



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Una mirada en transformación: la experiencia cinematográfica frente a las
películas de Luis Buñuel**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

LILIANA GARCÍA RODRÍGUEZ

Dr. Crescenciano Grave Tirado. Facultad de Filosofía y letras. (Director)
Dr. Carlos Oliva Mendoza. Facultad de Filosofía y Letras.
Dra. Rebeca Maldonado Rodriguera. Facultad de Filosofía y Letras.
Dr. Ricardo Horneffer. Facultad de Filosofía y Letras.
Dr. Armando Casas. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

MÉXICO, D. F. (AGOSTO) 2015

Esta tesis fue realizada con apoyo de beca CONACyT



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.

Índice

Introducción general.....	1
Capítulo I	
La expresión del deseo: Psicoanálisis y Surrealismo en la Obra de Luis Buñuel.....	9
1. Prohibido asomarse al interior.....	10
La navaja en el ojo: mirada y castigo.....	14
La figura materna: deseo y culpa.....	18
La imposibilidad contundente.....	22
2. La imagen surrealista.....	26
Buñuel, surrealista.....	29
El mundo onírico de <i>Un chien andalou</i>	31
El ojo y la nube.....	33
Buñuel y Freud.....	36
El objeto del deseo.....	37
Cesarman y Williams frente a la obra de Buñuel.....	40
Capítulo II	
Hacia una mirada transfigurada. Las películas de Buñuel como revelación poética.....	43
1. La navaja en el ojo: el ataque al espectador.....	44
El filo de la navaja: destrucción crítica.....	51
2. El filo de la navaja: revelación poética y exposición sistemática.....	57
Buñuel y Sade.....	64
Capítulo III	
Del Surrealismo al Realismo, dos gestos cinematográficos.....	71
1. El cine de las vanguardias, hacia el Surrealismo.....	72
2. El anti-viaje a una tierra sin pan.....	83
El triunfo de la realidad.....	95
Capítulo IV	
La tradición cinematográfica en México y la presencia de Luis Buñuel.....	100

1. Camino a México.....	101
El ambiente mexicano y su cinematografía.....	109
2. Las primeras películas mexicanas de Buñuel, una mirada forastera.....	113
<i>Gran casino</i>	114
<i>El gran calavera</i>	115
La composición mexicana de Buñuel: trasgresión y opacidad.....	118
Capítulo V	
<i>Los olvidados</i> , el color acre del tejido cinematográfico en México.....	126
<i>Los olvidados</i> , un punto de fuga.....	127
El tejido acre del film.....	133
<i>Las abandonadas</i> , <i>El papelerito</i> , <i>Los olvidados</i>	134
Las grandes ciudades del mundo.....	138
Capítulo VI	
<i>Los olvidados</i> : el rostro de la miseria y el proyecto pos-revolucionario.....	151
1. ¿Y quién es el Jaibo?	152
La danza de la venganza	162
2. Los olvidados del proyecto revolucionario: la dupla Ojitos/Ciego.....	171
Capítulo VII	
El sentido poético del film: entre Morfeo y Tánatos.....	186
1. Entre la concreción y la interioridad.....	187
2. El mundo de la interioridad: el sueño de Pedro.....	195
El mundo interior de la miseria, más allá del psicoanálisis. Continuación del sueño de Pedro, la muerte de Jaibo.....	201
3. Un poema trágico. El camino circular hacia la muerte de Pedro.....	215
Conclusión.....	227
Bibliografía.....	233
Filmografía.....	238

Introducción general

La obra cinematográfica de Luis Buñuel ha sido motivo de numerosas interpretaciones y reflexiones que dan cuenta de su riqueza y gran significación. A través de sus películas parece articularse un sentido que se resiste a hablar con claridad y coherencia. En sus películas, Buñuel pone en marcha una suerte de batalla en contra de la posibilidad de interpretación, deliberadamente intenta sortear el significado abierto y claro de sus films. Ya sea que lo haga a través de imágenes absurdas y sin coherencia, o que nos lleve por veredas que desembocan en el sinsentido, el director aragonés lleva a cabo una lucha imposible, la lucha en contra del sentido. Quizá a esto se deba la riqueza de sus lecturas, cada una de ellas es una respuesta a la provocación que lanzan las imágenes de la pantalla, al reto de intentar articular aquello que despiertan en el espectador y que resulta enigmático. Sus cintas nos mueven a la sospecha de que en ellas algo se urde con gran significación y que no se deja señalar con precisión. La experiencia cinematográfica frente a las películas de Buñuel se resuelve en una suerte de responsabilidad en el decir mismo. La renuencia de estos filmes de hablar con claridad nos emplaza a construir el significado, la pantalla no nos dice qué pensar, somos nosotros quienes pensamos a partir de lo que allí acontece y el trabajo interpretativo se topa constantemente con esta situación de lectura.

Es sabido que el propio director sentía una gran incomodidad al hablar de sus películas, evitaba hacerlo cada vez que era posible, demeritaba las interpretaciones que le proponían, saboteara lecturas, etc. Encontramos un sin número de declaraciones e indicios al respecto. En la entrevista con el poeta exiliado Max Aub, que tiene más el formato de

una charla entre amigos, encontramos una y otra vez esta distancia con las interpretaciones de sus películas.¹ Aub complementa su libro con entrevistas que realiza a personas cercanas a Buñuel, en donde encontramos referencias importantes en este respecto. Vale la pena señalar lo dicho por el director español, también refugiado en México, Carlos Velo.

Hay toda una pragmática de Luis Buñuel que se podría llamar <cómo llevar las relaciones públicas de un director a una altura que desconcierte completamente a la plebe de periodistas pseudointelectuales y demás>. Tiene varios artículos de los que me he dado cuenta a través de mucho tiempo de oírle. Uno de ellos, la negación absoluta de que sus películas tengan interpretación. Aspecto que es profundamente surrealista, claro. Todo un estilo y una escuela. Ya los que no están o no conocen esa escuela ni ese movimiento les sorprende mucho: <¿Entonces su película no quiere decir nada?> <Mi película quiere decir lo que usted quiera.> Es el principio número uno. Es decir. <Lo que usted piense al verla es lo que quiere decir mi película>. O sea, interpretación abierta del arte, ¿no? No el arte como una regla, sino el arte como un motivo nada más para producir una reacción en alguien. Ahora, el segundo principio es: <¿Le molesta a usted la película? ¿Le ofende profundamente? ¡Qué maravilloso! ¡Eso es lo que yo quería!>. Que también es surrealista. Es decir, no es *épater le bourgeois*, no: es agredir. Es decir, agredir para que se despierten los desgraciados, ¿verdad? Esas dos cosas las ha manejado Buñuel maravillosamente: <Yo no sé lo que dice mi película.> <Yo tampoco lo sé>. <A mí no me interesa.> <Bueno, pero usted ha querido decir...> <Yo no he querido decir nada. Usted es el que está diciendo>. (Aub, 1986: 415-16)

Las declaraciones de Velo resumen muy bien la postura de Buñuel ante las lecturas y discusiones sobre su obra. Más aún, el director no sólo desdeñaba su participación en las mismas sino que, si podía, hacía cosas para desarticularlas o sabotearlas. Baste para ello traer a la memoria lo que sucede en la entrevista entre Aub y Conchita, la hermana de Luis.² Sin embargo, y aún a su pesar, sus películas concentran significaciones que pueden ser articuladas de diversas maneras, con la característica valiosa de que legan al intérprete una clara responsabilidad de lo que dice, de la manera como completa en sentido del film. La presente investigación se suma a la serie de lecturas sobre la obra de Buñuel y asume los riesgos que dicha tarea conlleva. No pretendemos aquí desmentir interpretaciones o señalar

¹Contamos con dos entrevistas largas a Buñuel. La primera es la referida aquí, de Max Aub, *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, que se realiza a lo largo de varios años y que encuentra su primera publicación en 1986. Y la otra es la que le realizan el escritor español José de la Colina y el guionista mexicano Tomás Pérez Turrent hacia 1986. Las dos se publican tres años después de la muerte del director. En los dos casos, los entrevistados han referido a la dificultad de que Buñuel accediera a dicha entrevista, la principal objeción que ponía era siempre su negación a hablar de sus films. En el caso del poeta, Buñuel acepta básicamente por amistad.

² “-Max: Luis me dijo que tú seguramente te acordarás de cuando él estuvo un año en el seminario. – Conchita: Sí. Menudo bromista. Me dijo: <Cuando venga Max, tú le dices que he estado un año en el seminario, para que luego lo publique y yo pueda decir que cuenta mentiras>.” (Aub, 1986:189)

sus debilidades, tomamos las sugerencias de algunas de ellas para la elaboración de la que ahora proponemos. Y más que una interpretación de sus películas, esta tesis plantea la posibilidad de construir, a través de la experiencia de cuatro filmes, una noción de cine crítico y con verdad; un cine poético.

Así, elaboramos un estudio de algunas de las lecturas dominantes de su obra, como las que se elaboran en clave psicoanalítica y las que atienden al carácter surrealista de sus imágenes. Creemos que es preciso revisar estas dos lecturas dada la relevancia que tienen en relación a su adecuación con la propia obra y que son las únicas que el director asumió como plausibles. En las notas sobre la realización de *Un chien andalou*, que se publicaron después de la presentación del film, encontramos su adherencia al movimiento surrealista al declarar que su film “no existiría si no hubiese existido el movimiento llamado Surrealista. Tanto su <ideología>, su motivación psíquica y el empleo sistemático de la imagen poética como arma subversiva responden a las características de toda obra auténticamente surrealista.” Dichas notas, por su parte, terminan con una afirmación respecto a la simbología operante en el film: “el único procedimiento de investigación de los símbolos será el Psicoanálisis”. (Buñuel, 1929: 33)

Estas declaraciones que afirman su adherencia al movimiento Surrealista y su afirmación de los postulados psicoanalíticos no han pasado desapercibidos por los y las estudiosas de su obra, a pesar, incluso, de sus declaraciones posteriores. Y si, además, encontramos que es natural ver en sus films gestos, alusiones, compromisos e imágenes propias de estos dos discursos, encontramos que su mención es realmente inevitable. La presente tesis estudia la obra de Luis Buñuel sin desatender estas dos lecturas. En las páginas que componen el cuerpo del texto, se propone una revisión reflexiva sobre la noción del cine que se desprende de la experiencia cinematográfica frente a las películas de Buñuel. Esto es, a partir del estudio y análisis detenido de algunas obras, proponemos un modo de ser del cine; una propuesta cinematográfica que se construye a lo largo de la filmografía de nuestro director y que, además, ha dejado constancia y escuela dentro de la historia del cine.

El documento presente desarrolla y estudia una propuesta cinematográfica que cuenta con principios estéticos y poéticos. Sostenemos que el despliegue de dicha propuesta tiene su inicio en la secuencia inicial de *Un chien andalou*: aquella en la cual un hombre

afila su navaja de afeitar, observa la luna llena y cercena el ojo de una mujer. Estudiamos detenidamente esta secuencia pues en ella encontramos las claves más valiosas que permiten articular la noción de cine que se despliega en la obra del director. Creemos, así, que en esta secuencia se concentra el espíritu del cine buñueliano.

Proponemos algunos principios estéticos y poéticos de esta noción del cine. El primero de ellos está enteramente apegado a los postulados del Surrealismo y responde al espíritu subversivo del movimiento: estamos ante un cine que se afirma a sí mismo como un *ataque* al espectador. Ataque, por su parte, que se cifra en los términos más simples e inmediatos, la imagen en sí misma no es agradable y se dirige más bien hacia sentimientos tales como el desagrado, la incomodidad, incluso el dolor. Proponemos, por su parte, llevar este espíritu al terreno de la propia industria cinematográfica. Tomamos en cuenta que dicho ataque se dirige a un espectador específico, aquél que está sentado en una butaca con una serie de expectativas precisas y que responden a un constructo del cine como industria. De modo que este postulado poético es un ataque al aparato cinematográfico, con sus complacencias al público, su sistema de producción, distribución, y de censura.

Otro aspecto que rescatamos de la obra de Buñuel, y que se relaciona con la lectura psicoanalítica, es la capacidad de su cámara para desvelar el mundo interior del hombre. Estudiamos la maestría de esa imagen para representar la realidad onírica y a partir de ello señalamos que en estas películas se despliega una noción de cine que no sólo responde a la innegable potencialidad de representar la apariencia del mundo material y su aspecto; el cine es capaz, de manera singular, de adentrarse a ese mundo del interior, del sueño y el inconsciente. Con esto, el cine resulta una herramienta maravillosa para expresar la interioridad humana. Seguimos la línea de pensamiento del psicoanálisis que sostiene que para el conocimiento cabal del hombre, la vía más adecuada es la que se dirige hacia la vida interna y, de manera particular, al sueño. Con esto, el cine de Buñuel se propone como un cine con verdad, poseedor de una significación que nos lleva a la comprensión de lo humano. Esta propuesta la desarrollamos en relación al arribo del surrealismo al terreno cinematográfico, una vez que Dadá y el Futurismo han hecho sus propias aportaciones cinemáticas.

En tercer lugar, estudiamos un aspecto fundamental de la obra de Buñuel y que se va desprendiendo del espíritu surrealista y su adherencia al psicoanálisis. Se trata de la

carga de crítica social que hay en su cine. La manera como sus películas desvelan la interioridad humana, al tiempo que exponen la realidad social de sus personajes. Y si bien esta propuesta de cine se desprende del Surrealismo y del psicoanálisis, también se separa de ellos. Este aspecto de la obra de Buñuel se afirma con la elaboración de su tercer film, *Las Hurdes*, después de que tiene lugar su separación oficial con el movimiento surrealista. Esta propuesta cinematográfica, por su parte, no olvida que la interioridad que es posible capturar con la cámara se encuentra situada e implicada en un mundo con políticas socio económicas específicas que la asfixian. El compromiso social es claro en este aspecto de la obra de nuestro director. Tenemos, incluso, su adherencia a la Segunda República Española, al partido comunista y a los principios del materialismo histórico. Aquí entra su ataque sistemático a las instituciones representativas del orden social: la religión y la familia; así como su señalamiento y exposición del costo humano que conlleva la burguesía: la insostenible miseria en la que se encuentra hundida parte importante de la humanidad.

En cuarto lugar, rescatamos el rasgo que ha sido señalado como el característico de la obra de Buñuel. Se trata de una obra que reúne la revelación de la realidad interior y la exposición de la realidad social. Una suerte de unión entre el segundo y tercer rasgo aquí enumerado. Freud y Marx, el sueño y el sistema capitalista. Bauche, Sánchez Vidal, Drugant, entre otros, han resaltado esta cualidad de la obra buñueliana, asumiendo que en ella descansa su grandeza.

El quinto aspecto que rescatamos de la obra de Buñuel constituye propiamente nuestra propuesta de lectura e interpretación. No negamos ninguna de las lecturas anteriores, nos valemos de ellas para el señalamiento de lo que, a nuestro juicio, constituye el *espíritu poético* de esta obra. Sostenemos que entre la interioridad y la exposición social, la obra urde su carácter poético al revelar no sólo el mundo interior del hombre y su contexto socio político, sino su propio *ser*, su carácter humano no muy alejado de la animalidad, su transitar por este mundo que no se puede reducir a un orden socio político sino en el que también late una realidad oculta, casi siempre fatal, que constituye una realidad allende a la psique y a lo social. Esta realidad la *sentimos* y *experimentamos* al exponernos a sus películas, las cuales construyen un mundo ficcional a través del cual nos introduce en esa realidad anterior del mundo. Esta lectura se encuentra concentrada en la

interpretación que elaboramos de *Los olvidados* y, de manera particular, en el personaje de Pedro.

En esta tesis, sin embargo no nos ocupamos de la filmografía completa de Luis Buñuel. Nos concentramos en cuatro películas pues hemos apostado por el estudio detallado, aceptando el costo de no abordar todas las cintas. Los títulos que se estudian en las siguientes páginas son: *Un chien andalou*, *L'âge d'or*, *Las Hurdes* y *Los olvidados*. Cuatro films representativos de los rasgos señalados en los párrafos anteriores. La investigación se divide en dos grandes partes. La primera de ellas indaga y estudia la noción del cine que se desprende de sus primeras obras, fundamentalmente *Un chien andalou* y *Las Hurdes*. La segunda está dedicada al arribo de Buñuel a nuestro país y el camino sinuoso que llega hasta *Los olvidados*. Es en el análisis reflexivo de este film donde presentamos nuestra propuesta interpretativa, valiéndonos de lo dicho en la primera parte.

Esta investigación, como es natural, tiene limitaciones y algunas deudas. La limitación fundamental es que se centra en la primera parte de la producción de nuestro director y desde ello postula una noción de cine; limitación que, pensamos, no anula la propuesta pues en esos cuatro títulos se construye toda una visión cinematográfica. Queremos manifestar, por otro lado, que esta tesis tiene una enorme deuda en su abordaje de *Los olvidados* y el paso de Buñuel por la cinematografía mexicana; dicha deuda es con el talentoso fotógrafo Gabriel Figueroa. No hemos elaborado el estudio reflexivo respecto de estas dos visiones cinemáticas que se encuentran y dan como resultado auténticas obras maestras. En un momento futuro saldaremos dicha deuda.

La estructura de la investigación se ha compuesto en siete capítulos. En el primero de ellos abordamos la lectura que se articula partiendo del psicoanálisis y nos concentramos fundamentalmente en *Un chien andalou*, tomamos los dos escritos más representativos de dicha interpretación: *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca* (1976), de Fernando Cesarman y *Figures of Desire. A theory and analysis of surrealist film* (1981), de Linda Williams. Proponemos una lectura crítica de ambos estudios con el fin de delinear sus alcances interpretativos. Presentamos aquí la necesidad de articular una lectura que complemente la perspectiva psicoanalítica, y que incluya consideraciones propias del formato y la industria cinematográficas.

En el segundo capítulo abordamos un aspecto de la obra de Buñuel que se compone de dos elementos: el aspecto agresivo que busca atacar la mirada del espectador; y la apuesta de revelación que aspira a ahondar en los abismos de la realidad humana. Dos presencias que nos dan la clave para pensar su cine como obra artística. Así, echamos mano de lo dicho por Nietzsche respecto a la facultad del artista de otorgarnos ojos capaces de ver lo que está vetado a la mirada ordinaria. Seguimos aquí la simbología del ojo cortado como un cambio de mirada, un despertar del ojo interior que se dirige al hombre y sus conflictos. Al hacerlo, esta obra supone una mirada que, en principio, es capaz de penetrar en la realidad aparente para escudriñar en estratos más profundos; es por eso que el despertar de ese ojo implica siempre la destrucción de otro. Seguimos, así, con la revisión de *Un chien andalou* y nos adentramos al estudio de *L'âge d'or*, con alusiones a dos películas más, *Ensayo de un crimen* y *Nazarín*.

El tercer capítulo se concentra en el cine surrealista, señalamos allí dos gestos propios del mismo y que se relacionan con el ataque no ya al espectador en aislado o en relación con el aparato cinematográfico, sino al orden social. La apuesta por el mundo interior es presentada como un rechazo hacia la realidad social burguesa y cristiana. Nos centramos en *Las Hurdes* y la inauguración de la imagen realista, en la cual Buñuel cifra su crítica al rostro cruento de un orden político y económico: la miseria de grandes regiones. Hasta aquí la primera parte de la tesis.

Con el capítulo cuatro iniciamos la segunda parte de la investigación. Lo hacemos con un contexto histórico encargado de dar cuenta de las condiciones en las que llega nuestro director a México y la industria que encuentra. Así, hacemos un recuento crítico de la literatura especializada sobre la obra del director y la crítica de cine que dividen la filmografía entre las obras maestras y las “alimenticias”, delegando a la etapa mexicana como un momento lamentable de la trayectoria del gran director. Valoración que resulta en un estudio empobrecido de dichos filmes. Frente a esto, proporcionamos una revisión del momento de encuentro y asumimos, con Aranda y Evans, que significa un reencuentro consigo y su tradición hispana. También proporcionamos un análisis de la poética de los filmes mexicanos de Buñuel, aludiendo a sus dos primeros trabajos en el país: *Gran casino* y *El gran calavera*.

Y llegamos al abordaje de *Los olvidados* en el capítulo cinco. Iniciamos conectando al film con la producción anterior del director, proponiendo que éste constituye una suerte de reunión de cada uno de los momentos que componen su experiencia como creador cinematográfico. Se trata de su gran regreso al cine, una apuesta poética en la que propone un trabajo de mayor madurez artística. Revisamos, también, el contexto del cine mexicano en relación con aquellos espacios que se abrían para hacer posible un cine crítico en medio de la ola de producciones laudatorias del discurso oficial. Realizamos una reflexión en torno al título y la introducción del film, la cual conectamos con el uso del cine tradicional mexicano y la manera como Buñuel asume muchos de sus principios, a la vez que se distancia de ellos en una crítica a esta forma de hacer cine.

El capítulo seis se concentra por entero al análisis reflexivo de *Los olvidados*. Abarca la primera parte del film para desarrollar el tipo de narración que opera, con la relación entre sus personajes, centrándose fundamentalmente en la figura de Jaibo. Por su parte, realiza la lectura de crítica social en el caso específico del contexto mexicano. La cinta proporciona una visión del país que contradice el discurso oficial que se centraba en la celebración de la modernización del país. Con los personajes de Ojitos y el ciego Don Carmelo, la película muestra los puntos oscuros del proyecto pos revolucionario. Con esto, Buñuel se suma a las miradas críticas con este proyecto que estaban señalando la crisis del país: Silva Herzog, Cosío Villegas, Alfonso Reyes, Octavio Paz; y en la literatura José Revueltas y Juan Rulfo.

El último capítulo de la tesis continúa con el análisis reflexivo de *Los olvidados*. Vemos en este film nuestra propuesta de lectura que sitúa al cine de Buñuel, en específico a este film, como un cine poético. Proporcionamos una interpretación del sueño de Pedro y de la agonía de Jaibo en relación al descubrimiento de un mundo latente en la realidad miserable del film. Nos desprendemos de la lectura psicoanalítica y seguimos la línea que va del Romanticismo al Surrealismo para señalar el desvelamiento de una verdad que escapa tanto a la realidad interior como a la social. Este capítulo está dedicado enteramente a Pedro, el protagonista del film, y el carácter trágico de su existencia. Elaboramos también una interpretación detallada de la presencia de las gallinas como portadoras del destino aciago, con lo que propiamente las sitúa como elementos fundamentales de la tragedia de Pedro. *Los olvidados*, así, conforman un poema trágico.

I

La expresión del deseo: Psicoanálisis y Surrealismo en la Obra de Luis Buñuel

Entre la literatura que hay sobre la producción cinematográfica de Luis Buñuel, encontramos una línea de interpretación dominante: aquella que se articula partiendo del psicoanálisis. Los dos escritos más representativos de esta línea de lectura son *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca* (1976), de Fernando Cesarman y *Figures of Desire. A theory and analysis of surrealist film* (1981), de Linda Williams.

Cesarman aplica el método de interpretación psicoanalítica a quince filmes de Buñuel, incluyendo todas las etapas de la filmografía: las tres primeras películas surrealistas, siete de la etapa mexicana, las dos españolas tardías y tres de la etapa final francesa. La pertinencia de su trabajo reside en que esta lectura entra en sintonía con el proceso mismo de creación cinematográfico, de acuerdo con las propias palabras de Buñuel. Williams, por su parte, realiza un estudio minucioso de cuatro filmes partiendo también del psicoanálisis, pero atendiendo a las observaciones tanto de Jakobson como de Lacan respecto a la analogía entre el trabajo del sueño y las figuras retóricas.

En este capítulo se expondrá una lectura crítica de ambos autores con el fin de delinear los alcances interpretativos de la perspectiva psicoanalítica. Se mostrará que este tipo de lectura, en efecto, permite revelar aspectos fundamentales de la obra de Buñuel, tales como: i) que la temática principal de su producción se centra en el deseo, entendido como pulsión sexual, ii) que las imágenes absurdas o contradictorias de sus filmes, lejos de ser un sinsentido, constituyen claves primordiales del significado de la obra, y iii) que gracias a la lectura psicoanalítica se aprehende el carácter onírico de sus filmes,

particularmente de la primera etapa. Pero en la medida en que el psicoanálisis es el sustento de esta lectura, dichas interpretaciones o pasan por alto o relegan las consideraciones teóricas acerca del cine, así como reflexiones de índole estética. El presente capítulo se presentará la sugerencia de que habría que articular una lectura que complemente la perspectiva psicoanalítica, partiendo de las consideraciones señaladas.

1

Prohibido asomarse al interior

La vasta filmografía de Luis Buñuel tiene su inicio junto a Salvador Dalí con *Un chien andalou*, obra de 17 minutos que es considerada, a lado de *L'âge d'or*, como una de las expresiones máximas del Surrealismo en formato cinematográfico³. Si bien el filme no fue realizado dentro del grupo liderado por André Breton su acogida fue inmediata. Buñuel cuenta en sus memorias que mostró la película a Louis Aragon y a Man Ray, quienes al verla decidieron incluirla en la proyección de la obra de Ray *Le mystère du château de Dé* (1929) en los Estudios Ursulinas, a la que acudieron “la flor y nata de París” entre los que se encontraban intelectuales y artistas. (Buñuel, 1982:119 y ss.)⁴

El aplauso Surrealista se dirigía al sistemático ataque al espectador. Ataque que podemos constatar en la medida en que el público de *Un chien andalou* no está cómodo ni seguro⁵. Las imágenes no ofrecen una vista simple o agradable, desde la primera secuencia se presentan cuadros destemplados que violentan la quietud propia del asistente en la butaca para convertirla en una experiencia más bien penosa; la seguridad del espectador se pierde no sólo al recibir imágenes violentas, también al no poder conectar una historia lineal que permita aprehender el filme y entender lo que sucede ante los ojos, aquello se asemeja a cosas que no se comprenden pero que en el fondo son familiares, como el sueño

³Georges Sadoul considera a *Un chien andalou* junto a *Entr'acte* (Francis Picabia, 1924) como las obras maestras de la Vanguardia, no sólo del Surrealismo. (Sadoul, 1949:180)

⁴El Vizconde de Noailles, quien produce más tarde *L'âge d'or* cuenta a Max Aub el episodio. (Aub, 1985: 335-6)

⁵Pérez Turrent le comenta a Buñuel que hoy (en 1975, año de las primeras entrevistas que se transcriben en el libro) la gente se seguía estremeciendo con el filme. Buñuel responde: “Al día siguiente de su proyección los dueños del cine Des Ursulines me dijeron: “Lo sentimos. La película fue ayer muy bien acogida, pero no podemos tomarla porque la censura no la pasará”. Entonces los del Studio 28 me la pidieron. Me dieron por ella mil francos. Se proyectó durante ocho meses. Hubo desmayos, un aborto, más de treinta denuncias en la comisaría de policía. Hoy, los tiempos han cambiado.” (Pérez, 1986: 39) Es claro que en las salas en que se exhibe el filme en nuestros días no hay tales disturbios, pero sin duda sigue siendo desconcertante verla.

y la incoherencia que lo constituye. Este espíritu onírico también le aseguró la aceptación por parte del Surrealismo, la expresión del inconsciente y el rechazo por la razón son elementos que el movimiento pregonaba con particular entusiasmo.

El propio método de realización es narrado por Buñuel en varias ocasiones⁶ y consistió en una intensa colaboración con Salvador Dalí en la que se dio vuelo suelto a una asociación libre de ideas-imágenes de ambos autores. La única regla a seguir era la de aceptar sólo las imágenes que gustaran a ambos y que llegaran a la mente por medio de la libre imaginación, rechazando las que tuvieran una explicación directa desde la cultura o una conexión racional inmediata. Según los autores, el método de la asociación libre está en el fondo del filme, con lo cual se afilia al psicoanálisis. Dicho método es medular en la teoría freudiana, gracias a él se logran asociaciones inesperadas con las que se gana terreno sobre la represión, gracias a lo cual es posible acceder al ámbito del inconsciente.

El paciente debe expresar todos sus pensamientos, ideas, imágenes, emociones, tal como se le presentan, sin elección, sin restricción, aunque el material le parezca incoherente, impúdico, impertinente o desprovisto de interés. Estas asociaciones pueden ser inducidas por una palabra, un elemento de un sueño o cualquier otro objeto de pensamiento espontáneo. (Chemama, 1998: 52)

Y es justamente partiendo de elementos de sueños como surge el filme. En las declaraciones mencionadas sobre el método de realización, Buñuel cuenta:

Una mañana me dijo Dalí: <He tenido un sueño muy extraño: tenía un agujero en la mano y me salían cantidades de hormigas.><Pues yo también he soñado una cosa muy extraña. He soñado con mi madre, y con la Luna, y con una nube que atravesaba la Luna, y luego le querían cortar un ojo a mi madre, y ella se echaba para atrás.><Pues aquí tenemos la película>, nos dijimos, y nos pusimos a trabajar. Hicimos el *script* en seis días, rechazando todo lo que fueran asociaciones más o menos normales, recuerdos o lógicas. (Aub, 1985:58)

Con ello, los autores de *Un chien andalou* pretendían estar formulando un discurso que se asemejara al del inconsciente, como lo es el lenguaje onírico. Sin embargo, no se trata de la reproducción de un sueño sino que se construye de una manera análoga a éste. La cámara se introduce en los miedos, impulsos y complejos de los personajes y deja ver el acontecer de la vida psíquica. Buñuel hace mención del título que pensaron usar: “Prohibido asomarse al interior”, frase inspirada en la leyenda que aparecía en las ventanas del tren: “prohibido asomarse al exterior”. El juego de cambiar la oración les resultó interesante, sin embargo,

⁶Buñuel (1982), p.118-9; Aub (1985), p. 58-9; Pérez-de la Colina (1986), p. 36-7.

corría el riesgo de contradecir el espíritu del film y su intención de sustraerse de cualquier sentido de coherencia. “Prohibido asomarse al interior” sería un título explicativo, indicaría que las imágenes que denomina son la recreación de una interioridad que se antoja prohibida: interioridad del inconsciente. Así, optaron por otro título que correspondiera a la incoherencia de la película y no describiera o explicara el sentido del film: un perro andaluz.⁷

Una lectura adecuada del film, por tanto, tendría que ser fiel al rechazo de la obra por una interpretación que atienda a la coherencia. Las imágenes mismas se resisten a una lectura tal; así, parece claro que la clave de la interpretación será el reconocimiento de que lo que allí se expresa no es una historia de sucesos “objetivos”. No se trata de una pareja que intenta unirse y la manera como lo logran o no, la obra nos introduce en un registro anterior e interior, se mueve en el mundo de las pulsiones que accionan esta lucha imposible del amor. Muestra, así, la batalla interior que tiene lugar cuando los impulsos de la sexualidad afloran, la violencia de la obra responde justamente a aquello a lo que está representando e inunda tanto las imágenes como el corte técnico de la misma. Podríamos decir que en *Un chien andalou* la cámara se “asoma al interior” de los personajes para mostrarlo en la sucesión de planos.

Este sentido es el que sigue la interpretación psicoanalítica. Fernando Cesarman señala la ruptura del filme con una narrativa lineal, encuentra que más bien obedece al orden de la discontinuidad onírica cuya característica fundamental es la de ser previa a la disposición racional de los hechos y experiencias configuradas en una temporalidad progresiva durante la vigilia. El sueño se formula con un lenguaje que sortea los elementos racionales que la conciencia entiende con claridad, es por ello que la temporalidad y la espacialidad funcionan de manera distinta, se presentan discontinua y desordenadamente pues responden a otro registro de codificación, perteneciente al inconsciente.

⁷Es conocido que Federico García Lorca se sintió aludido por el título y pensó que el perro andaluz era él mismo. Francisco Aranda (1969) apoya esta idea, señala que en la Residencia de Estudiantes de Madrid se les llamaba burlescamente “perros andaluces” a los poetas de Andalucía, Buñuel niega estas afirmaciones y aclara que se trata del título de un libro de poemas que había escrito con anterioridad, poemario que se reúne en su obra literaria (Cfr. Sánchez, 1982). Jenaro Talens (1986) tiene una reflexión interesante al respecto, considera que “Un chien andalou” no titula al filme sino que lo nombra, tal como la palabra “silla” nombra-refiere a su objeto; en la medida en que en todo el filme no aparece ni un perro y ni un solo andaluz el nombre es más como una huella.

Sigmund Freud observa la temporalidad del inconsciente en sueños específicos que relata en *La interpretación de los sueños* (Freud, 1900: 52-8). Tal es el caso del sueño de Maury, el cual versa sobre la época del Terror, después de la revolución francesa. En dicho sueño, Maury se vive presenciando numerosas ejecuciones, las observa una a una hasta que él mismo es citado ante el Tribunal. En dicha cita se encuentra con personajes históricos como Robespierre y Marat; presenta su declaración ante el tribunal, el cual decide que será condenado. Tras ello lo llevan a la ejecución, ve a su verdugo, quien lo prepara, lo ata a la plancha de la guillotina y la acciona. Maury siente el frío de la navaja al caer sobre su cuello y separar su cabeza del resto de su cuerpo. En este momento termina el sueño. Maury despierta agitado y se da cuenta de que el dosel de su cama se encuentra justo sobre sus vértebras cervicales.

Ante esta narración, Freud encuentra que la sensación del dosel en contacto con las vértebras ha sido el detonador del sueño. El lapso entre la caída del mismo y el despertar es brevísimo, en el mundo de la vigilia serán apenas unos segundos; el detonador del sueño es asimismo la causa del despertar. En el mundo onírico, sin embargo, el tiempo se vive de manera distinta. La narración de Maury sugiere una experiencia que no responde a la brevedad sino al alargamiento del tiempo en el terror ante la propia muerte. Así, la temporalidad de la vigilia no pasa íntegra a la del sueño o del registro inconsciente.⁸

Si *Un chien andalou* está configurado como el sueño, hemos de asumir que la temporalidad que rige en el film responde al orden del inconsciente, lo mismo sucede con la espacialidad. Es por ello que el montaje no se propone como continuidad: los personajes aparecen y desaparecen, los lugares cambian por completo, el tiempo no asume cronología lineal. Es de esta manera que encontramos que la incoherencia del film es sólo aparente pues responde a una lógica onírica que se asume distinta, configurada a partir de la intensidad de las experiencias y no de lo cuantificable. Así, la búsqueda del contenido subyacente en la aparente incoherencia de las imágenes se antoja como un trabajo interpretativo adecuado al sentido del film. Fernando Cesarman lleva a cabo esta tarea y busca elementos en las imágenes que puedan dar la clave del desciframiento, se centra en los símbolos que expresan el conflicto interno que presenta el filme, y este conflicto no es otro que el complejo de Edipo:

⁸Lo mismo sucede en el caso de la terapia psicoanalítica. Las sesiones que duran prototípicamente 50 minutos suelen ser vividas dependiendo de la intensidad de lo que se trate en el proceso de la cura.

El epicentro de la película lo forman los sentimientos de un joven invadido de impulsos sexuales incestuosos que, vanamente, intenta resolver a través del deseo de observar la escena primaria –equivalente a la relación sexual de los padres, deseo del <voyeur>- y de la gratificación sexual por medio de la masturbación. En suma, el complejo edípico, en donde se plantea la necesidad de destruir al padre sometedor, los deseos incestuosos y la identificación con un padre heterosexual. (Cesarman, 1976: 70)

En principio, pensar que *Un chien andalou* se centra en una lucha interior parece plausible, el film no presenta a una relación de hechos sino de las pulsiones que mueven a los personajes.⁹ Lo que a primera vista podría resultar dubitativo de esta interpretación estrictamente psicoanalítica es el tono de incesto que pretende hallar en el filme. Por mi parte, encuentro que la cuestión del deseo y la pulsión sexual son evidentes a lo largo de la cinta, los protagonistas están en una relación erótico-violenta clara y la interpretación psicoanalítica nos enseña a ver dicho conflicto con mayor profundidad; lo que habría que desentrañar es en qué medida esta relación se torna incestuosa. Para ello expongo la construcción interpretativa de Fernando Cesarman¹⁰.

La navaja en el ojo: mirada y castigo

En el estudio psicoanalítico que Cesarman desarrolla desde la butaca, encuentra en las películas de Buñuel la notable presencia de un impulso que no logra satisfacción. Nota que las historias de amor nunca alcanzan la realización. En el caso de *Un chien andalou*, la pareja no satisface sus deseos, y la imposibilidad del contacto se sustituye por otros medios, específicamente por la mirada. Así, propone que la mirada constituye un punto clave de la interpretación, siendo tan importante como la sexualidad; la relación de los personajes está concentrada en dirección de miradas a la vez que todo intento por relacionarse sexualmente

⁹Si bien ver el filme como una acción interior es una lectura reinante, existen otras interpretaciones que no siguen esta línea. Un ejemplo es la hipótesis desarrollada por Jesús González Requena (2008), quien ve que *Un chien andalou*, en específico el prólogo, es la respuesta buñuelesca a los poemas *Ribereñas* y *Nocturnos de la ventana* de Federico García Lorca.

¹⁰ En la exposición que sigue intento hacer explícito el método interpretativo del psicoanalista señalando los supuestos que sostienen su lectura, para ello hago una reconstrucción de la lectura de Cesarman. He tomado no sólo el capítulo que dedica a *Un chien andalou* sino el texto completo, en particular la Introducción en que aborda la relación del psicoanálisis con el Surrealismo y de estos dos con Buñuel en particular. Por otro lado, echo mano de las obras de Freud y ofrezco algunas referencias que puedan ayudar al lector a ubicar en qué textos se desarrollan los principios que Cesarman asume.

se ve frustrado. Mirada y deseo están interconectados en la medida en que sobre ambos se construye la relación de la pareja.¹¹

Cesarman observa el tono incestuoso de la relación entre la pareja desde el prólogo del film. Secuencia que da inicio a la obra de Buñuel y que concentra los elementos que estarán presentes a lo largo de toda su filmografía. La importancia del prólogo es capital también para esta investigación, comparto con el psicoanalista la relevancia del mismo respecto a que en él encontramos una concentración de elementos recurrentes en la obra de nuestro director, pero también me parece que encontramos allí el planteamiento de algo que la atraviesa: la manera como convoca al espectador. El asistente a la butaca se encuentra ante una filmografía que se dirige hacia su mirada agresivamente, contradiciendo con ello la cualidad cinematográfica de ser imagen onírica que invita al sueño y a la fascinación; esta secuencia convoca al ojo del espectador para emplazarlo hacia una mirada transformada o en transformación: la dirige hacia una mirada profunda y fundamentalmente crítica. Estas consideraciones, sin embargo, no responden a la comprensión psicoanalítica de la obra de Buñuel, por lo que serán desarrolladas en el siguiente capítulo. Volvamos ahora a la secuencia inicial para seguir con la lectura de Cesarman. Si bien aquella imagen de un ojo cortado es lo suficientemente poderosa como para quedarse en la mente de sus espectadores, vale la pena detenernos en una descripción detallada para referirla lo más puntualmente posible.

Tras el primer intertítulo: *“Il était une fois...”* Frase que promete un cuento o por lo menos una historia comprensible, aparece la que con toda seguridad sea la secuencia más violenta de la obra de Buñuel, y una de las más en la historia del cine. La describo por planos:

1. Primer plano de unas manos afilando una navaja de afeitar. La mano con que sostiene el afilador trae un reloj de muñeca y la otra pasa la navaja para sacar el filo. El afilador se sostiene sobre la cerradura de una puerta de balcón.
2. Vemos al hombre que está afilando en primer plano (el propio Buñuel), cigarro en boca y con sus ojos atentos a su tarea.

¹¹ Jenaro Talens (1986) pone en el centro de su interpretación al acto de ver. Considera que la mirada femenina detona todos los actos del filme, es decir, que las acciones toman lugar a raíz de la mirada de la protagonista. De esta manera, Talens concluye que toda la acción en realidad está sucediendo en la mente de ella.

3. Volvemos al primer plano de las manos, como en el 1. El filo de la navaja es probado en el dedo pulgar.
4. Una vez más el primer plano del personaje observando la navaja. Como en el 2.
5. Plano americano del personaje que abre la puerta del balcón para salir.
6. Cuadro exterior del balcón que captura en un plano americano al personaje saliendo al mismo, la navaja sigue en su mano.
7. En un primer plano lo vemos voltear su mirada al cielo.
8. Plano amplio del cielo en el que está la luna llena y una delgada nube se acerca hacia ella.
9. Volvemos al personaje, como en el 7. Lo vemos viendo la luna.
10. Primer plano y subjetivo del rostro de una mujer, su mirada se dirige fijamente a la cámara. Detrás de ella se ve el torso de un hombre, la misma camisa del personaje del balcón, con corbata y sin reloj. Con una mano abre uno de los párpados de ella, dejando el ojo completamente expuesto, la otra mano le acerca la navaja de afeitar con la clarísima intención de cortarlo.
11. Regresamos al plano amplio (como en 8), la delgada nube ahora pasa por enfrente de la luna llena.
12. Un primerísimo primer plano del ojo en el momento mismo del corte. La gelatina ocular se derrama.¹²

Son 45 segundos en los que *se abre una mirada y una obra*; menos de un minuto que constituye, hoy en día, todo un hito de la historia del cine y ha dado lugar a un buen número de interpretaciones. En el caso de la lectura psicoanalista, y en particular de la elaborada por Cesarman, se sigue un método en el que se intenta buscar el significado profundo de las imágenes, las cuales son entendidas como símbolos. A partir de ello se hacen relaciones de sentido hasta dar con el significado del filme. Veamos.

Si la mirada ocupa un lugar privilegiado en la obra de Buñuel, elemento que aparece desde el prólogo de *Un chien andalou*, entonces la imagen-símbolo a la que ésta se dirige

¹²Ferran Alberich (Martínez, 2009) realizó una detallada investigación acerca de la duración original del filme. Ha encontrado que al reproducirla no a 24 fotogramas por segundo (tal como la conocemos hoy, en su tiempo total de 17 min.), sino a 18 por seg. (como era usual en el momento de sus primeras exhibiciones), la película dura 25 min. De ser así, podemos calcular que el prólogo duró originalmente 1 min. 6 seg., lo que seguramente resultó en una impresión mucho más fuerte del plano 12, que en nuestra versión dura 5 seg. y en su proyección original 7 seg.

será el objeto clave de la interpretación, esto es, la luna llena. Ella condensa el erotismo, evoca la marea alta, la intensidad que se relaciona con *il crescendo* de las pasiones. El personaje del balcón la observa (planos 7, 8 y 9), con lo que se relacionan mirada y erotismo. Estos tres planos establecen el emparejamiento del eje de la mirada: él ve hacia el cielo (7), el cielo con la luna llena (8), él sigue viendo el cielo (9), a lo que sucede el plano subjetivo de la mujer (10) para completar la relación no sólo de la mirada del personaje del balcón con el erotismo de la luna, sino también con el ojo de la mujer. Mirada-luna-ojo se corresponden en una significación común que tiene lugar en los dos últimos planos (11 y 12), en que la luna será cortada por una nube y el ojo por la navaja de afeitar.

Y dado que luna y ojo están relacionados con la mirada del personaje del balcón, la agresión de 11 y 12 se extiende a ella, ataque en el que Cesarman ve una doble alusión: violencia y castigo. El plano 12 (el ojo cortado) ha sido interpretado como la agresión propia del acto sexual; una de las lecturas más extendidas es la de descifrar la navaja como símbolo fálico y al ojo como el órgano femenino. El corte del ojo sería entonces una representación de la violencia con que se percibe la sexualidad, y quien la aprecia con semejante brutalidad es el niño que ve a sus padres. Es natural, señala el psicoanalista, que el niño al ver a sus padres en el acto erótico tenga la fantasía de que el padre está lastimando a la madre. De esta manera, la violencia no está sólo en el acto sexual sino también en la mirada del observador (en este caso el sujeto traumatizado por dicha visión); pero esta situación no se agota en la violencia percibida, en el observador también aparece una carga de excitación, razón por la cual sobreviene la culpa y con ella el castigo.

La visión de la luna, en este episodio, es un desplazamiento de la contemplación de la escena primaria, acto que debe ser castigado; después del contacto de la luna con la nube, se utiliza el ojo en forma proyectiva, se hiere al órgano que peca. (Cesarman, 1976: 78)

La culpa por observar la escena primaria tendrá su castigo en el corte, expresado en la relación luna-nube, ojo-navaja. Así, el significado simbólico de esta secuencia es la mirada de la escena primaria y el consecuente castigo tanto por haber visto como por la excitación, visión y excitación que llevan al autoerotismo. En este punto la lectura de Cesarman se

desprende por completo de las imágenes y ofrece una implicación de lo que a partir de ellas interpreta; la autosatisfacción es la vía que se sigue tras la excitación del impulso de ver¹³.

El prólogo condensa el tema del filme: variación del tratamiento del encuentro amoroso frustrado y su desplazamiento en violencia y masturbación, en cuyo núcleo se encuentra el complejo de Edipo. Cesarman propone una interpretación configurada a partir del desciframiento psicoanalítico de los símbolos¹⁴. Luna: erotismo; mirada: pulsión de ver; navaja: castigo; ojo y navaja, luna y nube: violencia del acto sexual. Este formato de lectura es el que rige todo el estudio. *El ojo de Buñuel, psicoanálisis desde la butaca* propone fundamentalmente leer los objetos como símbolos, con lo que pretende traducir el contenido del significado profundo que éstos condensan. Los que más interesan al psicoanalista son aquellos símbolos que ve en los objetos aparentemente absurdos o inexplicables dentro de la narración tradicional, lo que sigue estrictamente el corte psicoanalista en la medida en que el análisis se concentra en aquellas partes del discurso que parecen incoherentes o absurdas dado que supone que en ellas está la vía de acceso a la investigación del inconsciente. Veamos esto siguiendo con *Un chien andalou*.

La figura materna: deseo y culpa

Después del segundo intertítulo: “*Huit ans après*” aparece un ciclista ataviado con accesorios femeninos y una caja con rayas transversales que cuelga del cuello, dicha caja es leída como un “símbolo universal de la vagina”; la mujer, por su parte, está en la alcoba viendo un libro con una imagen de *La encajera* de Vermeer, “actividades manuales como coser, tejer, tocar algunos instrumentos, pueden ser desplazamientos de la actividad masturbatoria”, acción que también observa en la mano llena de hormigas (Cesarman, 1976: 73). De esto deduce la pulsión sexual presente en los personajes, expresada en los símbolos del deseo: la caja del ciclista y la reproducción de *La encajera*. El deseo que se plantea en estos símbolos no será saciado a lo largo del filme sino que más bien irá creciendo conforme los obstáculos se van presentando. El ciclista es atropellado y

¹³Encontramos esta relación: impulso de ver-sexualidad-autoerotismo en el estudio que hace Freud sobre las pulsiones (Cfr., Freud, 1915)

¹⁴Ver las imágenes como símbolos psicoanalíticos es una apuesta que tiene varios problemas. Más adelante veremos cómo Linda Williams encuentra dubitativo leer así los filmes, apostando por una interpretación retórica que complementa la simbología freudiana. Sánchez Vidal, por su parte, considera un error ver la obra de Buñuel como simbólica y destaca su sentido greguerista, con ello resalta la presencia en la obra de Buñuel de la literatura española y, en específico, de Ramón Gómez de la Serna.

momentos después aparece en la alcoba de la joven observando su mano en cuya palma surge un hormiguero, otro símbolo del deseo. Este fotograma inicia un encadenamiento significativo: primer plano a la mano hormigueante; disolvencia entre la mano y una axila velluda; plano de la axila de la bañista; disolvencia de los vellos con un erizo; plano del erizo; disolvencia que da lugar al plano a vista de pájaro de la cabeza de una muchacha en la calle jugando con una mano mutilada. Esta nueva mutilación que va de la mano-hormiguero a la mano cercenada hace eco a la del ojo del prólogo y reafirma su sentido violento y punitivo. La relación entre el hormiguero, los vellos y el erizo, le sugiere a Cesarman que el deseo expresado en la mano hace referencia al órgano femenino concretado en los vellos axilares (con toda su referencia a los púbicos) y el erizo que exalta el tono peligroso al entrar en contacto con él. Los jóvenes observan desde la ventana a la muchacha de la calle con la mano, la gente en círculo alrededor de ella mirando horrorizados (círculo que también recuerda la forma del ojo y la luna), hasta que un policía la guarda en una caja que entrega a la chica, momentos después ella será atropellada. Su muerte parece desatar el deseo del ciclista que observa a lado de la muchacha desde la ventana.

Inicia entonces una persecución en la que el ciclista pretende encontrarse con ella en términos estrictamente sexuales, sin cortejo ni romanticismo, obteniendo sólo el rechazo enérgico. Esta relación de búsqueda y rechazo establece la misma imposibilidad del deseo, relación siempre violenta en un doble sentido: la violencia propia del deseo y su contraparte en la resistencia del mismo.

El incesto lo encuentra Cesarman en la secuencia en que el ciclista acaricia lascivamente a la muchacha: plano que captura el torso femenino mientras el ciclista toca sus senos y ella lo rechaza; plano medio en donde los dos se miran, ella un poco espantada y él insistente la vuelve a tocar; acercamiento al torso de la chica, las manos del ciclista sobre sus senos; en una disolvencia aparece su torso desnudo mientras sus senos siguen siendo tocados; primer plano del rostro del ciclista con la cabeza ligeramente inclinada hacia atrás, ojos en blanco y la boca entre abierta por la que escurre saliva; volvemos al plano del torso desnudo; en una disolvencia aparece nuevamente vestido; primer plano del rostro pálido del ciclista con los ojos en blanco y babeando; plano del torso vestido que sigue siendo lascivamente acariciado; disolvencia en la que el torso se convierte en unos

glúteos desnudos; otra disolvencia hace aparecer el torso vestido; primer plano del rostro que gesticula embriagado de placer y excitación; plano medio que captura a los dos personajes, ella voltea hacia una esquina de la habitación, lo aleja y huye.

Cuando el hombre intenta gratificar sus impulsos, al tocar los senos, imágenes sexualmente excitantes, éstos se trocan estímulos angustiantes. Entre el hombre y el significado sensual de la mujer parece interponerse la imagen prohibida de la madre, con lo cual la escena adquiere caracteres edípicos, llenos del contenido aterrizante del incesto. (Cesarman, 1976: 78)

En este particular caso no logro encontrar dónde apoya la interpretación de la figura materna y el sentido edípico en el filme. El deseo y la frustración de satisfacerlo son elementos que claramente están presentes, la figura de la madre, sin embargo, me parece difícil de sostener en un estudio que pretenda interpretar las imágenes directamente. Cesarman encuentra dicha figura en el tono inquietante de la secuencia; entiendo que su interpretación está en relación constante con el prólogo, en el cual ya estableció la vista de la escena primaria. Pero es difícil dejar de notar que en aquél caso tampoco desprende la figura materna de las imágenes específicas. En ambos momentos estamos ante el significado más velado del filme, que se encuentra sólo a partir de las relaciones que surgen de imágenes concretas.

Allá la luna y el ojo llevan a la mirada del erotismo; la nube y la navaja indican la violencia del erotismo y el castigo por verlo; la escena primaria se desprende de la significación de los símbolos. Aquí está el encuentro de la pareja cifrado en términos de deseo y rechazo, lo que no conlleva ningún esfuerzo interpretativo dado que es claro al verlos interactuar; es en los elementos extraños: la mano hormigueante y la cercenada donde Cesarman interpreta el castigo por el deseo, resultado de la culpa. Cuando el joven acaricia lascivamente a la chica “se interpone” la figura materna a partir de la expresión en el rostro del personaje y el mismo tono “inquietante” de la secuencia. Vemos así que esta interpretación psicoanalítica funciona a partir de asociaciones que otorgan un significado nuevo, inesperado, que el psicoanalista hace surgir más allá de lo manifiesto. Es, claramente, el método propio del psicoanálisis: la asociación libre, la misma con la cual los autores declaran haber elaborado el filme. El resultado último de estas asociaciones, el nuevo significado: la madre y el complejo edípico es el que Cesarman postula como el centro mismo del conflicto que el filme representa.

Esto se observa justamente a partir ciertos núcleos que condensan significaciones profundas, como el prólogo y el manoseo de la joven, único momento en el filme en que ambos se relacionan físicamente. Una vez que la muchacha puede escapar a las caricias corre alrededor del cuarto hasta atrincherarse en una esquina, toma una raqueta de tenis con la que amenaza defenderse. El ciclista, impotente, busca algo con qué combatirla y encuentra en el suelo un par de lazos, tira de ellos y cae por el peso. Con gran esfuerzo mueve lo que arrastran: un par de corchos, dos calabazas, dos hermanos maristas, dos pianos de cola sobre los cuales hay carroñas de burros ensangrentadas y mosqueadas. Cada uno de estos objetos simbolizaría los obstáculos internos que impiden la consumación del deseo, son la causa de la lucha interna que tiene lugar entre la pulsión sexual y la represión, batalla siempre cargada de agresión y sentimiento de culpa. Esta lectura se desprende del hecho de que el ciclista tira de esta carga pesada, extrayendo de ello la significación de un peso psicológico y social.

La culpa y el castigo se presentan en la siguiente secuencia, cuando en la huida de ella a la habitación contigua atrapa la mano del ciclista, que vuelve a aparecer con el hormiguero en la palma (símbolo del deseo). La nueva habitación es idéntica a la que acaba de dejar; mientras está reteniendo la puerta, la chica repara en que el ciclista está tendido en la cama con la vestimenta del inicio. El que la mano con hormigas sea lastimada por la puerta sigue al psicoanalista el castigo por el deseo incestuoso.

Es posible observar cómo una vez que las asociaciones han sido elaboradas, el significado sigue aflorando a lo largo de las secuencias del filme. A partir de la relación deseo-castigo, el psicoanalista lee los símbolos: cuando el ciclista se quiere aproximar a la muchacha, movido por el deseo, lo intenta en el absurdo (y por ello significativo) acto de tirar de aquella carga con la que claramente no puede: el deseo en conflicto con la represión simbolizada por los pianos, burros, etc.; asimismo, el siguiente intento de aproximación es frustrado por el rechazo de ella al cerrar la puerta y atrapar su mano: herir al órgano hormigueante de deseo es un castigo, como el corte del ojo. Y esta imposibilidad del contacto guarda en el fondo el conflicto edípico que se encuentra en el centro mismo de la relación deseo-culpa.

La imposibilidad contundente

La muchacha sigue deteniendo la puerta mientras un poco extrañada ve al ciclista en la cama, se miran el uno al otro en una serie de planos contra planos y aparece el tercer intertítulo: “*Vers trois heures du matin...*” Plano general de un hombre que toca el timbre del edificio, al momento de tocar aparece un plano de unas manos preparando un martini. La muchacha sale de la habitación, el hombre entra en el edificio y después en la habitación en donde aún se encuentra el ciclista en la cama. El nuevo personaje reprende enérgicamente al ciclista, lo despoja de sus accesorios femeninos y lo castiga en una esquina con los brazos en cruz. El hombre se vuelve hacia la cámara y vemos por primera vez su rostro, que es idéntico al del ciclista. Aparece entonces el cuarto intertítulo: “*Seize ans avant.*” El nuevo personaje se acerca a un pupitre que está en la habitación en una actitud casi solemne, toma un par de libros que le entrega al ciclista, contiene un abrazo y se dispone a salir de la habitación. La llegada de este personaje reafirma la situación edípica al representar al doble o “súper yo”, figura punitiva del padre. No obstante su actitud represora, también parece conmovido y protector, lo que atiende al conflicto de temor y ternura hacia el padre. Los libros, en seguida, se convierten en revólveres que disparan contra él.

La fantasía de matar al padre, en este episodio, se convierte en realidad: el hijo mata con los mismos objetos con los cuales había sido castigado (...) La fantasía de este asesinato tiene por objeto alcanzar la liberación y encontrar el contacto amoroso anhelado. Sin embargo, la muerte del padre provoca el remordimiento por el asesinato y, asimismo, puede suceder que el hijo no sea capaz de tolerar la carga de impulsos hacia la imagen de la madre con toda la sexualidad liberada. (Cesarman, 1976: 83)

Cuando el “padre” cae muerto no lo hace en la misma habitación sino en un jardín y antes de llegar al suelo acaricia una hermosa espalda desnuda de mujer, a lo que sigue una pequeña secuencia de gente caminando por ese jardín que recoge el cuerpo muerto en una especie de ritual de luto en el que se expresa el sentimiento de culpa por matar al padre.¹⁵ Cesarman interpreta este episodio como un sueño del ciclista, quien fantasea con librarse de la figura opresora del padre.

La muchacha entra nuevamente a la habitación, en la pared se posa una mariposacalavera, a la que vemos en un primer plano, insecto que es un objeto fóbico representante

¹⁵ El asesinato del padre llevado a cabo por los impulsos sexuales de los hijos y el sentimiento de culpa resultante es expuesto en el mito explicativo que Freud propone en *Tótem y tabú* (1913).

de la castración y el temor a la muerte. Tras la imagen de la mariposa volvemos a la que será la última lucha de los protagonistas: frente a frente, en un plano contra plano lo vemos a él tapando su boca con su mano; ella molesta; él quita la mano y desaparece la boca; ella se enoja y como en represalia se maquilla los labios de carmín; en una disolvencia se llena de vellos el espacio vacío donde debía ir la boca; ella se ofende y ve que los vellos de su axila han desaparecido, se enoja, le saca la lengua y sale de la habitación hacia una playa. Últimos y vanos intentos por mantenerse relacionados, logrando sólo quedar entrelazados en términos destructivos. Este plano contra plano atestigua la imposibilidad de encontrarse aún después de “matar” al padre. Finalmente, una de las resultantes del complejo de Edipo es la dificultad de lograr una relación amorosa.

Ella abre la puerta y al otro lado está una playa donde se encuentra con un nuevo joven vestido como golfista. Por primera y única vez en el filme sucede un encuentro sin obstáculos mayores salvo un pequeño reclamo aparentemente por llegar tarde que se expresa cuando el golfista muestra el reloj a la chica, reclamo que se soluciona con un pequeño y alegre beso. Caminan por la playa a donde el mar ha arrastrado los accesorios femeninos del ciclista, es entonces que toda esa ligereza del encuentro parece tambalearse, los objetos simbolizan los conflictos internos de los que es imposible librarse. Siguen caminando por la playa abrazados, aparece el último intertítulo: “*Au printemps...*” al que sigue la última imagen del filme: en un desolado paisaje yacen los amantes enterrados hasta el pecho, muertos, casi putrefactos. Expresión máxima de la imposibilidad del encuentro amoroso.

En definitiva, un hombre y una mujer, invadidos de impulsos sexuales prohibidos, intentan el encuentro y tratan de resolver su problema incestuoso. Todo en vano: paulatinamente se destruyen, hasta que se aniquilan y mueren hundidos en el simbolismo de su propia vida instintiva. (Cesarman, 1976: 85-6)

El encuentro entre la pareja es imposible dados los conflictos internos que viven en la psique humana, tema que Cesarman observa a lo largo de toda la obra de Buñuel. Esta lectura hace notar que no encontramos en la filmografía de nuestro director más que relaciones “desviadas”: masoquismo, pederastia, necrofilia, paranoia, etc., en todas estas “desviaciones” late la imposibilidad del encuentro y la destrucción mutua. Las historias de

amor que narra Buñuel están cargadas del poder destructivo de la pulsión sexual.¹⁶ La fuente de la imposibilidad es el complejo de Edipo, el cual se encuentra en el centro de las quince películas que aborda, salvo *Las Hurdes* (1931).

Cesarman considera que la obra de Buñuel es tan vigente gracias al manejo que hay en ella de las variantes de la situación edípica, sobre cuyo conflicto está basada la sociedad. Freud, en la línea experimental del estudio de sus pacientes, parte de dos sueños recurrentes: la muerte de los seres queridos (en particular de los padres), y el encuentro sexual con uno de los progenitores. Lo anterior sobre el supuesto de que el sueño es cumplimiento de un deseo, sugiere la enunciación del complejo. El autor de *La interpretación de los sueños* elabora una particular lectura de la tragedia griega *Edipo rey*, encontrando que la fuerza sobrecogedora que ejerce sobre los espectadores responde a que representa el cumplimiento de un deseo que yace en el fondo del hombre. La fantasía de matar al padre y poseer a la madre está condensada en la tragedia, y su interpretación psicoanalítica termina por nombrar el conflicto fundamental de la psique humana. El atroz acto en que el rey Edipo se despoja de sus propios ojos es visto como el castigo por haber cometido el incesto. (Freud, 1900: 270-3)

La solución del complejo es, para Freud, la piedra angular del psicoanálisis pues permite llegar a la madurez mediante la desexualización de los padres. El conflicto se transmite entre los hombres que forman la sociedad y manifiestan sus problemas en las instituciones. La sociedad misma, por tanto, está fundada sobre la agresión del complejo edípico, la ambivalencia de amor y odio, culpa y autocastigo. Así, Cesarman encuentra que la obra de Buñuel se concentra en el conflicto humano por excelencia, sus películas ofrecen (desde su perspectiva) un estudio en el que se muestra la complejidad de la psique humana,

¹⁶La decadencia de la persona por el deseo encuentra una expresión contundente en obras como *Susana, carne y demonio* (1950) en que una bella y lúbrica joven trastorna la entereza de sus protectores hasta hacerlos cometer auténticas barbaridades; pero la decadencia va en aumento, participamos en *Él* (1953) del resquebrajamiento de la personalidad de un hombre enamorado, resultado de la paranoia causada por los celos; *Abismos de pasión* (1954), adaptación de la novela romántica *Cumbres borrascosas* afirma la relación necesaria de amor, imposibilidad y muerte; con *Viridiana* (1961) asistimos, en su primera parte, a la vida acabada por el deseo de un hombre que no pudo consumar su amor pues la muerte le arrebató a su esposa la misma noche de bodas; o la vida de un galante “don Juan” que en su vejez se enamora de una joven y con este amor pierde el poco dinero que le quedaba, sus pertenencias y sus convicciones más profundas (*Tristana*, 1970); Buñuel cierra su filmografía con la historia de un hombre maduro y respetable que se convierte en un viejo ridículo, completamente controlado por el deseo hacia una joven que juega con él a su antojo, *Cet obscur objet du désir* (1977). En estas historias la degradación de la persona es causada claramente por el poder sexual que lo domina todo en el universo buñueliano.

la fuente de sus desdichas e imposibilidades, el conflicto que late en el corazón de cada hombre y de la sociedad. La afinidad de Buñuel con el psicoanálisis es innegable, al menos en sus primeras tres obras, de modo que esta lectura resulta sugerente y sin duda enriquece el sentido de las películas.

Por su parte, la pertinencia de la interpretación psicoanalítica en relación a *Un chien andalou* es evidente. En este caso, tanto interpretación como obra comparten el método fundamental del psicoanálisis que es la asociación libre. Buñuel mismo lo expresó en sus notas sobre la realización del filme. Pero más allá de ello, resalta el hecho de que obra y lectura comparten los mismos supuestos teóricos, a saber, los descubrimientos de Freud respecto a la psique humana. Esta compatibilidad justifica la lectura psicoanalítica; sin embargo, existe una diferencia fundamental: el psicoanálisis es una teoría que intenta dar una explicación racional del mundo irracional del inconsciente y la obra de Buñuel, en cambio, es una expresión de lo irracional, emergencia de la vida profunda que se configura en imágenes específicas y que niega toda aclaración racional de las mismas. Es la diferencia que Cesarman traza entre psicoanálisis y Surrealismo. (Cesarman, 1976: 40-1) Estamos, así, ante la distancia que separan al arte y al discurso psicoanalítico. Una obra cinematográfica no tiene una función explicativa o de análisis. Si bien las películas de Buñuel nos proponen una exposición de los conflictos humanos, no proporciona un esclarecimiento o teorización sobre ellos. El cine se concentra en mostrar, desvelar, y con ello *hacernos ver* el corazón humano en toda su complejidad. Se dirige a la sensibilidad que experimenta modos de ser de la realidad.

En esta tesis exploramos la idea de que ante estas películas experimentamos un cambio de mirada. Sus films nos hacen ver el mundo con una profundidad que no es común a la mirada ordinaria. La lectura psicoanalítica, así, revela el sentido profundo de la realidad desplegada en *Un chien andalou*, film que presenta el mundo interior en la pantalla. Por esta razón, dicha lectura resulta sugerente e imprescindible para una reflexión en torno a las capas presentes en la filmografía de Buñuel. Su cine fuerza nuestra mirada para hacerla ver realidades profundas, como la que hemos expuesto en estas páginas a propósito de la lectura de Cesarman. Desde luego, esta capa del complejo mundo desplegado en estos films es sólo uno de sus aspectos. En los siguientes capítulos estaremos observando varios sentidos más.

La imagen surrealista

Al inicio de este capítulo se señaló que *Un chien andalou* es considerado como el filme que lleva la estética surrealista al formato cinematográfico. Para adentrarnos en por qué ha sido considerado así, independientemente de que no fuera realizado bajo el movimiento, será conveniente revisar algunas cuestiones de la poética surrealista y su relación con el cine.

El Surrealismo comparte con Dadá la proclamación de la libertad y el rechazo a los principios de la sociedad burguesa que sostiene guerras, hambre y explotación sobre los mitos de la razón positivista. Para Dadá la negación es extrema, negar al arte, la razón e incluso al mismo Dadá. Esta actitud más que un movimiento artístico es un gesto espiritual en contra de todo dogmatismo; la obra queda en segundo término para proclamar la provocación y el escándalo como el medio predilecto de expresión. La herencia de Dadá es acogida por los surrealistas, quienes buscaron fundamentos en la psicología y en la filosofía para pregonar una libertad práctica y espiritual: el Surrealismo dota al anarquismo dadaísta de una justificación intelectual.

Dicho sustento conceptual lo busca, entre otros, en dos nombres que pusieron resistencia a la ideología de la burguesía: Marx y Freud. La crítica económica del primero y el estudio del lado oscuro de la psique del segundo, fueron armas que sirvieron al Surrealismo para tejer su propuesta artística de resistencia. Por su parte, los conflictos teóricos del movimiento se encuentran, en gran medida, en su doble interés: el individuo y la sociedad. Intereses que se ven reflejados en la teoría económica de Marx y el alcance de la libertad individual por medio del psicoanálisis. Dos líneas que estarán presentes en las obras surrealistas y que son la base de la fractura del movimiento. En lo referente al psicoanálisis, lo encontramos en el centro mismo de la creación. André Breton, en el *Primer Manifiesto del Surrealismo*, lo define como sigue:

SURREALISMO: Sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, o por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. (Breton, 1924: 31)

El automatismo es la clave de la poética surrealista. Se trata de “liberar al inconsciente” para que la obra tenga una verdad de fondo, fondo que tiene el carácter de revelación del

funcionamiento *real* del pensamiento. Esto es, que pretende llegar al nivel más profundo de la actividad pensante, por lo cual la vida de la conciencia y de la razón ordenadora son puestas en segundo término para afirmar la vida inconsciente, el mundo onírico y la imaginación. En el mismo *Manifiesto*, Breton describe el método creativo:

Escribid de prisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. [...] Seguid escribiendo cuando queráis. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar <falta de inatención>, interrumpid sin la menor vacilación la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra *l*, por ejemplo, siempre la *l*, y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad. (Breton, 1924: 29)

Este tipo de creación pretende liberar el inconsciente y con ello da lugar a que la imaginación tome la delantera tratando de frenar el contenido de la conciencia lo más posible. Las imágenes que surgen de esta poética no responden a creaciones elaboradas en un plano racional; el método creativo que propone Breton busca conmover a la imaginación, estimularla, ejercitarla como se hace con un músculo del cuerpo físico, es por ello que se elaboran desde el sustrato inconsciente en la liberación del mismo mediante la asociación libre de palabras. La imagen surrealista se forma de emergencias irracionales, arbitrarias; y de esta sinrazón nacen asociaciones, encuentros que otorgan un brillo especial a la imagen completa, asociaciones fortuitas que constituyen asimismo un ataque a la percepción consciente.

Esta noción alude a lo que en 1918 Pierre Reverdy afirmaba; la imagen poética –dice– nace de la yuxtaposición de dos o más realidades distantes. Unión de diferentes contextos que mientras más ajenos entre sí y mayor verdad en la relación creada, más fuerte resulta la imagen. El poder de la imagen poética consiste en ser una creación nueva, que nace a partir del trabajo del poeta¹⁷. La imagen surrealista asume esta noción de realidades distintas. Lo que es posible constatar en la elaborada por el Conde de Lautréamont y que el movimiento

¹⁷Isabelle Chol (2006) ofrece un detallado estudio de la construcción poética de Pierre Reverdy.

se apropia: “Bello como el encuentro fortuito entre un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección”.

El cine, por su parte, encierra la posibilidad real y prometedora de llevar a cabo el encuentro de elementos distintos. Con el montaje, diferentes realidades se unen en una misma obra. En *Intolerance* (1916), D. W. Griffith por primera vez unió cuatro historias de épocas sorprendentemente dispares: la matanza de los hugonotes en Francia (Siglo XVI), la pasión y muerte de Jesús (Siglo I), una huelga de trabajadores en Estados Unidos (Siglo XX) y la caída del rey Baltasar de Babilonia (Siglo VI). Estas cuatro historias se entrelazan en el filme, vamos de un siglo a otro en cuestión de segundos gracias al poder del montaje que permite un nivel creativo de gran alcance en lo referente a la unión de elementos distintos.

Pero no solamente el montaje hace posible unir módulos desiguales en el cine, también lo logra por la puesta en escena. La obra de Chaplin nos muestra cómo algunos objetos pueden “actuar” como otros completamente distintos a sí. Baste recordar aquella brillante secuencia de *The gold rush* (1925) en la que el zapato *es* un pavo, los clavos son huesos y las agujetas, spaghetti. Unión que se logra por medio de la creación del artista causando un efecto deliciosamente cómico. Con esto queda claro que la potencialidad artística del cine no se encuentra en su capacidad única de imitación de la realidad sino en su poder de crear realidades alternativas, en las que es posible movernos de un siglo a otro en instantes, o en que unos clavos “se comporten” como los huesos de un delicioso pavo...

Sin embargo, estas imágenes cinematográficas no pueden ser consideradas surrealistas. En cuanto a *Intolerance* hay una línea de seguimiento clara entre los cuatro eventos: todos ellos hablan de la intolerancia a lo largo de la historia. Lo mismo sucede en el ejemplo de Chaplin, las equivalencias son evidentes para el espectador, quien las comprende y disfruta casi de golpe. En el caso de la imagen surrealista, se exige que esta unión sea arbitraria, enigmática, que choque a la lógica de la razón ordenadora. Lo que es posible lograr también mediante el dispositivo cinematográfico.

La capacidad del cine de poder unir fragmentos y darles sentido también promete la creación de un “sin sentido”. Una de las funciones del montaje es dar coherencia a las secuencias que conforman el filme, aclarar la temporalidad y espacialidad de los eventos; incluso en los casos en los cuales reúne realidades distantes, como *Intolerance*, proporciona

una lógica comprensible que permite al espectador seguir la linealidad narrativa de los fragmentos. Sin embargo, esta misma capacidad también puede ser aprovechada para expresar un orden enigmático enteramente nuevo o bien, como es el caso del cine surrealista, que responda a capas más profundas del pensamiento y así trastocar la linealidad temporal y espacial.¹⁸ Artaud, en 1949 en un artículo titulado “Sorcellerie et cinéma”, declaraba su aprecio por este arte que tenía toda la capacidad de lograrlo.

El cine simple, tomado tal cual es, en lo abstracto, desvela un poco de esa atmósfera de trance, eminentemente favorable a ciertas revelaciones. Utilizarlo para contar historias, una acción exterior, es privarse del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo. He aquí por qué me parece que el cine está hecho sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia. (Artaud, 1961: 16)

Buñuel, surrealista

Tenemos, entonces, dos elementos que reúne el formato cinematográfico en natural sintonía con la poética surrealista. Por un lado, la capacidad de unir realidades distintas y, por el otro, su poder de crear mundos nuevos que puedan expresar una lógica propia. Cualidades cinemáticas que contribuyen a que la obra tenga una realidad expresiva propia; pero será cuando el cine se aproxime al mundo onírico, dado que en él encontramos una expresión del inconsciente, cuando estas capacidades cinemáticas se conviertan en surrealistas.

Con lo dicho hasta aquí y rememorando lo desarrollado en la primera parte de este capítulo, es fácil entrever en qué sentido *Un chien andalou* es considerada una obra surrealista. Responde a estas exigencias puntualmente en la medida en que, como vimos, es una expresión de un conflicto interno de sus personajes; ya sea que se trate del complejo edípico (Cesarman) o de lo que sucede en la mente de la protagonista (como lo sugiere Talens), el filme parece dar cuenta del funcionamiento de la interioridad del pensamiento. Por otro lado, su narrativa no corresponde a la lógica consciente sino que se asemeja a la arquitectónica del sueño, en donde el tiempo y el espacio funcionan de manera distinta. En lo referente al montaje, nos encontramos con la unión de realidades distantes como cuando el doble toca el timbre y en lugar de seguir la imagen de, por ejemplo, una campana (lo que sería lo más natural pues nos hablaría del sonido del timbre), tenemos la de unas manos

¹⁸Artaud escribe un guión para cine titulado *Les dix-huit secondes* que nunca llegó a filmar. La duración del filme se planeaba que fuera de alrededor de dos horas, lo que narra -por su parte- son los diez y ocho segundos de la vida de un hombre bajo un farol (mirada fija, bastón inquieto y un reloj que pende de su mando izquierda), antes de su suicidio. (Artaud, 1961: 83-7)

preparando un martini; o en el asesinato del mismo personaje, al caer muerto no lo hace en la alcoba sino en un jardín; y, finalmente, cuando en la última parte la joven sale de la alcoba, vemos del otro lado de la puerta una playa que no tiene nada que ver con la atmósfera de una calle parisina, en la que todo el filme se había desarrollado. Pero no sólo el montaje, también la puesta en escena reúne estas realidades distantes: como aquél plano de la mano con un hormiguero, o la carga del ciclista (calabazas, hermanos maristas, pianos de cola, carroñas de burro). Cada una de estas imágenes entra con toda claridad en las exigencias surrealistas. Incluso el mismo método de creación que los realizadores dicen haber llevado a cabo, la asociación libre, es compatible en todo al automatismo.

El sentido surrealista de la obra de nuestro director es claro, no solamente en su ópera prima sino que prevalece a lo largo de su filmografía, señalándose más en algunos trabajos que en otros. El mismo Buñuel, hacia el final de su vida, seguía sosteniendo la honda marca que había dejado en él el movimiento:

De todos modos, durante toda mi vida he conservado algo de mi paso –poco más de tres años- por las filas exaltadas y desordenadas del surrealismo. Lo que me queda es, ante todo, el libre acceso a las profundidades del ser, reconocido y deseado, este llamamiento a lo irracional, a la oscuridad, a todos los impulsos que vienen de nuestro yo profundo. Llamamiento que sonaba por primera vez con tal fuerza, con tal vigor, en medio de una singular insolencia en el combate contra todo lo que nos parecía nefasto. De nada de esto he renegado yo. (Buñuel: 1982: 140)

El poder emotivo y franco de declaraciones como la que tenemos a la vista resulta contundente, pero allende a esto, es posible rastrear a lo largo de su obra el compromiso que aquí se manifiesta. El trabajo de Linda Williams da testimonio de ello, en él rescata el sentido surrealista, haciendo énfasis en la carga de contenido psicoanalítico que hay en sus películas; en sus análisis detallados de la obra de Buñuel, Williams nos hace ver que tanto la lucha surrealista por un arte en busca de la expresión de las profundidades del hombre como el esfuerzo psicoanalítico de comprender las honduras de la psique, encuentran en la obra de Buñuel una expresión cabal. La lectura de nuestra autora se distancia de las dos interpretaciones reinantes del cine surrealista, a saber, la de Ado Kyrou (1963) y la de J. H. Matthews (1971), en el sentido en que éstas tienden a considerar la obra de nuestro director esencialmente como una libre expresión del deseo, por un lado, y por el otro, enfatizan el carácter subversivo de la elaboración “arbitraria” y la renuncia a una estética filmica. La

interpretación de Williams no suscribe la negación de la forma en la obra de Buñuel sino que se propone desentrañar la configuración de la misma.

El mundo onírico de *Un chien andalou*

Si el cine no está hecho para traducir
los sueños o todo aquello que en la
vida despierta se emparenta con
los sueños, no existe.
Artaud.

Esta idea artaudiana es el punto de arranque de Linda Williams al leer *Un chien andalou*, comparte con el poeta la creencia de que la imagen cinematográfica proporciona el mundo más cercano al sueño en un nivel constructivo; esto es, que la manera como están elaboradas las imágenes del metraje son análogas a la forma en que el sueño mismo se edifica. El objetivo de la autora es analizar la retórica que domina en el film, retórica que se mantiene en relación directa con los descubrimientos freudianos sobre el lenguaje onírico y el seguimiento que de esto hace Lacan.

Acude, en primera instancia, a la teoría freudiana que sostiene que el sueño es un ámbito de cierta libertad para el inconsciente, en donde éste se manifiesta logrando una realización simbólica del deseo. Sin embargo, a pesar de que el mundo onírico constituye una realidad más cercana al inconsciente, no se trata de un reino del todo libre y en él sigue operando la represión; así, las realizaciones del deseo no se hacen de manera explícita sino enmascarada. La realidad del sueño contiene dos capas: el deseo del inconsciente (siempre velado) y la manera como se hace palpable (la historia que se sueña). La primera es el *contenido latente* y el segundo el *contenido manifiesto*.

Freud encuentra que hay cuatro mecanismos mediante los cuales se construye el sueño, es decir, cuatro dispositivos que operan para que el deseo inconsciente encuentre la manera de manifestarse sin que sea reprimido por la censura: La *condensación*, el *desplazamiento*, la *consideración de la puesta en escena* y la *elaboración secundaria*. (Freud, 1900). Linda Williams retoma los dos primeros para abordar el filme.¹⁹

Por medio del trabajo de la *condensación* se concentra una gran cantidad de contenido latente en el manifiesto, dicha concentración es enorme pues mientras que un

¹⁹Más adelante nos ocuparemos de la *elaboración secundaria* que retoma Williams para entender la retórica onírica de *Un chien andalou*.

sueño se puede escribir en tres líneas, sus pensamientos llegan a cubrir numerosas páginas. La elaboración de la condensación reúne en un solo objeto, lugar o situación una madeja compleja de pensamientos.

El *desplazamiento* es cuando cierta carga afectiva ligada a alguna representación inconsciente se desprende de ésta y se trasfiere a otra que guarda alguna relación con la original; por ejemplo, cuando soñamos que un objeto (como una taza) se pierde y nos causa una gran angustia, este sentimiento en el fondo está referido a alguna persona que de alguna manera se relaciona con el objeto taza, de manera que la angustia por la pérdida de ésta es en realidad la sentida ante la amenaza de perder a la persona, que es la representación inconsciente original. (Freud, 1900)

Williams retoma el mecanismo del sueño para leer el film, no obstante guarda importantes reservas en lo referente a interpretarlo con el método psicoanalítico de desciframiento de los sueños, con lo que salva algunas de las complicaciones en las que se encuentra la interpretación de Cesarman. La razón por la que no sigue este método es porque considera la distancia entre un sueño y un film; el mundo onírico es un sistema cerrado que no puede ser decodificado por un conocimiento ajeno al soñante, es decir, su interpretación resultaría imposible sin un diálogo mediante el cual el autor del sueño resuelva la clave de las simbologías mediante las asociaciones libres que llevan al significado profundo. Ante esta dificultad, las interpretaciones que pretenden resolver con el método psicoanalítico una obra que reproduce el trabajo onírico acuden a símbolos convencionales o claves psicoanalíticas (del tipo luna: erotismo, como veíamos con Cesarman) que en el fondo –señala nuestra autora- violan la atmósfera irracional e inconsciente del sueño. Por otro lado, el problema se acrecienta si se piensa que el film reproduce la incoherencia onírica pues el contenido latente seguiría tan velado como en el sueño y resultaría no sólo incomprensible sino completamente insostenible.²⁰

En su lugar, Williams acude a otra forma (a mi parecer, muy adecuada) de leer el film. Émile Benveniste (1966) señala que la discursividad del sueño no responde a las formas de un sistema lingüístico sino que se acerca más a las figuras retóricas. Lacan, siguiendo en esta línea a Jakobson, nota la cercanía entre *metáfora* y *metonimia* con el

²⁰Jesús González Requena (2008) hace una crítica similar respecto a considerar el film como resultado de una serie de imágenes vertidas al azar, sin sentido. De ser así, señala González, la película sería simplemente imposible de ver.

trabajo del sueño: *condensación y desplazamiento*. Nuestra autora parte de estas similitudes y se propone estudiar la obra desde una perspectiva retórica-psicoanalítica. Dado que no estamos ante un sueño como tal, sino a algo que se le asemeja fuertemente, una manera de interpretarlo es partiendo del proceso más cercano al trabajo onírico: las figuras retóricas. Su análisis se detiene especialmente en el prólogo del filme, el cual ve como una metáfora.

El ojo y la nube

Dado que *metáfora y condensación*, como *metonimia y desplazamiento*, hacen asociaciones entre elementos que quizá nunca estarían juntos fuera de estas construcciones, la clave para desentrañar el significado del filme será la indagación de las asociaciones que hace. La primera de ellas es el encuentro del ojo-luna con la navaja-nube.

La secuencia parece tener un seguimiento que funciona más o menos continuamente: un hombre afila su navaja, sale al balcón, ve la luna que está siendo atravesada por una delgada nube y, en seguida, él mismo corta el ojo de una joven con la navaja de afeitar recién afilada. En una primera vista, dada la contigüidad de los planos, suponemos una serie de cosas: identificamos al personaje del balcón con el que hace el corte del ojo y asumimos que la espacialidad y la temporalidad son consistentes. Pero en una vista más fina nos percatamos de detalles que falsean nuestra primera impresión: la puesta en escena plantea algunos cambios en la vestimenta del personaje del balcón y el que hace el corte del ojo. En el balcón lo vemos con un reloj de muñeca y una camisa blanca sin corbata, el torso que aparece en el corte del ojo no trae reloj y porta una corbata a rayas. El montaje, por su parte, nos mueve de un lugar y tiempo a otros sin señalamientos que nos orienten: en los planos del corte del ojo no vemos la puerta del balcón al fondo, por ejemplo, o algún elemento que nos indique que están en el mismo lugar o que el evento sucede al anterior. Estos detalles indican una ruptura narrativa, lo que Williams enfatiza como el cambio de diégesis.

Pero tampoco es aceptable pensar que hay un cambio radical y que los planos 1-9 no tienen nada que ver con los siguientes. Desde luego que estamos ante una secuencia que tiene un seguimiento: luna y ojo, nube y navaja no sólo no dejan de estar en relación sino que se conectan fuertemente en la secuencia completa, particularmente por los planos 10, 11 y 12. A la luz de las inconsistencias señaladas tanto en la puesta en escena como en el

montaje vemos que el seguimiento de la secuencia no es sostenible por la continuidad de planos, pero sí si atendemos a una continuidad formal.

Williams, a diferencia de Cesarman, no acude al desciframiento simbólico de las imágenes sino a las formas que encuadran. El ojo se relaciona con la luna por la forma circular que caracteriza a ambos, la navaja y la nube están conectadas dada su horizontalidad; esta reciprocidad se hace más profunda en tanto que son figuras circulares invadidas por la delgadez de las líneas, relación que funcionará como un *leit-motiva* lo largo de todo el film y que tiene su mayor contundencia en los planos 11 y 12. Esta relación figural se plantea desde 3: primer plano del pulgar, en cuya uña se prueba el filo de la navaja.

Las relaciones que conforman la metáfora, al no ser vistas como símbolos sino como figuras en relación mutua, podrían resumirse como sigue: una delgada nube pasa por sobre la luna, parece cortarla, tal como una navaja de afeitar cortaría un ojo. La comparación de la luna y el ojo es lo que constituye la metáfora, en la cual la violencia de un ojo cortado por la navaja inunda la imagen de la luna y su nube.

What it is so radically disturbing in this figure then is, not only the audacity of comparing one violent and sadistic image with another that is innocuous and natural, but also the fact that such a rigorous formal control exercised by the operation of the figure dictates the development of the sadistic and violent content. (Williams, 1981:71)

Es decir, el filo de la navaja es transferido a la nube y la vulnerabilidad del ojo a la luna; y con esto la secuencia entera se torna terrible e inquietante. Williams hace notar que esta metáfora no cumple con las funciones tradicionales, las cuales tienen por objeto el embellecimiento del discurso. No se trata de que una imagen transfiera elementos loables a otra sino exactamente lo contrario: en el prólogo de *Un chien andalou* una figura derrama su sentido perturbador al discurso entero; se trata, señala nuestra autora, de una metáfora *surrealista*. Las asociaciones sobre las que se basa son fortuitas y contienen cierto grado de enigma, surgen del dictado del automatismo y parten, según las declaraciones de los autores, de un sueño. Su agresividad es tal en la medida en que atacan al sentido común, al que si bien la relación ojo-luna no perturba, sí lo hace el corte. El plano 11 no volverá a ser inocente tras su relación con el 12.

Esta metáfora que establece una estremecedora relación entre el ojo y la luna, también refiere a otra realidad. La tentación de ver en ella algo más que esos objetos ha sido seguida por todos sus intérpretes, y Linda Williams no es la excepción. Si la lectura de Cesarman acudió a elementos extra cinematográficos (el erotismo evocado por la luna) para descifrar la simbología de la secuencia, Williams acude al cine mismo, y en específico a la creación cinematográfica. El prólogo de *Un chien andalou* será una metáfora cinemática y meta cinemática en el sentido en que alude a la creación cinematográfica misma. El corte, la navaja, su filo, la nube, evocarán el trabajo de montaje; el ojo, la luna, la mirada, equivalen a la cámara y el registro de la misma. Filmación y corte son los elementos fundamentales de la creación cinemática y los dos están presentes en el prólogo de *Un chien andalou*. Vemos, así, que esta lectura del filme surrealista no sólo se distancia de la noción de que en él no hay una forma determinada en tanto que trabajo de la arbitrariedad, sino que supone una reflexión poética en el prólogo del mismo. Y si esta es una metáfora de la creación cinematográfica, habría que entender a la creación como una actividad profundamente agresiva y enérgica, lo que la convierte en una reflexión poética sobre un arte provocador, como lo es el Surrealismo.

Esta reflexión cinemática es sumamente sugerente para esta investigación. El hecho de que el prólogo proponga una referencia a la propia creación y construcción cinematográfica nos permitiría señalar el punto inicial de una noción sobre el cine que se desprende al experimentar las películas de Buñuel. Si aceptamos que en esta secuencia se encuentran principios que se mantienen presentes a lo largo de su filmografía, la tentación de encontrar en ella una propuesta poética es grande. Y lo que no podemos negar del prólogo de *Un chien andalou* es su sentido violento; atacar al ojo en un primerísimo plano alcanza resonancias que exceden a las señaladas por Cesarman, referentes a la realidad profunda de la psique humana, también apunta a una construcción de cierto cine que se afirma como una propuesta poética que asume a la agresividad como su signo fundamental. El trabajo será examinar qué tipo de agresión es esa, tarea que será desarrollada en los siguientes capítulos.

Buñuel y Freud

El que la metáfora refiera a la creación cinemática no excluye que también contenga otro sentido, y para descubrirlo es necesario el análisis del film completo. Desde este primer acercamiento se ha señalado la importancia de la agresividad, la cual se mantiene a lo largo de toda la cinta; para desentrañar su sentido, hemos visto que Williams conjuga las figuras retóricas con el discurso onírico, y dado que aquellas -en su vertiente surrealista- no responden a relaciones convencionales, se acercan aún más a la realidad del sueño. Nuestra autora es consciente de que las imágenes que conforman el universo onírico no tienen un significado codificado y, por tanto, descifrable; el sueño no es un depósito de contenidos sino un *creador de significaciones*, asunto fundamental en lo referente a la creación poética y su relación con el sueño. En el caso del film surrealista, no es posible tomar simbologías convencionales para descifrarlo, es preciso escudriñar las que crea, y dado que la agresividad se presenta abiertamente, habría que buscar el contenido que en ella late.

En la medida en que *Un chien andalou* expresa el proceder del inconsciente, es natural pensar que posee, como el sueño, un significado latente que puede ser descubierto. Ya hemos mencionado que Williams renuncia a estudiar el filme con el método psicoanalítico de la asociación libre y que en su lugar acude a las figuras retóricas, pero ello no significa que niegue que el psicoanálisis sea un instrumento de interpretación revelador. Por el contrario, su lectura se nutre de los descubrimientos freudianos del proceder onírico, como es el caso de la *elaboración secundaria*.

La *elaboración secundaria* participa en la formación del sueño y funciona como una especie de censura. Suaviza los sucesos perturbadores, como cuando sabemos que estamos soñando;²¹ pero también opera para dar cierto sentido a los sucesos oníricos de manera que resulten legibles al soñante. “Resultado de su empeño es que el sueño pierde su aspecto de absurdo y de incoherencia y se aproxima al modelo de una vivencia inteligible.” (Freud, 1900: 487). Dicha coherencia, naturalmente, es un ocultamiento de las ideas latentes.

En *Un chien andalou* opera algo análogo a la *elaboración secundaria*. Williams señala cómo en ciertos momentos el filme funciona bajo un seguimiento escrupuloso de las

²¹ “<Esto es sólo un sueño> emerge entonces en el sueño mismo cuando la censura, que nunca se duerme del todo, se ve sorprendida por el sueño que ya dejó pasar. Es demasiado tarde para sofocarlo, y por eso ella [la elaboración secundaria] sale al paso, con aquella observación, a la angustia o el pesar que dimana del sueño. Es una exteriorización de *esprit d’escalier* por parte de la censura psíquica.” (Freud, 1900: 485)

reglas clásicas del montaje y la narración cinematográfica. Hemos visto el caso del prólogo, los planos 1-9 siguen una narración comprensible que responde a un elemento técnico claro como lo es el establecimiento del eje de la mirada; secuencias más adelante, cuando la joven ve por la ventana la caída del ciclista y baja para socorrerlo, el montaje funciona tradicionalmente: un plano sucede a otro brindando todos los elementos necesarios para que el espectador comprenda el movimiento que supone salir de la alcoba, bajar las escaleras, abandonar el edificio y acercarse al ciclista. Esta coherencia, sin embargo, tiene por objetivo crear la ilusión de seguridad en el espectador, seguridad que se pierde en la medida en que estas mismas reglas narrativas son trasgredidas. El caso del prólogo es claro, la ruptura que tiene lugar con el plano 10 fácilmente pasa desapercibida dado el establecimiento de los planos iniciales. Pero -tal como Freud señala al respecto de la *elaboración secundaria*- el empeño de mantener dicha coherencia tiene poco éxito; así como en el sueño las partes coherentes son las menos vívidas, en el film las rupturas (absurdos) saltan a la vista y penetran en la experiencia del mismo. Como aquella secuencia hacia el final en la que hay una fuerte ruptura espacial cuando la joven sale de la alcoba a una playa, contexto alejado del ambiente parisino en el que suponíamos todo el filme.

La aparente coherencia del filme, por su parte, es la que hace posible verlo, tal como sucede en el caso de los sueños perturbadores. Con estas consideraciones, la lectura de Williams revela un nivel más profundo de en qué medida el film está construido análogamente al sueño y nos permite ver que la empatía entre el trabajo de Buñuel y el psicoanálisis es de un compromiso real y penetrante. Además, no se trata únicamente del caso de *Un chien andalou*, más adelante señalaremos cómo la presencia del psicoanálisis nunca abandona a la obra de nuestro director.

El objeto del deseo

Antes de terminar con el film que nos ha ocupado a lo largo de este capítulo remitiremos el significado latente que Williams desvela. Tenemos para ello dos claves: la repetición y la contradicción. El sentido agresivo de la cinta guarda un contenido que es posible rastrear partiendo del motivo que genera tal agresividad: el corte del ojo. Esta figura encuentra ecos a lo largo del metraje, el primero de ellos resuena en el encadenado de disolvencias a propósito de la mano con el hormiguero, a la que Williams refiere como “serie metafórica”.

El agujero-hormiguero de la mano del ciclista parece condensar el ojo y la mano en un mismo objeto, la serie subraya en cada plano la relación de una figura circular con una línea delgada: la axila velluda de la bañista y el perfil que señala su brazo; el erizo se encuentra en la tierra y en la parte superior hay marcada una figura como de media luna; y el plano a vista de pájaro enmarca con un iris a la andrógina, quien con una vara toca la mano mutilada tirada en la calle. La serie termina con la mano cercenada en resonancia con la mutilación del prólogo. Aquí como allá, la linealidad sólida hace evidente la blandura de la carne.

La mutilación de la carne, en ambos lados, es seguida por una oposición de géneros. Tras el prólogo, en seguida del corte del ojo, aparece la figura del ciclista ataviado con ropajes femeninos sobre su traje masculino: faldita, babero, sombrero y la caja que cuelga de su cuello (rima visual de la corbata a rayas del plano 10). La serie de metáforas termina con el plano de la mano mutilada y la andrógina, mujer con traje y peinado masculinos, el guardia guarda la mano en la misma caja del cuello del ciclista (otra vez la corbata).

El que la estructura paradójica de los géneros aparezca contiguamente a la mutilación lleva a nuestra autora a concluir que esta última condensa la relación entre sexos. Al igual que Cesarman, Williams considera que el contenido latente del filme es el deseo y el prólogo la condensación de la relación sexual.

The woman whose eye is cut by the razor in the prologue becomes a sexual object of the cyclist's desire in the subsequent diegesis. It is reasonable to interpret the woman's split eye as a metaphor for the vagina and the razor as a substitute penis.(Williams, 1981:83)

Pero si esto es así, la metáfora del deseo masculino está particularmente condensada. Cesarman subrayaba la violencia traumática de la imagen para postular la visión de la escena primaria, Linda Williams pone el acento en el corte mismo: la mujer a la que “castran” es la que se convierte en objeto del deseo, condensación que reúne el despertar del apetito sexual con el miedo a la castración. Tal como en el caso de Cesarman, el contenido latente del filme no se ofrece de manera abierta sino que se encuentra velado y, como en los sueños traumáticos, impresiona al espectador de tal manera que lo lleva a la búsqueda de su significado.

The Desire expressed by this film cannot be directly named or diegetically presented: it can only be generated by a hidden discourse, which like the discourse of the

unconscious in dreams, Freudian slips, or bungled actions disturbs and rearranges the memory traces, logical speech, and action of our daily lives.(Williams, 1981: 86)

En el caso de Williams, el deseo está expresado en la forma específica de la castración, su expresión en el corte-mutilación seguida de la negación en la diferencia de géneros son elementos que reunidos remiten a ella. En el despertar del deseo sexual –siguiendo, otra vez, a Freud- el niño supone que el cuerpo de la madre también cuenta con pene, al saber que esto no es así asume que la han despojado del mismo y sobreviene el miedo a la castración. La relación de la pareja de nuestro film, entonces, está cifrada en los términos del deseo sexual empapado del temor a la castración. Lo que *Un chien andalou* expresa es la estructura del conflicto psíquico, y no lo hace solamente en la medida en que presenta una historia objetiva en la cual un personaje vive tal situación, la misma estructura cinematográfica está construida como el deseo inconsciente intentando expresarse: funciona a partir de “desplazamientos” (metonimias), “condensaciones” (metáforas) y “elaboraciones secundarias”.

La lectura de Williams revela que el deseo es el objeto del filme y, al igual que Cesarman, considera que éste se encuentra presente de manera tan protagónica aquí como en otros trabajos de Buñuel: *Él* (1953), *Le journal d'une femme de chambre* (1964), *Simón del desierto* (1964-5), *Belle de jour* (1966-7), *Tristana* (1970), y que culmina con la obra que cierra la filmografía: *Cet obscur objet du désir* (1977). La temática del deseo es, pues, una constante que atraviesa la obra de Buñuel, señalamiento éste que han observado la gran mayoría de los estudiosos del director de Calanda y no sólo los que llevan a cabo una lectura abiertamente surrealista y psicoanalítica.²²

Pero si bien el deseo constituye una de las grandes temáticas de nuestro director, de ninguna manera podría decirse que es la única. Filmes como *L'âge d'or*, *Las Hurdes. Los olvidados* (1950), *El río y la muerte* (1954-5), *La mort en cet jardin* (1956), *La fièvre monte a El Pao* (1959) o *Le fantôme de la liberté* (1974), por mencionar algunas, tienen un claro sentido de corte social y no sólo de preocupación por el individuo y su relación con las pasiones. Jesús González Requena hace notar cómo *L'âge d'or* constituye una resonancia intertextual y conceptual a la obra que años antes escribiera Freud (1927), en la que se

²²Peter Evans (1995) realiza uno de los estudios más enfáticos en la cuestión del deseo a lo largo de las películas de Buñuel.

enfrentan problemáticas socio-culturales. No solamente el propio título del segundo trabajo de Buñuel es tomado de la obra mencionada, sino que el tono y la preocupación están en completa sintonía:

Se creería posible una regulación nueva de los vínculos entre los hombres, que cegara las fuentes del descontento con respecto a la cultura renunciando a la compulsión y a la sofocación de lo pulsional, de suerte que los seres humanos, libres de toda discordia interior, pudieran consagrarse a producir bienes y a gozarlos. Sería la Edad de Oro; pero es dudoso que ese estado sea realizable. (Freud, 1927: 7)

Bretón (1930), por su parte, hacía notar que *L'âge d'or* era una crítica despiadada a la “edad de lodo” que constituye la sociedad burguesa y apostaba por una en la que el amor sin frenos tuviera lugar, la cual sería la auténtica “edad de oro”. Desde luego que la temática del deseo y la crítica social no se encuentran escindidas en la obra de Buñuel, lo que se intenta hacer notar es que ésta última es tan presente como la primera y que es posible rastrearla incluso en la sola observancia de sus títulos. Lo de *L'âge d'or* no es el único caso, también es interesante lo referente a *Le fantôme de la liberté*²³. En esta tesis analizamos de manera detenida el caso de *Los olvidados* y la presencia de estas dos preocupaciones. Por ahora, baste dejar constancia de que las lecturas reinantes de la obra de nuestro director nos han enseñado a ver este sentido tanto de indagación de la fuerza que late en el interior de la psique humana como, lo que no se desarrolla aquí pero que se contempla, una preocupación y crítica a los principios morales de nuestra sociedad.

Cesarman y Williams frente a la obra de Buñuel

A lo largo de este capítulo se ha atendido a dos lecturas representativas de la obra de Buñuel: la elaborada por Fernando Cesarman y la de Linda Williams, ambas miradas enseñan a ver un sentido profundo tanto en las temáticas de nuestro director como de la estructura narrativa con la que se expresa. Detenernos en *Un chien andalou* ha permitido observar el proceder de dichas lecturas, el cual se extiende a los demás filmes que estudian. En el caso de Cesarman vimos que si bien él no hace explícito el método interpretativo mediante el cual aborda la obra de Buñuel, sí es posible extraerlo a partir del análisis de su

²³“J. de la C.: ¿De dónde viene el título *El fantasma de la libertad*? Buñuel: De una colaboración entre Marx y yo. La primera línea del Manifiesto Comunista dice: “Un fantasma recorre Europa...”, etcétera. Por mi parte, veo la libertad como un fantasma que tratamos de asir... y... abrazamos una figura de niebla que sólo nos deja un poco de humedad en las manos.” (Pérez-De la Coluna: 1986:296)

lectura, el método es –como se vio- el de la asociación libre que se lleva a cabo para el estudio de los sueños. Esta manera de leer la obra de Buñuel me parece valiosa, más allá de las reservas que con ella pueda guardar, en la medida en que al entrar en sintonía con el propio método de realización, sigue y enfatiza el carácter onírico de la obra, con lo que abre la posibilidad de encontrar un sentido profundo de las imágenes.

Con Linda Williams vimos una forma de abordaje que, en el fondo, parte del mismo principio psicoanalítico que Cesarman: el estudio freudiano sobre los sueños en el que enseña que dado que el mundo onírico se conforma de capas, una manifiesta y la otra latente, habría que llevar a cabo un método de interpretación que nos permita acceder al contenido latente de las imágenes. Williams, sin embargo, toma precauciones respecto a leer el cine como se leen los sueños, el gran acierto de la autora -y que comparto con ella completamente- es la consideración esencial de que no estamos ante un sueño sino ante un filme, esto es, que si bien la lectura de las películas de un director como Buñuel pueden ser abordadas desde las teorías psicoanalíticas, éstas deben ser complementadas con la teoría propia del cine y reflexiones de índole estética. Su lectura nos muestra con mayor profundidad hasta qué medida cine y sueño están ligados en el caso de nuestro director y, con ello, completa el sentido surrealista del mismo.

La revisión de estas lecturas, por su parte, también deja constancia de la riqueza contenida en la obra de nuestro director, lo cual es particularmente llamativo en lo referente al prólogo de *Un chien andalou*. Tanto para Cesarman como para Williams, el sentido de éste es una clave que ofrece elementos esenciales que constituyen el carácter propio de la obra. El psicoanalista encuentra en él el desciframiento del complejo de Edipo que estará a lo largo no sólo de *Un chien andalou* sino del resto de las películas que estudia. Linda Williams halla en este prólogo dos cosas: la metáfora de la creación cinematográfica y del acto sexual como castración; estos dos elementos nunca dejan de estar presentes en su lectura dado que atiende tanto a las formas que componen el discurso cinematográfico, como al contenido que ellas constituyen.

Estoy en total acuerdo con nuestros dos autores respecto a la importancia de dicho prólogo; como ellos, considero que en él están concentrados si no los elementos concretos de la obra de Buñuel en general, sí el tono que recorre sus películas y, más aún, la manera como nos relacionamos con ellas. Mi propuesta de lectura no pretende desmentir a ninguna

de las aquí expuesta, sino señalar un sentido que se aleja de ellas y, por ende, de los principios del psicoanálisis. En su lugar, retomo el rumbo de otra vertiente interpretativa del prólogo que, si bien no ha sido tan elaborada como la psicoanalítica, sí ha sido señalada por diversos estudios sobre Buñuel: la observancia de que con el corte del ojo hay una abertura en la visión del espectador, una provocación para cambiar de mirada o, por lo menos, dirigirla. De manera que este prólogo puede verse como una mirada en transformación. Lo cual revisaremos en el siguiente capítulo.

II

Hacia una mirada transfigurada. Las películas de Buñuel como revelación poética

Desde *Un perro andaluz*, Buñuel ha concebido la pantalla como un ojo dormido que sólo puede ser despertado por una cámara que haga las veces de navaja, clavo, alfiler, picahielo: la mirada cinematográfica, como el sexo de la mujer, debe ser una herida que jamás cicatriza.
Carlos Fuentes

Estas películas pueden ser gustadas y juzgadas como cine y asimismo como algo perteneciente al universo más ancho y libre de esas obras, preciosas entre todas, que tienen por objeto tanto revelarnos la realidad humana como mostrarnos una vía para sobrepasarla.
Octavio Paz

En el presente capítulo exploramos un sentido en que la obra de Luis Buñuel constituye una propuesta cinematográfica que emplaza al espectador hacia una transformación de la mirada. Retomamos el prólogo de *Un chien andalou* pues creemos que el sentido general de esta filmografía se encuentra condensado en dicha secuencia. Ofrecemos un análisis de la misma para enfatizar el lugar privilegiado que le otorga a la mirada y la manera como se desplaza hacia la mirada del espectador, creando así un vínculo específico con el asistente a la butaca que se descifra en la agresividad. Para explorar esto vemos cómo esta película busca dismantelar un tipo de mirada frente a la pantalla a través del ataque directo al ojo del espectador; por su parte, la búsqueda de una mirada transfigurada se dirige a la revelación crítica de los principios reguladores que operan en la sociedad occidental y occidentalizada del siglo XX.

En la primera parte del capítulo abordamos lo referente al ataque al ojo del espectador, partimos de un análisis al prólogo de *Un chien andalou* en el que mostramos que el objetivo del mismo es agredir al órgano visual. Esta embestida, sin embargo, se dirige a la *mirada* del espectador en al menos dos sentidos: a los principios que sostiene la mirada burguesa y, allende a las creencias del asistente a la butaca, el ataque también se enfila contra el gran público y la industria cinemática. Lo que proponemos en esta primera parte es que la cámara del director actúa como un arma que atenta contra el espectador tanto como contra los principios de creación cinematográfica; sin embargo, esto no significa que la obra sea una negación por la negación, sino que dicha destrucción se lleva a cabo para cimentar una propuesta de revelación.

En la segunda parte del capítulo indagamos el sentido propiamente artístico de la obra de Buñuel, como creadora de miradas y expositora crítica de la sociedad del siglo que nos precede. Acudimos para esto a la reflexión que lleva a cabo Octavio Paz en torno a las películas de nuestro director y nos concentramos en su segundo filme: *L'âge d'or*. En esta indagación, hacemos explícita la presencia del pensamiento del marqués de Sade en la concepción buñueliana del hombre y la sociedad. La película que nos sirve de caso para iluminar esta relación es *Nazarín*, particularmente la secuencia en que Buñuel reproduce *Le dialogue entre un prêtre et un moribond*. Cerramos el capítulo apuntando la distancia entre Sade y Buñuel; a nuestro juicio, la obra del cineasta es una apuesta crítica y de revelación, el filo de la navaja que se hizo sentir en la secuencia que ha iniciado su obra se mantiene vigente y con diversas aristas.

1

La navaja en el ojo: el ataque al espectador

Una vez más retomaremos las imágenes del prólogo para señalar la lectura que ahora proponemos, tomando distancia del camino andado por la interpretación psicoanalítica. Si nos detenemos ahora no ya en las simbologías de las imágenes o en las formas que las contienen sino en la relación que entablan entre sí y con el espectador, lo primero que resalta es el emparejamiento del eje de la mirada (1-4) que establece una dialéctica de ver y ser visto. La primera imagen es el punto de vista, tenemos un plano de unas manos afilando

una navaja y en seguida el rostro del personaje que afila, nos damos cuenta de que, como él, vemos la tarea que se lleva a cabo para después verlo viendo sus manos; 3 y 4 afirman esta relación de ver el objeto visto y ver a quien ve. 5 y 6 siguen los movimientos brevísimos del personaje saliendo al balcón. Y volvemos a la dialéctica en 7, 8 y 9: personaje que mira el cielo / la luna vista / mirada. El importantísimo plano 10 continúa el mismo juego, haciéndolo más complejo. Al estar justo después del plano del personaje que ve la luna, podemos pensar que la mujer hace las veces de luna que se expresa rítmicamente:

mirada / luna / mirada / mujer;

que complementa el primer emparejamiento:

manos / mirada / manos / mirada.

Lo que se mantiene en estos dos emparejamientos es, naturalmente, el acto de ver; sean las manos o la luna, el ritmo de la secuencia ha establecido claramente la importancia del acontecer visual. Es posible pensar el plano 10 como una analogía figural con la luna: la cara de una mujer y el rostro de la luna parecen corresponderse en una rima visual que, por su parte, también responde a un emparejamiento gráfico que se hará más específico con el ojo.

Sin embargo, más allá de las relaciones gráficas que guardan las dos partes, hay una consistencia a lo largo de toda la secuencia en el énfasis sobre la mirada. El plano 10, en el cual tenemos súbitamente un nuevo personaje en primer plano, presenta una interesante confluencia de todas las miradas; en él los actos de ver y ser visto convergen en la medida en que la mujer actúa tanto como objeto visto -dado que su rostro parece estar siendo observado por el personaje del balcón-, y como sujeto que observa -pues ella está mirando directamente a la cámara-. Esto último recae en un emplazamiento más allá de los personajes de la pantalla, los ojos puestos sobre la lente de la cámara convocan a un observador que ha estado implicado desde el inicio del filme pero que hasta este momento había permanecido en el anonimato: el espectador.

Si seguimos con el ritmo establecido de ver y ser visto, la mirada de la mujer propone al espectador como objeto observado, pero a su vez -y ante todo-, éste es el observador de la pantalla. Y si, por otro lado, recordamos que la secuencia se configura también de emparejamiento gráfico, entonces notamos que la mirada se dirige específicamente al ojo expectante que está siendo convocado por la redondez de la cámara; la mirada que descansa

en el ojo del espectador culmina así el juego de figuras circulares que comienza con el dedo pulgar del plano 3, sigue con la luna (8), completa con el ojo de la mujer (10) y termina con el órgano ocular del asistente a la butaca, convocado por la cámara cinematográfica. El plano 10, así, nos interpela por más de una vía; cabe detenernos en ello para reparar algunos aspectos en los que lo hace.

Es un primer plano de una mujer que mira fijamente a la cámara mientras unas manos abren uno de los ojos y acercan a él una navaja de afeitar. El uso del primer plano adquiere aquí unas resonancias tan sugerentes que vale la pena resaltar. Éste nos enfrenta con el personaje al tenerlo cerca de la cámara y –por ende- de nuestra percepción, el encuadre nos aproxima a él haciéndolo más íntimo; a diferencia de un plano americano, que abarca parte del contexto, el primero se concentra en el personaje, indiferente al lugar en el que se encuentre. Su uso suele estar relacionado a confesiones, encuentros íntimos o como indicador de algún pensamiento o estado de ánimo en el que hay cierta complicidad entre el personaje y el espectador. Pero el plano 10 de nuestra secuencia no sólo se construye por la cercanía de la cámara, es además un plano subjetivo.

El plano subjetivo nos ofrece la visión de algún personaje, esto es, la cámara toma el lugar del ojo de éste (como 1, 3, 5 y 8) y también se refiere al caso en que el personaje observa directamente a la cámara, es decir, cuando la mirada del personaje se cruza con la del espectador²⁴. El plano 10 de nuestra secuencia puede denominarse subjetivo en los dos sentidos: el personaje ve directamente a la cámara y es, al mismo tiempo, la imagen vista por el personaje del balcón (en su relación rítmica con la luna). Pero es el hecho de que el personaje esté viendo a la cámara lo que convoca a la mirada del espectador de manera contundente. Para profundizar en esto, detengámonos en un par de ejemplos iluminadores de planos subjetivos-2.

El primero de ellos es el conmovedor final de *Le Quatre cents cups* (1959) de Francois Truffaut. Se trata de un *travelling* que sigue al protagonista Doinel mientras corre por la arena de la playa hacia el mar, en el momento en que toca el agua se detiene y voltea a la cámara. Un acercamiento lo captura en primer plano dejándolo suspendido, en una imagen fotográfica, hasta que la palabra “fin” se sobrepone. Con este plano se cierra el film

²⁴En los siguientes párrafos referiré a los dos sentidos que tiene el plano subjetivo, para diferenciarlo usaré el distintivo: plano subjetivo-1 (cuando la cámara ocupa el lugar del ojo) y plano subjetivo-2 (cuando el personaje mira fijamente a la cámara)

y con él culmina la relación íntima y llena de ternura que el espectador ha entablado con el pequeño Doinel a lo largo del metraje. Su mirada fija a la cámara parece comunicarnos algo casi indescifrable a la vez que nos habla directa y emotivamente de la compleja situación de la que no puede escapar. Este plano además –y de manera nada trivial- nos señala a la cámara misma, la mirada dirigida a ella nos hace conscientes del aparato cinematográfico por cuya vía hemos experimentado una historia vívida y, con ello, nos regresa a la butaca desde la cual hemos entablado ya una relación de cierta intimidad con Doinel.

Un plano subjetivo-2 enteramente distinto al de *Le Quatre cents coups* es el que encontramos en el filme *Funny games* (1997) del director austriaco Michael Haneke. Esta historia narra los inquietantes sucesos en los cuales un par de jóvenes (Tom y Paul) torturan a una familia que toma vacaciones en su casa de campo. El plano subjetivo-2 forma parte del plano secuencia que da cuenta de uno de los “juegos” que tiene lugar al inicio de la tortura, se trata de encontrar algo oculto siguiendo las indicaciones “caliente o frío”; la madre de la familia secuestrada está buscando al perro. Un encuadre amplio captura una parte del jardín mientras escuchamos fuera de campo a Paul indicando “frío, helado...”, ella entra al campo visual buscando y siguiendo las indicaciones; la cámara la sigue y aclara la situación espacial de Paul, quien no deja de dar las pistas. El plano amplio deja verla hacia el fondo buscando tontamente, Paul entra al campo de visión muy cerca de la cámara, su nuca ocupa el lado derecho del cuadro mientras vemos que la señora por fin ha encontrado al perro muerto dentro de la camioneta familiar. Súbitamente y en un cambio de foco, Paul voltea hacia la cámara, hace un guiño de completa complicidad cerrando un ojo y sonriendo maliciosamente.

El espectador reacciona frente a este plano subjetivo-2, es tan inesperado y audaz que causa perplejidad. En él Paul parece consultarnos: “¿Les parece suficientemente divertido este juego?”, haciendo que la complicidad entre el personaje y el espectador sea total, el plano subjetivo-2 nos hace conscientes de que estamos implicados en el juego, que participamos de él y que, en realidad, sucede para nuestra mirada cómplice. Con este plano la secuencia cobra un carácter reflexivo en tanto que nos implica fuertemente en la realidad allí desarrollada mediante la ironía expresa en el guiño del personaje, quien no nos deja separarnos ni de él, ni de los sucesos que lleva a cabo. La secuencia, debido en gran medida

a este plano subjetivo-2, nos convoca para hacernos conscientes de nuestra situación de espectadores.

Tenemos así que, por un lado, el primer plano suele usarse para acercarnos al personaje al mostrarlo completamente expuesto a nuestra mirada; a partir de un primer plano solemos relacionarnos directa y casi íntimamente con él. Y, por el otro lado, encontramos que el plano subjetivo-1 nos hace partícipes de la experiencia visual del personaje en la medida en que vemos lo que él ve. Por su parte, el plano subjetivo-2 suele tener este efecto de gran convocatoria por parte de la cámara cinematográfica, ante este plano es difícil no estar en complicidad con el personaje con el que cruzamos nuestra mirada. Teniendo en cuenta estas consideraciones y regresando con el plano 10 del prólogo de *Un chien andalou* encontraremos el tipo de relación que sugiere.

Una primera cosa que vale notar es el hecho de que la relación cercana con el personaje que propone tanto el primer plano como el subjetivo no tiene aquí un efecto con respecto a la mujer del plano 10. No nos identificamos con ella en el sentido de comprenderla emotiva o intelectualmente, ¿cómo hacerlo? Es la primera vez que aparece en escena; a diferencia de Doinel y Paul, a ella no la conocíamos, no convoca temor o ternura. Pero si con ella no estamos familiarizados al momento en que aparece, sí lo estamos con la mirada, a la que la secuencia dedicó siete de los nueve planos que le preceden. Una función del personaje aquí es reunir tanto la mirada del hombre del balcón como la del objeto visto que, a su vez, trasgrediendo el anonimato del espectador, nos devuelve súbitamente todas estas miradas para hacernos conscientes de la nuestra.

La mujer que *nos mira viéndola* nos emplaza tan literalmente en la medida en que no hace nada salvo mirar a la cámara, con lo que queda clara la importancia fundamental de la mirada en la secuencia; pero el plano va más allá, la mujer permanece impávida aun cuando una mano le abre los párpados de un ojo y acerca peligrosamente una navaja de afeitar, la secuencia no sólo nos habla de la mirada, hay algo de ella que trata de expresar. Este acto es -por lo menos- desconcertante, la abertura de los párpados deja expuesto el globo ocular casi como haría un médico para examinarlo o intervenir; la similitud guardada entre una navaja de afeitar y un bisturí encuentra aquí una resonancia llamativa que acentúa un sentido de “examen” del ojo, como si se quisiera encontrar en él algún elemento de la mirada mediante una intervención violenta de carácter quirúrgico. Con esto, el prólogo

propone un tono de precisión científica que estará presente en muchas de las películas de nuestro director, lo cual veremos a lo largo de este capítulo.

El plano 10 es, pues, la cúspide de todas las miradas y pone el último elemento en juego: la mirada del espectador. Con este plano también comienza la agresividad abiertamente, de modo que es natural asumir que en la medida en que el ojo de la mujer es una especie de punto de fuga donde todas las miradas convergen, la amenaza se dirige, en consecuencia, a todas ellas. Hemos visto que la secuencia ha enfatizado el acto de ver, y en este momento pareciera que el acento se puso en la mirada para intervenirla de manera agresiva y precisa. El siguiente plano, en donde una delgada nube pasa por enfrente de la luna llena, es una prolongación del corte del ojo. La relación entre la luna y el ojo ha quedado establecida, pero es justamente en los últimos tres planos donde se hace completamente explícita. Esta relación luna-ojo resalta que el verdadero tema del plano 10 no es tanto la mujer sino el ojo, dada la relación gráfica propuesta por el montaje.

El plano 11 acentúa el corte y, al contrario de lo que se podría suponer, la imagen de la luna y la nube no atenúan la agresividad del acto, por el contrario, dicha agresividad se traslada a ellos, tal como señalaba Williams. El corte no se reduce al ojo de la mujer, se prolonga a la luna y, por ende, a la cámara que ve fijamente la mujer y al ojo que la está observando. El tremendo plano 12 cierra el prólogo y aclara el objetivo de la secuencia. Sintetiza todos los elementos puestos en juego: tenemos metonímicamente al personaje del balcón, por la navaja y las manos; metafóricamente a la luna y la nube, en la medida en que están en relación gráfica con el ojo y la navaja; a la cámara cinematográfica que un instante antes estuvo siendo observada por el ojo cercenado y, naturalmente, el ojo del espectador que recibe los embates preparados por cada uno de los planos precedentes. Se desencadena, así, el propósito de todos ellos, haciéndose explícito el verdadero objetivo para el cual fue afilada la navaja: embestir la mirada del espectador.

La secuencia termina con un primerísimo plano. Tenemos un ojo enorme, del tamaño de la pantalla, que está siendo cortado por una navaja de afeitar. Este tipo de encuadre constituye la fragmentación de la imagen cinematográfica en su sentido más radical; el cuadro selecciona una pequeña parte para magnificarla en el acercamiento y con ello la separa del cuerpo completo. El primerísimo plano brinda la sensación de que el órgano (o el objeto) del cuadro vibra con vida propia; al engrandecer a sus objetos los convierte en entes

casi independientes. La culminación de la secuencia subraya, con particular energía, la importancia del ojo, la agresión contra él, la forma precisa y casi médica con que señala y arremete contra aquél ojo dotado tanto de vida como de significación propia.

El ojo, claramente, es el punto alrededor del cual gravitan las imágenes. Pero, por su parte, el uso del primerísimo plano nos lo revela como nunca lo habíamos visto; lo tenemos como un ser independiente, portador de la mirada que, como un espejo, refleja la nuestra justo en el momento del corte. Y si bien el primerísimo plano enfatiza la forma del órgano, no es ésta lo más enfático o impactante; ante todo, la imagen nos hace *sentir* en un escalofrío la textura del órgano, su blandura y gelatina derramada...

Cualquier gran primer plano [primerísimo plano] nos revela formaciones nuevas e insospechadas de la materia: las texturas de la piel nos recuerdan las fotografías aéreas, los ojos se convierten en lagos o en cráteres volcánicos. Esas imágenes amplían nuestro entorno en un doble sentido: lo agrandan literalmente, y además, al hacerlo rompen la prisión de la realidad convencional, abriéndonos a territorios que, en el mejor de los casos, sólo habríamos explorado en los sueños. (Kracauer, 1960:75)

El plano 12 además de que sintetiza el ataque a la mirada también constata que ésta descansa en el órgano ocular. El primerísimo plano nos descubre al ojo en un sentido muy particular, su blandura y susceptibilidad otorgan a la secuencia (y a nuestra experiencia de la misma) de una *sensación* que se caracteriza por cierta *sensualidad táctil*; esto es, nos remite a su blandura, a la impresión del contacto de un objeto punzante contra su delicada superficie y, con todo ello, a cierta conciencia de que nuestra visión pende de un órgano evidentemente frágil. En estos momentos, la secuencia ha logrado ya que nuestra experiencia se afirme como una visión sobre la visión. Recordemos que el plano subjetivo (10) nos confronta con la cámara y nos saca del cómodo anonimato de espectadores casi como un despertar del adormecedor efecto de la imagen en movimiento; pero el plano 12 nos enfrenta ojo con ojo en una agresión que nos arremete desde la pantalla hasta nuestra butaca, nuestro órgano ocular es claramente atacado y, a diferencia de la mujer de la película, nosotros no podemos mantenernos impávidos, giramos la cabeza, nos protegemos con las manos... la agresión ha sido literal. Hay en la secuencia una convocatoria clara al espectador que exige que éste se mantenga en cierto estado de alerta (con el plano 10) para momentos después atacarlo por una vía sensual, a través del ojo (plano 12), en lo que se puede adivinar el objetivo de cegar la mirada.

Y es así como cierra el prólogo. Podríamos pensar, en un sentido más especulativo, que el plano 12 funciona como una última visión en el momento en que la imagen “ciega” el ojo del espectador (como la navaja); con lo cual constituye una experiencia traumática que busca “dejarnos sin visión”, o al menos, sin cierto tipo de visión... Este es un punto de acuerdo general que comparte una vertiente interpretativa de la obra de Buñuel. A diferencia de la lectura psicoanalítica, que veía en dicho corte un castigo, existe otra que observa que el ataque al ojo es un embate crítico a cierto tipo de mirada. Veremos a continuación algunas de las interpretaciones que sostienen esto y los sentidos en que se puede entender, iremos recuperando algunos señalamientos para la elaboración de nuestra propia reflexión.

El filo de la navaja: destrucción crítica

Es claro que el prólogo se dirige a atacar al espectador y, de manera particular, al ojo. La vertiente interpretativa que observa en esto un embate a la mirada la encontramos aludida en un número significativo de sugerencias dentro de estudios mucho más amplios sobre la filmografía de nuestro director; todos ellos apuntan que el prólogo de *Un chien andalou* es una apretura de la mirada del espectador y, con ello, comparten un supuesto común: la secuencia hiere al ojo con el objetivo de atacar a la mirada. En este sentido, el golpe va de la *visión* a la *mirada*.²⁵

Usamos el término *visión* en tanto tiene que ver con la acepción fisiológica del acto de ver, esto es, con una actividad que se explica a partir de un órgano del cuerpo, su funcionamiento y partes compositivas²⁶. Como hemos visto, la secuencia se dirige al ojo de manera enfática y con tintes quirúrgicos, así, el objetivo explícito del ataque es el órgano ocular, la visión. Sin embargo, las lecturas que a continuación revisaremos sugieren que dicho asalto en realidad va dirigido a la *mirada* del espectador, el embate al ojo es la vía que lleva a intervenir no sólo en el simple acto de ver sino también a la forma como se hace, las consideraciones que intervienen, el grado de subjetividad y de ideas que

²⁵José de la Colina (1963), Drugant (1968), Carlos Barbáchano (2000), Brígida Pastor (2004), Sánchez Vidal (2010), entre muchos otros coinciden con esta concepción general del corte del ojo. Cada uno de ellos aportan o enfatizan algún elemento o sentido particular.

²⁶Este es el primer significado que ofrece el *Diccionario Akal de Estética* (Souriau, 1990), al cual denomina “significado propio: percepción por los órganos de la vista”. Los otros dos significados tienen un sentido común con la *mirada*, para evitar confusiones hemos decidido usar los dos términos.

constituyen la experiencia de la mirada. De esta manera, el prólogo propone una manera singular de relación entre obra y asistente. Tenemos, por un lado, un ataque al ojo para arribar a la mirada ya sea para atacarla o despertar un aspecto en ella y, por el otro, que al hacerlo, la ópera prima de Buñuel plantea un vínculo particular entre la obra y su público.

Ado Kyrou (1963) en su importante trabajo *Le surréalisme au cinéma*, dentro del cual encontramos un capítulo dedicado a la obra de Luis Buñuel, observa que una de las características más importantes de ésta es la manera como ataca al espectador, o al menos, a ciertos espectadores. Kyrou considera que los filmes de nuestro director son imposibles de domesticar, los describe como objetos que explotan en las manos de los representantes de la moral burguesa; estamos, pues, ante una obra que busca violentar a cierto público al poner en tela de juicio y con gran ironía sus ideales, principios y aspiraciones, las cuales constituyen esa manera particular de ver el mundo. Y este ataque comienza con un golpe contundente precisamente en el prólogo de *Un chien andalou*.

Dans le prologue [...]. Il s'agissait de mettre dès la première séquence l'accent sur le sens profondément scandaleux du film [...] Nous nous trouvons devant le premier film de l'histoire du cinéma qui, à l'encontre de toutes des règles, a été réalisé pour que le spectateur moyen *ne puisse pas supporter sa vision*. *Un chien andalou* est le premier film *non attractif*. (Kyrou, 1963:208)

Para Kyrou, aquí se presenta una relación inaugural entre obra y espectador, relación que es muy cercana a la vanguardia artística en aquella fuerza que propone a la novedad y a la violencia como formas de expresión. El prólogo propone una recepción incómoda atacando al ojo al grado de resultar insostenible para la visión; con ello renuncia a la naturaleza atractiva y seductora de la imagen cinematográfica para volverse repulsiva, la secuencia no adormece o complace al espectador sino que lo ataca. Y el tono agresivo que aquí opera recorre toda la obra de nuestro director.

Dicha agresión, sin embargo, no es sólo molestia ocular, es también –y sobre todo– el medio por cuya vía se llega a la embestida contra las ideas y prejuicios que sostienen la mirada del espectador burgués. En el prólogo funciona de manera metafórica como una advertencia en la que habría que entender que si pretendemos ver la obra de Buñuel desde la ideología dominante (cristiana, burguesa y capitalista) estamos exponiendo esa mirada a los embates más enérgicos que se proponen cegarla para, en todo caso, despertar otro tipo de mirada.

Así, con la herida al ojo se abre el telón a una obra que expone críticamente los principios ideológicos de la moral dominante. Dicha exposición la encontramos enérgica en *L'âge d'or*, *El ángel exterminador* o *Le charme discret de la bourgeoisie*, desvelando la frivolidad e hipocresía de los personajes, representantes de la burguesía. Con filmes como *Las Hurdes* y *Los olvidados* muestra el rostro terrible de la miseria, en donde vemos la cara más cruenta de un sistema deshumanizado. Indaga también en las profundas contradicciones y absurdos de vidas estrictamente regidas por la fe cristiana en películas como *Nazarín*, *Simón del desierto* y *Viridiana*. Podemos decir con justeza que la obra de Buñuel constituye un ataque crítico y sistemático a la mirada del burgués, por eso las películas explotan entre esas manos, por eso también es una filmografía particularmente incómoda (la historia de censura que la acompaña habla con contundencia de ello). El malestar que provoca el corte del ojo es el presagio que anuncia un disgusto más profundo. La inquietud del público es resultado de un ataque que no cesará de dirigirse a distintos blancos del espectador.

Ado Kyrrou resalta el sentido agresivo en la obra; sin embargo, dicha agresividad no sólo irrumpe contra un espectador en particular, se dirige asimismo al gran público cinematográfico. A diferencia de otras audiencias, la cinemática es eminentemente pasiva, el confort es una de sus características más notorias. La actitud inerte con que se recibe a la imagen en movimiento está acompañada de la oscuridad de la sala que elimina distractores, reduciendo con ello el esfuerzo de concentración que requiere casi cualquier recepción. La comodidad e inmovilidad de la postura tanto como la oscuridad del entorno evocan cierta relajación que coincide con las condiciones previas del soñante²⁷. Y si esta relajación es un elemento propio del dispositivo cinematográfico, el prólogo de *Un chien andalou* atenta claramente en contra de él. Jenaro Talens (1988) observa dicha particularidad en el corte del ojo; coincide con Kyrrou en que éste se dirige contra la complacencia del público, pero enfatiza que esta agresión se enfila hacia la recepción cinematográfica en general y no sólo contra cierta clase de espectador.

Cuando Buñuel secciona un ojo con una navaja de afeitar en primer plano, la agresión física que sufre la sensibilidad adormecida del espectador, le impide continuar mirando pasivamente –si es que no decide de inmediato abandonar la sala-. El simple reflejo

²⁷Christian Metz (1977), en su estudio sobre psicoanálisis y cine, señala dichas similitudes para resaltar el profundo paralelismo entre el cine y el sueño.

condicionado de estar preparado para una probable nueva agresión le obliga físicamente a adoptar una actitud activa frente a la pantalla. (Talens, 1986:60-1)

Al arremeter contra el ojo, órgano cinematográfico por excelencia, la secuencia constituye un ataque justamente a esta manera pasiva de *vercine*, para incitar una ‘actitud activa’, nada habitual frente a la pantalla. La imagen culminante del enorme ojo seccionado funciona como una pesadilla que nos despierta del sueño confortante. Y si el prólogo constituye un “despertar” del espectador adormecido en la oscuridad de la sala, se afirma asimismo como un ataque crítico que busca cambiar la actitud habitual. El espectador simplemente no puede mantenerse igual tras la agresividad de la imagen; la secuencia nos obliga a adoptar un talante alerta o bien a abandonar la sala, en cualquier caso el confort es eliminado. El prólogo de *Un chien andalou* será una embestida crítica a la expectación usual que nos obligará a abandonarla en seguida.

Encontramos en el pensamiento del mismo Buñuel (1958) la conciencia de que se dirige a espectadores adormecidos, de que la imagen en movimiento tiene un particular efecto seductor que lleva al ensueño; pero por otra parte, también tiene la certeza de que el cine puede ser un dispositivo explosivo, capaz de conmover al espectador con la verdad libertadora de la poesía. La expresión cinematográfica es, por un lado, poderosamente seductora y, por el otro, tiene la capacidad de despertar al espectador. El cine, para nuestro director, es un arma de doble filo:

Por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas, por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su hábitat psíquico, el cine es capaz de arrebatarlo como ninguna otra expresión humana. Pero como ninguna otra es capaz de embrutecerlo. (Buñuel, 1958: 386)²⁸

Su obra es la apuesta por usar el filo de la crítica capaz de avivar al espectador y sacarlo de la alienación con que se postra frente a la pantalla. La agudeza de la navaja hace la herida que nos obliga a reaccionar para *ver* con otros ojos, al tiempo que nos fuerza a abandonar la mirada cómoda; la embestida del prólogo se dirige, desde esta perspectiva, al “ojo cinemático” y con ello a toda la empresa cinematográfica. Quizá en esto radique el sentido

²⁸Luis Buñuel no es el único director que ve en el cine una posibilidad para la acción. Sergei Eisenstein considera que por obra del montaje, el lenguaje cinematográfico puede “despertar al pensador” que hay en cada espectador. El choque de dos imágenes provoca la elaboración de un concepto, dicha elaboración es tarea del público. Getino y Solanas (1967) apuestan por la fuerza de la expresión cinematográfica para la reacción revolucionaria de Latinoamérica; su filme *La hora de los hornos* es un claro ejemplo de cómo a través del cine se busca “despertar al revolucionario”; completamente en contra del cine seductor, el tercer cine asume la tarea de sacudir al público para la acción social.

claramente trasgresor de Buñuel, no sólo va contra la moral reinante o de ciertos espectadores sino que se dirige al público, cualesquiera que sea su credo. La crítica es un elemento fundamental en el espíritu de estos filmes y se anuncia, con la fuerza propia de primera estocada, en aquél enorme ojo seccionado. A partir de la lectura de Talens, que nos invita a entender la secuencia como crítica a la pereza del gran público, podemos dar un paso más allá y ver la obra de Buñuel como una apuesta en contra del dispositivo de producción cinematográfica que propone, premia y continúa la actitud pasiva, seductora y complaciente del séptimo arte. Las palabras del propio Buñuel apuntan ya hacia esta crítica totalizante.

El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta, por lo general, en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo libertador de la poesía. Prefieren reflejar en aquélla los temas que pudieran ser continuación de nuestra vida ordinaria, repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano. Y todo esto, como es natural, bien sancionado por la moral consuetudinaria, por la censura gubernamental e internacional, por la religión, presidido por el buen gusto y aderezado con humor blanco y otros prosaicos imperativos de la realidad. (Buñuel, 1958: 387-8)

Pero si las palabras de Buñuel pronuncian esta diatriba a la disposición generalizada del cine (y no sólo el comercial), su obra es el ataque sistemático a las ideas, creencias y comodidades que sostienen dicha forma de hacer y recibir a la expresión cinematográfica. Nuestro director ve a la cámara como un arma con la que puede disparar, incluso en obras aparentemente inocentes. Nos detendremos brevemente en un ejemplo.

Es sugerente la secuencia de la boda en *Ensayo de un crimen* (1955). El protagonista Archivaldo de la Cruz se casa con su novia a la que creía pura justo al siguiente día de descubrirla con su amante; lo invade el deseo de matarla pero, siguiendo la regla de vida de Archivaldo, entre su deseo asesino y la realización del mismo siempre interviene la acción de alguien más, en este caso, el amante. La secuencia es clarísima en relación a la cámara-arma: es la hora de la fotografía nupcial, los invitados se acercan a felicitar a los recién casados, llega el fotógrafo haciendo espacio para retratar a la novia. En seguida tenemos un primer plano de la cámara fotográfica, acercando en primerísimo a la lente; una vez más tenemos un ojo enorme en la pantalla, sólo que esta vez se trata del “ojo” que enfoca a la novia. El siguiente plano nos muestra lo que el ojo de la cámara fotográfica captura, acentuado en un ajuste de foco al rostro de la novia sonriente. Sigue un primer plano, éste

ya de la cámara cinematográfica, que la encuadra al tiempo que descubre a su amante con pistola en mano; éste dispara y la mata. La relación entre la lente de la cámara y el cañón de la pistola (una vez más, la redondez acentuada) se presenta en un encuadre que muestra a los dos juntos: el fotógrafo tenía en su mira a la mujer, como el asesino a un lado de él, y los dos dispararon.

Dicha secuencia puede tener diversas interpretaciones; desde luego, como una alusión al “acto surrealista” de salir a disparar a la calle; o bien, la de ver el disparo como la culminación de la sátira hacia la pomposidad de la ceremonia nupcial, sátira que había comenzado ya en el diálogo entre el comisario, el cura y el coronel²⁹. Sin embargo, la relación entre la lente y el cañón resulta plausible, sobre todo en un cineasta que cree que el dispositivo cinematográfico adormecedor también puede ser un arma de crítica y demanda. La lente cinemática que ha sido como aquél ojo cortado por una navaja, también actúa como cañón de pistola que ataca lo que filma. La cámara de nuestro director se comporta como un arma que enfoca para disparar en el blanco de las realidades que representa: la pobreza, las relaciones familiares, las costumbres.

La crítica que busca “despertar” al espectador siempre será agresiva en Buñuel.³⁰ En este sentido, las anotaciones de Kyrou y Talens que señalan el ataque contra la mirada del espectador burgués tanto como contra el espectador cinematográfico, pueden ser llevadas hasta una negación contra la industria cinemática y los lineamientos que rigen al “buen cine”. Podríamos aceptar que la obra de Buñuel niega la mirada burguesa, sus principios y creencias; niega también la mirada con la que el cine se ha constituido, expresado y recibido; sin embargo, no podríamos aceptar que estamos ante una obra que sostiene la negación por la negación. La anarquía que podría sospecharse aquí es difícil de sostener

²⁹El diálogo entre el comisario, el cura y el coronel es digno de mención. “Comisario: He tenido que salirme del oratorio porque se me saltaban las lágrimas. A mi una boda, un bautizo, incluso una confirmación, siempre me conmueven. Cura: Es que la pompa de la Iglesia Católica y, ¿por qué no decirlo? El manto de poesía con que envuelve todos sus actos es algo único, excepcional. ¿Qué sentirían ustedes si esta fuera una boda civil, por ejemplo? Comisario: Algo prosaico, vulgar. Coronel: Tiene usted mucha razón, padre, pero, aparte de eso, creo que nuestro amigo, el señor comisario, es un sentimental. Comisario: ¡En todo y por todo, gracias a Dios! Por ejemplo, creerán ustedes que si veo pasar un regimiento con la bandera desplegada siento en seguida un nudo aquí, y los ojos llenos de lágrimas. Coronel: Bueno, eso es natural entre personas bien nacidas. ¡Es la emoción patriótica! Cura: Claro, claro.”

³⁰Cabe señalar que la agresividad es la vía que Buñuel ha elegido para despertar al espectador. Desde luego, no es la única forma en que se ha llevado a cabo esta empresa en el cine. El director iraní Abbas Kiarostami considera que es preciso sacar al espectador de la comodidad adormilada en que se encuentra, la vía que él elige es la de despertar interrogantes en el público, otorgándole la tarea de reflexionar en torno a las posibles respuestas (Alberto, 2002)

cuando reparamos en que aún con la trasgresión explícita en los filmes, no estamos ante películas que sólo busquen destruir. Ese ataque “cegador” es, ante todo, revelador.

La embestida contra todo está movida por una apuesta poética. Y es que, en el fondo, el problema no es que el cine sea seductor y busque la complacencia de su audiencia, el verdadero asunto radica en que la forma generalizada de expresión cinematográfica acalla su potencialidad reveladora y reflexiva. Al cuidar las buenas costumbres disimula la crítica a los principios que la sostiene, lo que permitiría desvelar las capas que operan en lo profundo de la conducta humana; al cultivar sólo la belleza de la imagen se falsea la realidad de lo representado, discriminando el aspecto terrenal y originario del mundo; al proponer diálogos intelectuales y agudos se silencia la voz de los personajes, acartona la vitalidad que comunica a los sujetos entre sí. El cine, pues, ha elegido el camino del adormilamiento y no del sueño que contiene verdad. La navaja que el joven Buñuel afilaba al iniciar su obra, se propone remover los obstáculos que le impiden al cine ser poesía. Por eso no estamos ante una obra grotesca o efectista que aspira sólo al escándalo, las películas de Buñuel son una búsqueda de la verdad profunda del hombre, una celebración al misterio de la existencia y una exaltación poética de la vida terrenal y carnal.

2

El filo de la navaja: revelación poética y exposición sistemática

Es posible detectar en la obra de Buñuel un doble carácter que a menudo se conjuga en un profundo ensamblaje. Por un lado, encontramos el aspecto agresivo que busca atacar la mirada del espectador. Por el otro lado, hay una apuesta de revelación que aspira a ahondar en los abismos de la realidad humana. Estas dos presencias constituyen el carácter artístico de su obra.

A lo largo de este capítulo y el que nos precede hemos insistido en la transformación de la mirada a partir del prólogo de *Un chien andalou*; hemos explorado algunos sentidos en que el filme pretende forzarnos a renunciar a una actitud determinada ante el cine y nos convoca a abordarlo de forma distinta. De este modo, la obra de Buñuel busca abrir una rendija por la cual es posible arribar al mundo del inconsciente, del sueño y

de lo pulsional; dicha rendija también nos reta a penetrar en el fondo de la realidad humana, donde se expone la condición bestial que el orden social intenta encubrir.

En la medida en que el arte es un creador de miradas, esto es, de formas de comprender y percibir, la obra de Buñuel se afirma como tal en su afán de transformar el ojo del espectador. Estamos, pues, ante una obra que propone un modo de mirar la realidad social y, por ende, de mirarnos a nosotros mismos. Habría que recordar ahora las palabras de Nietzsche respecto a lo que el artista logra con su quehacer; según el filósofo alemán, el arte tiene la cualidad de erigir visiones que no se presentan en el transcurrir cotidiano, las cuales permiten *mirarnos* y *apreciarnos* a nosotros mismos. Esto es, el arte posibilita que el hombre sea un motivo de contemplación y comprensión para sí mismo a través de la representación, de tal manera que nos otorga “ojos” que nos permiten ver lo que con los ordinarios no habríamos logrado.

Son los artistas, especialmente los del teatro, los que han proporcionado ojos y oídos a los hombres para oír y ver con algún placer, lo que cada uno es, vive y quiere. Ellos son quienes nos han enseñado la estimación del héroe que se oculta en cada uno de estos hombres corrientes, nos han enseñado el arte de cómo puede uno verse héroe a sí mismo a lo lejos y al mismo tiempo de manera sencilla y clara, el arte de <situarse en escena> uno para sí mismo. Sólo así hemos llegado a descubrir algunos pequeños detalles en nosotros. Sin ese arte no hubiésemos llegado a ser nada como primer plano de observación, ni a vivir plenamente fascinados por esa óptica que nos hace aparecer lo próximo y lo ordinario como enormemente grande, como la realidad misma. (Nietzsche, 1882:117)

Al ponernos en escena, el arte aguza ojos y oídos que logran contemplarnos con una penetración que no corresponde a la percepción habitual. A la luz de esto, es sugerente la energía y fuerza con que la obra de Buñuel busca una y otra vez alcanzar una mirada distinta a la usual. Y es justamente esta insistencia la que, a nuestro juicio, la afirma como una propuesta que se inscribe dentro del universo del arte. El ojo que busca despertar se dirige siempre al hombre y sus conflictos, representados en el mundo que despliega la obra. En el capítulo anterior señalamos la presencia de dos grandes vertientes: por un lado, la complejidad de la psique humana, de manera particular el deseo y el inconsciente; por el otro, la crítica social. En ambos casos, la cámara nos proporciona una imagen que nos habla de hombres corrientes, falibles y llenos de contradicciones, con lo cual nos dice algo de nosotros mismos de forma crítica y expositiva. Al hacerlo, esta obra supone una mirada que, en principio, es capaz de penetrar en la realidad aparente para escudriñar en estratos

más profundos; es por eso que el despertar de ese ojo implica siempre la destrucción de otro.

Nietzsche, en la cita presentada líneas arriba, nos dice que el artista posibilita vernos de tal manera que nos emplaza como algo que supera el “primer plano de observación”, esto es, que los ojos y oídos que proporciona alcanzan capas más profundas del hombre gracias al arte de contemplarnos en escena. Así, al ser el arte una vía para superar la planicie y arribar a la profundidad, lo que nos otorga son órganos capaces de ello. De este modo, es posible pensar a la filmografía de Buñuel dentro de estas obras de arte que proporcionan miradas, lo cual es bastante claro en lo referente a la capacidad de las películas para abrir un ojo sobre la ceguera de otro; sin embargo, aparece otro rasgo relevante si pensamos que dicho cambio de mirada tiene lugar ante un mundo que desmantela algunos de los principios que sustentan la moral burguesa de la sociedad occidental (y occidentalizada) del siglo XX y nos revela al hombre en su *ser* pulsional y falible. Hemos hablado suficiente sobre el cambio de mirada, nos concentraremos ahora en cómo es que, a partir de la experiencia de esta filmografía, vamos participando de un desmantelamiento de las capas que, según la concepción buñueliana, encubren y niegan la condición carnal del hombre.

Se trata, en principio, de un develamiento que va desmantelando estratos para llegar a la representación de un hombre envuelto en una sociedad que lo asfixia y encubre. Para ello, nuestro director busca remover cánones reguladores, como el que rige la producción de su arte y el que opera en la sociedad en la que se encuentra. En 1958 declara que para hacer justicia a las potencialidades del cine, el cineasta habría de comprometerse a delinear con todos sus colores las relaciones humanas; una forma de hacerlo es con el quebranto de las convenciones de representación que buscan esconder los aspectos sombríos de la sociedad. En este punto baste traer a cuenta el famoso “Código Hays” que operó de 1934 a 1967 en Estados Unidos; se trata de un código de producción cinematográfica en el cual se enumera una serie de restricciones para la pantalla. Consta de tres principios fundamentales: i) el filme nunca deberá rebajar el nivel moral del espectador, ii) las vidas que se muestren en la pantalla serán las correctas, iii) en la trama habrá respeto a la ley en tanto que la simpatía del auditorio siempre debe ir en contra de aquellos que la quebranten. Estas restricciones prohíben temas como la trata de blancas, la esclavitud, diversos modos

de sexualidad, abuso... en fin, todo aquello que también constituye lo humano y que forma parte de la sociedad a la cual pertenece el auditorio.

En este sentido, la censura cinematográfica se encarga de encubrir celosamente la exposición de un aspecto del hombre que lo define como tal, así como vetar la posibilidad de una crítica real al orden social. Este tipo de códigos (que se encuentran, escritos o no, en todas las cinematografías) establecen los lineamientos para una creación que en realidad es la continuación ideal de la moral restrictiva de la sociedad, promueven un cine escapista que da cuenta sólo de las cosas “deseables” a los intereses dominantes; quebrantarlos – como ha sido el caso de Buñuel y su larga historia de censura- puede implicar un ataque a las convenciones sociales que los sostiene.

Así, nuestro director apuesta por un cine que esboce las relaciones de los hombres entre sí con todos sus tintes, empuña una cámara que se aventura a ir a las capas más íntimas y veladas de dichas relaciones, lo cual implica necesariamente el quebranto violento con los códigos de producción cinematográfica. Cuando esto sucede, nos encontramos frente a una película que nos saca del transcurrir ordinario y nos propone otra disposición perceptual capaz de observar lo que habitualmente no encontramos en la cotidianidad. Sus películas luchan por exponer los principios que sustentan la moral que rige nuestras instituciones con la finalidad de tambalear el optimismo que pudiéramos tener ante ellas y despertar un sano escepticismo respecto al orden social. En este sentido, la lucha escarizada contra la sociedad, para Buñuel, es también una lucha en contra de los cánones de producción. En 1960, hablando de ello en una entrevista con Poniatowska deja claro que busca con su cine rendir una batalla a la moral reinante.

La moral burguesa es lo inmoral para mí, contra lo que se debe luchar. La moral fundada en nuestras injustísimas instituciones sociales como la religión, la patria, la familia y la cultura; en fin: los llamados <pilares de la sociedad>. (Poniatowska, 1960:112)

La lucha de la obra de Buñuel es contra esta inmoralidad, para lo cual es preciso mostrarla como tal mediante un ataque crítico a sus principios. Esto es transparente en una película como *L'âge d'or* donde sistemáticamente embiste contra cada uno de ellos. Es de resaltar el hecho de que ni en este filme, ni en ningún otro, encontramos adherencias a juicios sobre los actos humanos; la negación de los principios morales no da lugar a proponer otros, lo que encontramos es la afirmación de los impulsos, el deseo y la vitalidad del hombre en

lucha incansable con el orden moral, en el caso de *L'âge d'or* hallamos la aserción de una humanidad en conflicto con el entorno.

Aquí el cineasta se vale de la imaginación creadora, muy en sintonía con el lenguaje del sueño, para dar paso al ataque a la sociedad; en este filme se lleva a cabo una crítica que tiene en la mira a la civilización occidental para afirmar la realidad del deseo. La cinta logra exponer a la burguesía al tiempo que revela al amor desatado cuya fuerza intenta escapar a las ataduras de la sociedad. Octavio Paz, en su artículo “El poeta Buñuel”, señala –de manera muy penetrante– que los dos primeros filmes no son sólo una feroz embestida contra la realidad; ante todo “son la revelación de otra realidad humillada por la civilización contemporánea” (Paz, 1951: 35).

Y tenemos a los jóvenes apasionados tanto de *Un chien andalou* como de *L'âge d'or* gobernados por la realidad del deseo; ellos constituyen esa “realidad humillada” de la pasión desesperada en una civilización que ha castrado el corazón mismo del deseo, ya sea con complejos de la psique, convirtiéndolo en pecado, o con toda una maquinaria que se apresura a negarlo y frenarlo. Los dos filmes son la afirmación de esa potencia humana y su revelación ante las trabas sociales. Así, el ataque a los principios de la moral burguesa es también una revelación de la condición animal del hombre; podemos observar esta dicotomía a lo largo de la filmografía, los personajes que la habitan parecieran insectos atrapados que luchan por sortear los recovecos del laberinto que los rodea. La cámara los captura, resaltando las pulsiones que los dominan y que están en constante conflicto con los principios de la moral burguesa.

En la sección anterior indagamos el sentido en el cual la cámara de Buñuel actúa como un arma afilada por la crítica, hemos resaltado la insistencia con la que sus películas renuncian a los cánones de producción cinematográfica, habría que señalar que dentro de esto es posible incluir su desdén por el virtuosismo cinematográfico.³¹ Una característica de su obra es esa suerte de eficacia de sus encuadres, más que buscar la belleza de la imagen, va por el plano que revele su objeto con mayor contundencia. Lo anterior se adecua con precisión a la pretensión de la obra por realizar una crítica y sugiere que su

³¹Su desprecio por el virtuosismo cinematográfico ha tenido por testimonio la relación que entabló con el virtuoso fotógrafo Gabriel Figueroa. Él mismo declara en sus memorias: “En la cosa del trabajo, Luis Buñuel y yo estábamos en puntos un tanto opuestos, porque yo era eminentemente plástico y estético y él era todo lo contrario” (Figueroa 2005:175)

revelación es asimismo una *exposición*. Octavio Paz, en su artículo “El cine filosófico de Buñuel” menciona que en ello consiste el *estilo* del director.

La corrida, como la fotografía, es una exposición, y el estilo de Buñuel, por doble elección estética y filosófica, es el de la exposición. Exponer es exponerse. También es poner fuera, mostrar y demostrar: revelar. Los relatos de Buñuel son una exposición: revelan las realidades humanas al someterlas, como si fuesen placas fotográficas, a la luz de la crítica. (Paz, 1965:45)

Esta filmografía *expone* los principios de la moral burguesa al presentarlos en escena, señala el sentido destructor con que operan en la sociedad y revela al hombre en conflicto con esas ataduras. Lo hace, además, valiéndose de una conciencia clara del lenguaje cinematográfico al cual también dirige su crítica. En *Un chien andalou* vimos cómo las secuencias se componen a partir de los métodos del análisis metapsicológico, la lente cinemática pretende presentar la realidad interior de aquellos personajes sujetos a las complejidades del inconsciente, exponiéndolos en su intimidad atormentada.

Con *L'âge d'or*, la exposición se presenta de un modo sistemático. El filme consta de cinco partes (que a su vez son cinco géneros narrativos) que van desplegando la crítica a la burguesía. Comienza con una secuencia documental de los escorpiones explicando la sagacidad y anatomía de los mismos; este prólogo pareciera hablar de una forma primitiva de vida en donde la agresividad es fundamental para la supervivencia. Tenemos en seguida el episodio de los bandidos como una narrativa de acción, presenta esta sociedad delincuente en un sentido muy primitivo y torpe. A lo que le sigue la fundación de Roma que, como un cuento épico, narra cómo la civilización se erige sobre la castración del deseo de los amantes. Sigue la parte más larga del filme que presenta escenas de la vida dentro de esta civilización, en esta suerte de documental antropológico observamos el despliegue de una burguesía consolidada en la que opera la represión del amor al grado de imposibilitarlo. Termina con un recuento descriptivo del final de la novela sadiana *Les 120 journées de Sodome*, la salida de los cuatro libertinos del castillo; el duque de Blanguis caracterizado como Cristo.³²

La sistematicidad de la crítica parte de las formas más primitivas (escorpiones), pasando por sociedades torpes (los bandidos), represoras (fundación de Roma),

³²Linda Williams (1981) desarrolla un profundo análisis de *L'âge d'or* en el cual aborda cada uno de sus cinco episodios, en él señala la presencia de diferentes géneros narrativos y la manera como Buñuel trasgrede dichas narrativas.

consolidadas (la burguesía), hasta llegar a una “superior”, la cual ha surgido en la imaginación de Sade. Si seguimos el ritmo de los episodios, pareciera que esta última muestra una sociedad avanzada que ha tomado conciencia de que los principios reguladores de la religión y la moral son instrumentos del poder y ha hecho uso de ellos para la satisfacción de sus deseos; los mismos que tratan de frenar las instituciones que ellos encabezan.

La religión, centro fundamental de la crítica buñueliana, más que atacada es *expuesta* con el último episodio del filme: en la figura de Cristo tenemos al libertino que se apresura a terminar con la vida de una muchacha que sobrevivió a las criminales orgías del encierro. La actitud de los libertinos contrasta con la violencia del resto del filme; particularmente Blanguis-Cristo, aparece de la forma más usual de representación cristiana: los dedos levantados, la mirada piadosa hacia el cielo, ¿es la máscara que contiene los crímenes? Este último episodio expone la violencia en su rango más institucionalizado: “La película es en sí misma un escorpión con cinco articulaciones (episodios), en el último de los cuales oculta el veneno.” (Durgant, 1968: 45). Los principios destructores del cristianismo se exponen bajo la luz crítica de esta cámara.³³

En la concepción buñueliana del hombre y la sociedad rige una dicotomía entre ambas, en la que una niega a la otra; el carácter rousseauneano de este planteamiento ha sido debidamente señalado por Octavio Paz, Manuel Alcalá, André Bretón, entre otros. Desde luego, la filmografía de nuestro director asume que la sociedad con sus principios rectores ha encadenado al hombre o, al menos, su condición terrenal y pulsional. En este sentido, el universo que despliega su obra asume el planteamiento de Rousseau; sin embargo, habría que enfatizar que en el caso del cineasta no sólo admite una distancia

³³La exposición del cristianismo recorre la filmografía. Y no sólo lo hace con este filo intelectual, también acude a la ironía, como en la simpática secuencia de la boda en *El gran calavera* (1949); la banda sonora intercala el sermón sumamente machista del sacerdote con la protesta del enamorado de la novia fuera del templo, en su carrito de ventas. Lo reproduzco aquí. Sacerdote: “Vos, esposa, habéis estar sujeta a vuestro marido en todo. Despreciareis el superfluo adorno del cuerpo en comparación de la hermosura de las virtudes y habéis de cuidar con gran diligencia los intereses de la familia. No saldréis de la casa si la necesidad no os lleva y esto con la licencia de vuestro marido. Ser como huerto cerrado y fuente sellada por la virtud de la castidad. A nadie después de Dios ha de amar más ni estimar más la mujer que a su marido.” Enamorado: “La mujer es traicionera como pueden ustedes comprobarlo en La Biblia, acuérdense de la manzana. No se fíen de sus promesas ni de sus ruegos. Únicamente las que usan medias “Suspiro de Venus” merecen ser amadas y aún así con toda clase de reservas. Medias “Suspiro de Venus”... [El sacerdote prosigue con su sermón que es inaudible por “los anuncios” del muchacho] Enamorado: “Si usted quiere evitar que su amada lo abandone por algún rico tonto, juegue a la lotería nacional. La lotería nacional garantiza la fidelidad de la mujer amada.” Sacerdote: “¡La mujer obedezca a su marido!” Enamorado: “¡Jamón del diablo! Cómprenlo en “La Perfecta”

entre la legalidad social y el impulso humano sino que se apresura, como hemos visto, a negar y atacar a la primera. Y es en este carácter de lucha contra el orden social que nos topamos con otro pensamiento presente en el mundo de la filmografía: el del marqués de Sade.

Buñuel y Sade

Luis Buñuel descubre la obra de Sade entre el círculo de intelectuales franceses. Habría que tomar en cuenta que hacia la primera mitad del siglo XX, estas novelas eran todavía clandestinas y muy difíciles de conseguir, de modo que su lectura estaba aderezada por cierta atmósfera de prohibición y hallazgo. Buñuel lee un exclusivo ejemplar de *Les 120 journées de Sodome* que circulaba, como un pequeño tesoro, entre escritores y gente de las artes, entre los que se encontraba Marcel Prust, Robert Desnos, entre otros; en sus memorias señala que dicha lectura tuvo lugar hacia 1925, dato que nos permite vislumbrar la valía de dicho ejemplar.

Si revisamos la historia de la novela, encontramos que lo que conocemos ahora es el borrador que escribiera Sade, durante el otoño de 1775, mientras cumplía una de sus sentencias en La Bastilla. Lo escribe sobre pliegos de papel que pegó entre sí hasta formar un pergamino de unos quince metros de largo, el cual escondió entre el papel tapiz de los muros de su celda. Una noche antes de la toma de La Bastilla, Sade es trasladado al asilo de locos de Charenton y el manuscrito se queda allí. Volvemos a saber de él hasta 1904, por una edición privada hecha en Alemania; debió ser uno de estos ejemplares el que llegó a manos de los amigos de Buñuel, y a él mismo; ellos son los primeros lectores de dicha novela que, hasta ese momento, era desconocida para casi cualquiera. Es comprensible el asombro y el impacto del texto sobre todos ellos. En sus memorias, Buñuel narra la experiencia de aquél extraño y poderoso relato del siglo XVIII.

Hasta entonces, yo no conocía nada de Sade. Al leerlo, me sentí profundamente asombrado. En la Universidad, en Madrid, no se me había ocultado en principio nada de las grandes obras maestras de la literatura universal desde Camoens hasta Dante y desde Homero hasta Cervantes. ¿Cómo, pues, podía yo ignorar la existencia de este libro extraordinario, que examinaba la sociedad desde todos los puntos de vista, magistral, sistemáticamente, y proponía una tabla rasa cultural? Para mí, fue una impresión considerable. La Universidad me había mentido. Otras <obras maestras> me parecían al instante despojadas de todo valor, de toda importancia. Intenté releer la *Divina Comedia*, que me pareció el libro menos poético del mundo, menos poético aún que la Biblia. ¿Y qué decir de *Os Lusíadas*? ¿De la *Jerusalén liberada*?

Me decía: ¡habrían tenido que hacerme leer a Sade antes que todas las demás cosas!
¡Cuántas lecturas inútiles! (Buñuel, 1982 :256)

En 1930, el mismo año de *L'âge d'or*, sale a la luz la primera edición francesa de *Les 120 journées de Sodome*, a cargo de Maurice Heine, siguiendo con el trabajo de recuperación de la obra de Sade que inició Guillaume Apollinaire. El contacto que tiene Buñuel con esta obra es muy cercano, al grado de que en su segundo filme muestra en escena el final de una novela que era referencia sólo para los “iniciados” en la obra sadeana. Más tarde lee *Justine, ou les infortunes de la vertu; Histoire de Juliette; La philosophie dans le boudoir*, así como algunos de los escritos filosóficos del marqués³⁴. La figura, los relatos y las ideas de Sade aparecen explícitamente en la filmografía de nuestro director: la primera ya mencionada en *L'âge d'or*; *Nazarín* reproduce el *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, mientras el padre Názaro ayuda en la peste que azota a un pueblo e intenta asistir espiritualmente a una moribunda. El mismo marqués es personificado en *La voie lactée*, filme que es una especie de catálogo de las herejías; Sade aparece como parte de un relato sobre los ateos y libertinos en una puesta en escena de un pasaje de *Justine*.

Pero más allá de estos momentos tan explícitos, el espíritu sadeano se encuentra latente en la filmografía de Buñuel en al menos dos puntos: la crítica punzante que exhibe los cánones morales y cristianos de la sociedad, y la concepción del hombre-animal que conlleva la afirmación en su aspecto más oscuro y atacado por esos mismos cánones. Cuando el cineasta relata la impresión que ejercen en él los relatos sadeanos, resalta el sistemático examen a la sociedad, lo que refiere al feroz ataque del novelista a los principios sobre los que se erige la sociedad cristiana. El marqués de Sade se propuso completar el proyecto de la Ilustración que consiste en lograr el conocimiento cabal del hombre; su obra se encarga de aquella parte que ha sido omitida en los tratados filosóficos y que, sin embargo, constituye un eje humano fundamental: las pasiones oscuras o prohibidas.

De manera particular, *Les 120 journées de Sodome* constituye un tratado de las perversiones humanas; el relato analiza y cataloga 600 pasiones oscuras. Según la concepción de Sade, la narración de todas estas pasiones, que son experimentadas y

³⁴En sus mismas memorias, Buñuel señala que incluso tuvo entre sus manos el rollo original que Sade escondiera en La Bastilla; se propuso compararlo pero, finalmente, lo hizo el vizconde de Noailles (quien produjo *L'âge d'or*)

justificadas por sus personajes libertinos, constituye un trabajo revelador respecto a la condición humana y el estudio de las costumbres. Así lo deja claro en la Introducción de la novela.

Il s'agissait, après s'être entouré de tout ce qui pouvait le mieux satisfaire les autres sens par la lubricité, de se faire en cette situation raconter avec les plus grands détails, et par ordre, tous les différents écarts de cette débauche, toutes ses branches, toutes ses attenances, ce qu'on appelle en un mot, en langue de libertinage, toutes les passions. On n'imagine point à quel degré l'homme les varie, quand son imagination s'enflamme. Leur différence entre eux, excessive dans toutes leurs autres manies, dans tous leurs autres goûts, l'est encore bien davantage dans ce cas-ci, et qui pourrait fixer et détailler ces écarts ferait peut-être un des plus beaux travaux que l'on pût voir sur les mœurs et peut-être un des plus intéressants. Il s'agissait donc d'abord de trouver des sujets en état de rendre compte de tous ces excès, de les analyser, de les étendre, de les détailler, de les graduer et de placer au travers de cela l'intérêt d'un récit. (Sade, 1904: 22-3)

La obra de Sade se concentra en este aspecto humano que no se toca en los tratados del hombre; ella constituye una afirmación de la fuerza con que operan, tanto como una reflexión sobre su origen y el conflicto que representan en el orden social. En dicha empresa, defiende la idea de que estas pasiones sólo pueden ser entendidas como dictadas por la Naturaleza. La analogía que usa constantemente equipara al asesinato con un terremoto, señala que ambos tienen lugar bajo leyes naturales y así como es ridículo juzgar los estragos del terremoto, lo es en el caso del asesinato, pues ambos sucesos se estarían valorando desde un aparato legal ajeno, el social. Dicha argumentación también la usa con los animales, asume que el crimen comparte el mismo impulso que lleva a la avispa a encajar su aguijón. Habría que señalar que esta analogía es también usada por Buñuel en *Susana, carne y demonio*; al inicio de la película, la lúbrica Susana le pide a Dios que la saque de la celda donde se encuentra, no pide perdón por sus actos, pide comprensión dado que ella no es responsable de su maldad pues ha sido creada así, como la tarántula. Para el marqués de Sade, la negación de la moral se justifica de esta manera; y si lo que la sociedad entiende como crimen o desviación es un impulso cuyo motor es libre a los propios cánones sociales, entonces no pueden ser juzgados desde ellos. Cuando sucede esto, literalmente, se atenta contra el hombre y su naturaleza.

Al negar tanto leyes sociales como cánones religiosos, Sade encuentra que su función se dirige a ser instrumentos creadores de un orden social que someta las voluntades para la satisfacción de las pasiones de quienes cuidan de ellas. Por eso, sus libertinos son siempre los representantes de las esferas más poderosas: miembros de la Iglesia, funcionarios de

Estado, ciudadanos nobles, etc. Hay así, un claro planteamiento de cómo es que la moral sustentada en los valores cristianos es un aparato de sometimiento que aplasta al hombre. Sus novelas exponen el reverso de estos principios y constituyen una afirmación desesperada de los impulsos e instintos; en esas páginas se da rienda suelta a las pasiones oscuras, con una exageración propia de la imaginación sadeana. La atmósfera en que se llevan a cabo todas estas vejaciones, junto a largas disertaciones filosóficas por parte de los participantes, suele tener un aire de lejanía, de libertad salvaje, como si fuese el otro lado de la sociedad en donde se revela su rostro velado. La orgía de los 120 días tiene lugar en un castillo prácticamente impenetrable, el pasaje en que la heroína Juliette se entrega al Papa es en la cima de un volcán, las mayores desdichas de la delicada Justine siempre suceden en el campo o muy lejos de las poblaciones.

En la sección anterior señalamos que en las películas de Buñuel asistimos a un desmantelamiento de las capas sociales para dar con el hombre en su estado animal; podemos decir ahora que se trata de una suerte de fórmula sadeana que aspira a la exhibición de la condición humana. Habría que entender esto, desde luego, con toda la distancia que existe entre el contexto de ambos mundos, la crítica de Buñuel se dirige a la burguesía que tomaba poder en el contexto del marqués. Sin embargo, es notable el punto común: tanto el novelista como el cineasta luchan contra una concepción del hombre que niega su condición carnal, los dos afirman la verdad de los impulsos y el deseo.

Los dos también enfilan su crítica a los principios del cristianismo y, de manera particular, al rechazo que esta tradición profesa por el cuerpo. Es alrededor del *Dialogue entre un prêtre et un moribond* que podemos vislumbrar esta postura común. El escrito filosófico de Sade es un diálogo en el cual un sacerdote asiste a un moribundo, incitándolo al arrepentimiento antes de la muerte. Se desarrolla una discusión en la que cada uno presenta su postura: el sacerdote trata de convencer al moribundo de que acepte la verdad divina en sus últimos momentos y éste trata de persuadir a aquél de que haga uso de su razón y rechace las creencias cristianas. Asistimos entonces a una argumentación intensa. Cuando el sacerdote habla del Dios bondadoso, omnipotente y creador, que otorga al hombre el libre albedrío, el moribundo cuestiona estos atributos con la naturaleza corrompida existente. Ante la dificultad de contestar, el religioso alude a los misterios de la divinidad, mientras el ateo se refiere a las explicaciones de la física y la razón. Entonces, el

sacerdote acude a la necesidad de Dios como causa primera; ante esto, el moribundo desarrolla una argumentación mecanicista del mundo. Finalmente, el religioso trae a cuenta a los milagros, para ser replicado con el conocimiento de las leyes de la naturaleza. Al finalizar, el moribundo persuade al sacerdote de que se entreguen a los placeres de la carne y hace pasar a seis doncellas que tenía preparadas para despedirse de esta vida. El diálogo termina con una nota: “Le moribond sonna, les femmes entrèrent et le prédicant devint dans leur bras, un homme corrompu par la nature, pour n’avoir pas su expliquer ce que c’était que la nature corrompue”. (Sade, 1782: 45)

El *Dialogue...* sadiano es una demostración argumentativa. Buñuel, por su parte, pone en escena la misma situación en el contexto de la novela de Benito Pérez Galdós. Se trata de la historia del sacerdote Názaro, que lleva una vida apegada a los principios cristianos. Desprendido de todo bien material, se ve envuelto en una circunstancia que le obliga a andar vagando y limosneando; en su peregrinar llega a un pueblo azotado por la peste y decide ayudar a cuidar enfermos, enterrar muertos y limpiar, es entonces que tiene lugar el diálogo, Nazarín intenta asistir a una moribunda, Lucía, reza una oración al pie de su lecho y comienza con la tentativa de redención.

Názaro: Piensa que esta vida es sólo camino, soporta tus sufrimientos y prepara tu alma al goce que te espera de verte en la presencia de Dios.

Lucía: No quiero. Juan.

Názaro: Deja de las pasiones de este mundo, hija. El Señor te da tiempo para hacer examen de conciencia. Piensa en el cielo que te espera.

Lucía: No cielo. Juan.

Názaro: Como sacerdote te digo, que puedes salvarte con sólo que te arrepientas de tus faltas.

Lucía: Juan.

(*Nazarín*, 58 minutos)

Entonces entra Juan y se acerca a ella, diciéndole que la curarán. Despide al cura y a su ayudanta por petición de Lucía. Una vez que salen, Juan limpia los restos de vómito de su boca y se apresura a besarla. Así el último aliento de la moribunda se queda en el beso de Juan, sin importar el cielo. El siguiente plano muestra a Názaro fuera de la habitación y a su lado Beatriz, mujer que lo acompaña en su peregrinar y quiere ser pura por la cercanía del sacerdote; visiblemente afectado por lo sucedido, le dice a Beatriz que ha fracasado y lanza una petición para que Dios se apiada del alma de Lucía, la pensativa Beatriz le contesta con añoranza: “Yo también quería así”. La banda sonora mantiene de fondo el campaneó del templo con el toque de muerto, lo que otorga a la secuencia de un ritmo de destino funesto

en el que la muerte se apodera de todo. La urgencia de la salvación tiene particular efecto en el personaje de Názaro y, en este contexto, la secuencia misma hace triunfar al amor carnal.

Esta secuencia evidencia la presencia de Sade en la filmografía de Buñuel, pero también refleja las particularidades de cada uno. Si el filósofo se propuso llevar la luz de la razón a las sombras del alma humana, el cineasta –surrealista- busca dar cuenta de la irracionalidad que opera en el hombre entre los personajes más civilizados, miserables, religiosos, paganos, todos igualmente regidos por impulsos que son irracionales. Por eso el diálogo buñueliano no se detiene en argumentos elaborados que afirman este mundo y nuestra existencia en él. La moribunda de Buñuel -completamente distinta al moribundo sadeano- se limita a repetir el nombre de su amado y negar los consuelos del sacerdote; no busca convencerlo, ni demostrar que lo que dice son sofismas, su respuesta es una simple y poderosa afirmación de su pasión en el último momento de vida.

Názaro no se entrega a los placeres de la carne, sigue asombrado por lo que acaba de ver, y más aún con las palabras de Beatriz que afirman la verdad entre Lucía y Juan. El campaneó con el toque de muerto, la presencia de Názaro, la promesa divina, el consuelo, todo esto es nada a lado de la fuerza del amor-deseo que siempre tiene lugar en las películas de Buñuel. De esta manera, es claro que el cineasta asume el planteamiento sadeano en cuanto a la afirmación de la condición carnal y pasional del hombre, así como el ir en contra de todo canon, moral y religioso, que pretenda gobernar sobre ella. Sin embargo, la forma que elige el director no es la discursividad argumentativa sino la exhibición del hombre en dicha condición. Sus películas revelan a sus personajes en situaciones que los desnudan; la sistematicidad con que lo hace está en la rigurosidad del relato y en la conciencia del lenguaje cinematográfico que le permite transgredir desde él al espectador.

Por su parte, hay otra diferencia importante en el propio discurso de negación a la tradición cristiana que comparten Buñuel y Sade. En el pensamiento del marqués opera una lógica circular que es negación total, el filósofo ubica la destrucción en el corazón mismo de la Naturaleza, pues ella dicta los crímenes. Y esta lógica no es asumida por Buñuel, lo que veremos en el caso particular de Ojitos, cuando nos encarguemos de *Los olvidados*.

El padre Názaro no *cae* como el sacerdote del *Dialogue...* sadeano, sino que, al final del filme, se reconcilia con su humanidad al comprender que sus actos son esencialmente

iguales a los del criminal, por humanos. Lo mismo podemos observar con sus otros personajes que buscan la trascendencia religiosa: Simón y Viridiana; ellos no descienden o se rebajan, sino que se afirman como hombre y como mujer. Podemos ver, así, que Buñuel no apostaría por una sociedad como la imaginada por Sade, aquella organización perfectamente atea constituida por “La cofradía de los amigos del crimen”; el filósofo francés aspiraba a la liberación de las ataduras de la fe y la llegada del reinado de la razón. Buñuel, por el contrario, es un apasionado retractor de la razón, que bebe de las enseñanzas de Freud y comparte ideas marxistas, pero que tampoco afirma una sociedad comunista. Aunque formó parte del partido, se distancia abiertamente de él dado el dogmatismo que éste exigía de los miembros respecto a lo que debían rechazar y defender. Buñuel, en realidad, no apuesta por una solución o propuesta de cambio pues el arte no se encarga de ello. Sus películas se consolidan en la crítica y la afirmación del hombre en su condición terrenal y animal. Lo que tenemos, acaso, es la apuesta por una creación que nos revele a nosotros mismos como animales humanos.

III

Del Surrealismo al Realismo, dos gestos cinematográficos

En el capítulo anterior hemos revisado tres aspectos característicos del cine de Luis Buñuel: un deliberado ataque al espectador, la destrucción de una mirada para la construcción de otra, y el ataque específico a los principios de la moral burguesa. Vimos, desde *Un chien andalou*, cómo la secuencia inicial constituye un despertar del ojo adormilado en la sala de proyecciones y, abordando *L'âge d'or*, señalamos el ataque abierto que se delinea contra una sociedad fundada en la castración y la violencia. También nos detuvimos en las ideas filosóficas que podemos relacionar con la obra de Buñuel respecto a la cultura occidental y occidentalizada, y la presencia del pensamiento del marqués de Sade al respecto.

En el presente capítulo volvemos a abordar al cine surrealista para resaltar dos gestos que lo caracterizan y que están relacionados directamente con un ataque a la realidad social. El primero de ellos es la apuesta que hace la cinematográfica del Surrealismo por la realidad del mundo interior, específicamente del sueño. En este aspecto resaltamos el hecho de que dicha apuesta es, asimismo, un rechazo a la realidad de la vigilia y de la conciencia. El cine, por la propia naturaleza de su imagen, ha sido un formato decididamente apto para la recreación de mundos afines a los que se desenvuelven en los sueños. El otro gesto que resaltamos en este capítulo está relacionado con el ataque a la realidad social que se vive en la Europa durante la primera mitad del siglo XX. Las afinidades entre el movimiento Surrealista y el Partido Comunista serán un referente para abordar el momento en el que Buñuel inaugura una imagen “realista”.

Así, nos concentramos en *Las Hurdes*, documental realizado desde la ideología de la Segunda República Española y que se afirma como una crítica deliberada al aparato socio-político. Señalamos los referentes directos del documental, resaltando el viaje que el

rey Alfonso XIII realizó a la comarca hurdana 10 y 2 años antes de *Las Hurdes*. En este respecto, nos proponemos hacer una reflexión sobre la imagen realista en la cinematografía de Buñuel y la relación que tiene con la imagen onírica desarrollada en sus primeros filmes.

Lo desarrollado en este capítulo pretende dar cuenta de un aspecto fundamental que revela la obra de Buñuel en relación a su crítica social. Si pensamos que la experiencia de sus películas nos ofrecen un proceso de transformación en la mirada, que ataca a la ordinaria para despertar y dirigir otra, con tintes poéticos y abierta a las capas profundas de la realidad humana, entonces veremos que el mundo que despliegan sus películas transitan por las realidades del sueño y del mundo concreto para desvelar la verdad que late en esas imágenes. *Las Hurdes* nos da la clave para entender el carácter de la imagen “realista” de Buñuel, apariencia de realismo que en realidad se dirige hacia la revelación del mundo profundo que late en el interior de la miseria. Así, el orden del presente capítulo va de la imagen surrealista a la realista.

1

El cine de las vanguardias, hacia el Surrealismo

Para las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX, el formato cinematográfico significó una promesa de expresión a la cual era natural un espíritu de novedad, en el sentido de negación del pasado y visión hacia el futuro. Encontramos un referente importante en el manifiesto *La cinematografía futurista*, publicado en la revista *L'Italia Futurista* en 1916 y firmado por Filippo Marinetti, Bruno Corra, Emilio Sttemilli, Arnaldo Ginna, Giacono Balla y Remo Chitti. En dicho manifiesto se expresa el entusiasmo ante el cinematógrafo, considerado en sí mismo futurista por no contener un pasado o tradición que ancle sus creaciones, tal como sucede con la poesía o la pintura, las cuales tenían que pasar por un proceso de destrucción de una tradición contra la que el futurismo empuñaba sus armas maquinales. El naciente cine estaba librado de semejantes amarras, lo que lo convertía en la expresión del futuro. Por su parte, un arte mediado por una máquina significaba también la posibilidad de componer y descomponer el universo a partir de la tecnología en sintonía con la intención del artista, posibilidad que se afirmaba como una máxima de esta

vanguardia. No menos importante era la capacidad del cine para estimular la sensibilidad del espectador con el movimiento de la imagen, punto de partida para remover capas más profundas de la imaginación y el intelecto. Con todo lo anterior, el cine sería –en teoría- el arte que sustituiría al resto de las expresiones.

El cinematógrafo futurista agudizará, desarrollará la sensibilidad, acelerará la imaginación creativa, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y de omnipresencia. El cinematógrafo futurista contribuirá así a la renovación general, reemplazando a la revista (siempre pendantesca), al drama (siempre previsible) y matando al libro (siempre tedioso y opresivo). Las necesidades de la propaganda nos obligarán a publicar algún libro de vez en cuando. Pero preferimos expresarnos a través del cinematógrafo, de los grandes cuadros de palabras en libertad y de los móviles carteles luminosos. (Marinetti, 1916: 21-2)

El cine futurista se asume como un terreno creativo enteramente nuevo, muy en contra de la puesta en escena de la narrativa de la novela o la transposición del teatro a la pantalla, tal como sucedía con el trabajo de Georges Méliès. La cinematografía de vanguardias, así, se afirma como una expresión fundamentalmente visual y estimulante para la imaginación, más cercana a la pintura, a la música y a la poesía. En la década de los 20's encontramos filmes inspirados en estas declaraciones con el cine experimental de Hans Richter, como *Rhythmus '21* (1921) o *Symphonie diagonale* (1924) de Viking Eggeling, películas muy cortas (tres y siete minutos respectivamente) en las que música y figura geométrica conviven en una armonía hipnótica. Ambas tienen coincidencias importantes con las declaraciones futuristas del Manifiesto aquí citado.

Pero el Futurismo no fue el único movimiento de vanguardia que acudió al terreno cinematográfico, Dadá hizo sus propias exploraciones en películas como *Retour à la raison* (1923) de Man Ray, quien a petición de Tristan Tzara compone esta suerte de exaltación inquietante de la belleza visual de objetos tan banales como clavos, rollos de papel, luces de feria, alambres, etc. Al tiempo, explora la expresión -sin narración- del cinematógrafo acentuando la presencia de la luz, la forma y el movimiento a través de secuencias de distintas texturas, manipulando el celuloide con perforaciones o quemazones con sal; vemos en la película la técnica del rayograma que ya había utilizado antes en fotografía. Por su parte, *Ballet Mecanique* (1924) del pintor Fernand Leger, con música de George Antheil y fotografía de Man Ray es también una exploración del movimiento a partir de la danza, con máquinas antropomorfas y humanos fragmentados que conforman un ballet

integral en un universo reinventado. Mientras tanto, en relación a la poesía, encontramos manifestaciones importantes en el cine de vanguardias, como *Anémic Cinéma* (1926) de Marcel Duchamp, donde despliega un juego de anagramas (como el propio título) en espirales rodantes y letárgicas. O *L'étoile de la mer* (1928) de Man Ray, con poema de Robert Desnos: una lírica secuencia de imágenes de erotismo cuya fotografía, con filtros de gelatina, evoca una realidad casi inaprensible.

Habría que señalar, sin embargo, que estos trabajos son experimentales; sus creadores indagan en la expresión cinematográfica sin asumirla como propia. Cada uno de ellos sigue en su propio terreno creativo, mientras que la relación que tendrán con el cine en lo sucesivo será sólo tangencial y más bien de expectativa. Sin embargo, estas películas son un punto de partida importante en la historia del cine pues salen a la luz en plena discusión sobre la 'artisticidad' de la expresión cinemática. Ricciotto Canudo inicia dicha discusión hacia 1911 en su *Manifiesto de las Siete Artes*, en el cual ve la entrada inminente del cine al terreno del arte. La principal razón que lo mueve es aquella suerte de reunión de todas las artes en el cine y, además, la presencia de la ciencia en esta creación. En esos momentos, Canudo ve al naciente arte aún en sus expresiones más primitivas.

Pero este arte de síntesis total que es el Cine, este prodigioso recién nacido de la Máquina y el Sentimiento, está empezando a dejar de balbucear para entrar a la infancia. Y muy pronto llegará a la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones; nosotros le pediremos que acelere el desarrollo, que adelante el advenimiento de su juventud. *Necesitamos al cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes.* (Canudo, 1911: 15-16)

Y son precisamente las experimentaciones vanguardistas las que dan un paso importante hacia la adolescencia del cine, hacia ese "despertar del intelecto". Dichas experimentaciones técnicas significaron una exploración propia del formato y un estimulante intelectual; sin embargo, aún faltaba un elemento de gran importancia: la expresión del mundo interior, de la individualidad del hombre. Con ello, el cine dejaría detrás las exploraciones formales para convertirse en auténtico arte y llegaría así a la madurez que tantas expectativas despertaba. Teniendo esto en cuenta, podemos ver que un film como *L'étoile de la mer* parece estar más cerca de la idea de Canudo. Sin embargo,

serán específicamente Germaine Dulac y Luis Buñuel quienes eleven al cine a la categoría de arte.³⁵

La primera cinta que lo hace es *La coquille et le clergyman* (1928) dirigida por Germaine Dulac y con guión de Antonin Artaud. Es también el film con el cual el Surrealismo hace su gran entrada al cine. Artaud concebía a la expresión cinematográfica de una manera muy distinta a las experimentaciones del cine de vanguardia que hemos referido líneas arriba; señalaba que la abstracción en figuras geométricas adolece de toda emoción, incluso intelectual, dado que la afectividad proviene siempre de una suerte de vibración que evoca estados de la realidad o del sueño, pero que tienen una base sensible. En este film propone un despliegue de la compleja interioridad de los personajes, sin desconocer la sensualidad que los constituye. La imagen cinematográfica tiene ahora un sentido intimista, cercano al mundo onírico, pero claramente diferenciada de él.

Este guión no es la reproducción de un sueño y no debe ser considerado como tal. Yo no trataré de excusar su incoherencia aparente por la escapatoria fácil de los sueños. Los sueños tienen algo más que su lógica. Tienen su vida, en que no aparece más que una inteligente y oscura verdad. Este guión busca la verdad oscura del espíritu, a través de imágenes surgidas únicamente de sí mismas, y que no extraen su sentido de la situación en que se desarrollan, sino de una especie de necesidad interior y poderosa que las proyecta a la luz de una evidencia sin apoyos. (Artaud, 1927:94)

La coquille et le clergyman no es la visualización de un sueño, sino que pretende reproducir en el espectador el efecto onírico; para ello resalta los aspectos más íntimos de sus personajes, aquellos que no suelen manifestarse con nitidez durante la vigilia. De modo que el film despliega la interioridad de sus tres personajes: el clérigo, el general y la mujer. Los dos sienten un ardiente deseo por la mujer, el general es el amante y el clérigo busca desesperadamente poseerla. La relación que se entabla entre ellos no se narra como una historia; en su lugar, el film ofrece una serie de secuencias en las que se muestra el devenir del impulso. Así, el deseo del clérigo se representa en actos convulsivos, como rellenar con diferentes líquidos botellas de vidrio, usando una concha como embudo, y tirarlas inmediatamente; la repetición de este acto se aclara por el montículo de cristal roto que se

³⁵Es importante señalar que esto es así en lo referente al cine europeo. En Rusia existe una escuela de gran envergadura en donde el cine tiene su propio camino con Pudovkin, Vertov y Eisenstein; estos cineastas europeos estarán muy atentos a las enseñanzas de la escuela rusa. La cinematografía norteamericana, por su parte, también desarrolla todo un camino por el cual llega a expresiones importantes, particularmente con Griffith. Asimismo, la comedia norteamericana encontrará entre las filas de la vanguardia europea a numerosos admiradores.

ha acumulado a sus espaldas. O en imágenes tan sugestivas como la del mismo clérigo reptando por las calles. La violencia del deseo en pugna se expresa en una pelea entre el clérigo y el militar, tras la cual se fragmenta en dos la cabeza del último; o en los jaloneos mediante los cuales el clérigo desnuda a la chica para encontrarse con un par de conchas en el lugar de los senos. Y en esta lucha por el amor de la heroína, el film nos ofrece una condensación de los dos personajes masculinos en una suerte de unión entre los dos poderes: el de la iglesia y el del Estado, poderes en pugna por el deseo, o en contra de él...

Sin embargo, *La coquille et le clergyman* no tuvo la aceptación del movimiento surrealista que pareciera natural; se debió en parte a que Artaud desaprobó rotundamente la interpretación de Dulac. El guionista protestó tan violentamente durante la primera proyección del film que fue expulsado de la sala; las razones que lo movieron fueron básicamente dos: Dulac hacía una lectura exclusivamente onírica del guión y acentuaba la interioridad de la heroína, por encima de los personajes masculinos. Así, Artaud emprendió un sabotaje contra el film que fue seguido por el movimiento, al grado de que la primera obra cinematográfica del surrealismo quedó más o menos de lado y en el olvido.

Será el film de dos españoles desconocidos entre el círculo intelectual parisino el que se convertirá en la gran obra cinematográfica surrealista: *Un chien andalou*. Dicha cinta es considerada como la encargada que lleva la estética de este movimiento al terreno cinematográfico, lo cual resulta paradójico pues sus realizadores, Luis Buñuel y Salvador Dalí, no sólo no formaban parte del grupo liderado por Breton en aquél 1929, sino que tampoco estaban familiarizados con los principios del mismo³⁶. Se trata, en todo caso, de una obra surrealista *avant la lettre*, que bebía del espíritu que recorría en aquellos momentos a la creatividad artística.

El surrealismo fue, ante todo, una especie de llamada que oyeron aquí y allí, en los Estados Unidos, en Alemania, en España o en Yugoslavia, ciertas personas que utilizaban ya una forma de expresión instintiva e irracional, incluso antes de conocerse unos a otros. Las poesías que yo había publicado en España antes de oír hablar del surrealismo dan testimonio de esta llamada que nos dirigía a todos hacia París. Así también, Dalí y yo, cuando trabajábamos en el guión de *Un chien andalou*, practicábamos una especie de escritura automática, éramos surrealistas sin etiqueta. Había algo en el aire, como ocurre siempre. (Buñuel, 1982: 120)

³⁶A excepción de Benjamin Péret, al cual leían con ahínco Buñuel y Dalí, lo que sabían del movimiento era lo referente a los escándalos que armaban. Tan solo eso, sin embargo, ya resultaba suficientemente atractivo para los jóvenes españoles.

El film se proyecta prologando la cinta de Man Ray, *Les mystères du château de Dé* y fue acogido con gran entusiasmo no sólo por parte de los surrealistas sino por la ineptitud parisina. Se trata de una película enérgica que presenta el deseo desatado entre un hombre y una mujer, el ansia del amor, su agresividad, complejidad e imposibilidad. Lleno de imágenes inquietantes, *Un chien andalou* despliega una serie de ataques a los espectadores, algunos de los cuales hemos revisado en el capítulo anterior. Los puntos comunes entre *Un chien andalou* y el *Manifeste du surréalisme* son evidentes. Breton emprende un feroz ataque contra la razón, la lógica y la realidad de la vigilia para afirmar lo irracional, la imaginación y el sueño. Elementos todos que encontramos en el film de los españoles: la ausencia deliberada de la lógica en una construcción que responde a la incoherencia; una historia que no narra los hechos de la realidad empírica sino del mundo interior de sus personajes; y, por último, nos enfrentamos a una realidad construida según la clave de desciframiento de los sueños.³⁷ Esto último es fundamental, la presencia de Freud tanto en el Surrealismo como en *Un chien andalou* es decisiva. El autor de *La interpretación de los sueños* marca un sino en la creación surrealista y sus descubrimientos significaron la reivindicación de una realidad olvidada, tal como queda claro en el *Manifeste*...

Bajo el pretexto de la civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se han llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se amolden a los usos imperantes. Al parecer, tan sólo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual, que, a mi juicio, es, con mucho, la más importante y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. Con base en dichos descubrimientos, comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al dejar de limitarse únicamente por realidades más someras. (Breton, 1924:20)

La reivindicación del mundo onírico, por su parte, supone un desvelamiento aún mayor. La obra de Freud y sus estudios sobre el inconsciente representan un desmantelamiento de la creencia generalizada en el terreno de la psicología de que la conciencia modera y modela los actos humanos, de tal modo que los problemas motrices o de conducta se deben a una irregularidad física que repercute en la mente. Al introducir la hipótesis del inconsciente, Freud propone que es una fuerza oscura, inaprensible e irracional, el motor de las

³⁷Estos aspectos se desarrollan ampliamente en el primer capítulo de esta investigación.

decisiones, creencias, lealtades y en general, del acaecer humano. Con esto, la idea del hombre mismo se fisura al dejar por suelo un sustento consciente y racional³⁸. El rechazo a la razón que profesa el Surrealismo tiene deudas reconocibles y reconocidas con el autor de *La interpretación de los sueños*. La aparición de *Un chien andalou* y las abiertas afiliaciones a las enseñanzas de Freud llevaron a que Buñuel y Dalí fueran aceptados en el grupo surrealista de manera natural. Sin embargo, la obra maestra del surrealismo en el terreno cinematográfico estaba aún por nacer.

El ataque

Si seguimos el rastro del cine por el camino de las vanguardias artísticas, encontramos que su gran entrada al arte se relaciona con un sentido profundo de crítica a la realidad que lo ve surgir. La huella que deja el Surrealismo en la expresión cinematográfica va más allá de imágenes extrañas o aparentemente incoherentes y se constituye en gestos significativos, los cuales dejarán una estampa profunda en el cine hasta nuestros días. Uno de esos gestos es el desmantelamiento de las capas profundas del hombre. La cámara se introduce en la interioridad para llegar directo al deseo reprimido y capturarlo en toda su violencia; al complejo psíquico y desmantelarlo en su multiplicidad; o a la pulsión motora y desmenuzarla en su fuerza; en esta dirección se mueve la imagen surrealista en su aparente incoherencia, la cual es un esfuerzo de sintonización con el mundo onírico.³⁹

El sueño, entendido como la primera interpretación del inconsciente, es la clave mediante la cual el cine surrealista logra capturar el mundo interior y la complejidad del mismo. La apuesta por la realidad onírica es, asimismo, una renuncia a la otra realidad: la de la vigilia y la conciencia. El intento de Artaud por encontrar “la verdad oscura del espíritu”, reproduciendo con ello el efecto onírico en el espectador, o la asociación libre de ideas-imágenes, construida a partir de los sueños de Buñuel y Dalí, tienen en común un rechazo a la representación de las acciones externas de sus personajes; estos filmes suponen que la verdad de la vida interior, del sueño y el inconsciente, es más reveladora que la

³⁸No nos es posible dejar de recordar aquí que esta tesis freudiana, en su sentido más fundamental había sido desarrollada ya por Nietzsche, lo que Freud hace es abordarla en el terreno de la psicología.

³⁹En este sentido, la imagen de la mujer es decisiva. Para el Surrealismo se trata fundamentalmente del objeto del deseo, no la amada del Romanticismo sino el misterio que desata las violencias más incomprensibles. Este modo de construcción femenina ha tenido un seguimiento importante en la historia del cine hasta nuestros días. David Lynch, Lars von Trier, por mencionar algunos, construyen personajes femeninos muy cercanos a la idea surrealista de la mujer.

realidad de la vigilia. En un sentido, esta postura está en contra de la filosofía moderna que asume a la vigilia y a la conciencia como “estados de despierto” que constituyen el camino para el conocimiento; tradición que ha visto al sueño como el estado a combatir pues equivale al aletargamiento en el cual no es posible ver con claridad o distinguir entre lo real y la falsedad. El filósofo es el que vigila y se cuida del engaño, el que despierta de los sueños dogmáticos, el que no permanece dormido si no que abre los ojos para observar el mundo iluminado por la luz de la razón.

El Surrealismo sigue otra tradición: la de la metapsicología desarrollada por Sigmund Freud, y con ello asume la voltereta que constituye la hipótesis del inconsciente como principio que impulsa los actos humanos. Desde esta perspectiva, la noción de hombre es contraria al ideal que pone a la conciencia como el rasgo distintivo y fundamental del ser humano. Dicha concepción, no obstante, no la inaugura Freud sino Nietzsche (y antes que él Schopenhauer). El autor de *Así hablaba Zaratustra* no sólo pone en tela de juicio a la conciencia como el pensamiento en sí, sino que considera que se trata de una ínfima parte de éste, la más superficial. Sin conciencia -nos dice el filósofo- el hombre podría actuar en todos los sentidos de la palabra: sentir, pensar, recordar; pues la mayor parte de la vida pensante se desarrolla sin ella. Será la capacidad de comunicación, con su correspondiente creación de signos y metáforas, lo que constituya a la conciencia. (Cfr. Nietzsche, 1882:356-9)

La naturaleza de la *consciencia animal* comporta que el mundo del que podemos ser conscientes solamente es un mundo de superficies y signos, un mundo que ha sido generalizado y vulgarizado; que todo lo que llega a ser consciente *se torna*, por esa misma razón, flaco, relativo-estúpido, genérico, signo, marca de rebaño; que a todo llegar a ser consciente va ligada una gran y profunda corrupción, falsificación, superficialización y generalización. En último término, la consciencia creciente es un peligro; y quien vive entre los europeos más conscientes sabe incluso que es una enfermedad. (Nietzsche, 1882:359)

De esta manera, la investigación de la consciencia no puede llegar muy lejos, habría que voltear la mirada a capas más profundas. Sigmund Freud, siguiendo por esta misma vía, se dirige al inconsciente y específicamente al sueño, por ser su expresión más rica. Pero este sueño no es entendido como aletargamiento, neblina que ciega los ojos, sino como revelación de las profundidades de la psique humana que brinda una fuente de comprensión; el Surrealismo, no obstante, no busca conocimiento en el sueño si no que lo

ve como fuente de creación, material en bruto para la construcción de obras que contengan sentido. Así, vemos que la aparente irrealidad de la imagen surrealista es más una su- realidad, una pretensión de expresar la realidad más profunda del hombre. Y el cine, de manera natural, pareciera el formato justo para la construcción de imágenes oníricas; la cámara cinematográfica, sus angulaciones, ralenti y filtros, es capaz de crear cuadros enigmáticos, cercanos a los que recordamos de nuestros sueños; el montaje y su capacidad de unir y relacionar cualquier cosa, en cualquier tiempo y cualquier espacio tiene un potencial sugerente para recrear el azaroso devenir del mundo de Morfeo. Es en este sentido que es posible afirmar que la imagen del cine surrealista, que pretende recrear no la realidad de la vigilia sino la del sueño, es un gesto de rechazo a la potencia de revelación de la primera.

Pero éste no es el único que sostiene la cinematografía del Surrealismo; el otro gesto que me interesa traer a cuenta es la crítica y negación de la sociedad. Vemos en *Le coquille et le clergyman* y *Un chien andalou* una clara afirmación de la verdad del sueño; pero tenemos que la obra maestra del surrealismo cinematográfico, *L'âge d'or*, más que concentrarse en el mundo onírico, es un ataque deliberado a los pilares de la sociedad: patria, religión y familia. En el fondo, el rechazo tiene el mismo origen, ahora se trata de atacar una sociedad que se sostiene sobre una idea de hombre que niega justo aquello que el Surrealismo afirma: el aspecto irracional, inconsciente y pulsional.

L'âge d'or es una exhibición de la sociedad que se erige, literalmente, sobre el fanatismo religioso, el hambre y la castración del deseo. El episodio dedicado a la fundación de la Roma Imperial es clarísimo en este respecto; los fundadores eligen un lugar consagrado por la muerte de los mallorquines, lugar en el que unos delincuentes hambrientos buscan inútilmente algo para comer y, con gran énfasis, el episodio muestra a una pareja apasionada revolcándose en el lodo, la cual será ferozmente separada para dar paso a la fundación del Imperio. Un Imperio constituido por una civilización que se entiende a sí misma contraria a las pulsiones animalescas (como la sexualidad en su potencia avasalladora), y ajena a las necesidades básicas (por considerarlas superadas). La sede espiritual de esta civilización es el Vaticano y entre las cosas que suceden –a veces, los domingos– están la destrucción de ciudades, el desalojo de personas, la pérdida de incontables vidas. El film es una completa exhibición de dicha sociedad, a la cual ridiculiza

al mostrarla en sus elegantes fiestas, con su gusto refinado y el rostro lleno de moscas; estaturas achaparradas y patetismos constantes. Muestra también la absoluta ausencia de sensibilidad ante el dolor ajeno, como se evidencia en el acto del jardinero que asesina a su hijo frente a la mirada impasible de los invitados a la fiesta o, aún más, la cocinera en llamas que no merece siquiera una distraída vista.

Pero me parece que el gesto surrealista de este film se podría condensar en aquella secuencia de la terraza de un café. En las mesas de dicho café conversan casualmente algunos personajes, todos ellos bien vestidos y con ademanes propios de la civilización europea; de pronto un personaje sale del café pasando por la terraza, igualmente bien vestido pero bañado completamente en polvo; pasa justo frente a los tomadores de café y se detiene un momento para sacudirse enérgica y despistadamente el polvo, la polvareda llega hasta quienes están en las mesas, sacándolos súbitamente de su confort. O bien, aquella otra secuencia -mucho más celebrada que la del café- en la cual un personaje con sombrero y bastón camina por la calle pateando un violín para pisotearlo con desprecio y dejarlo atrás hecho trozos. Y así es el filme, una serie de patadas a la cultura y el “buen gusto”, y es también aquél personaje que se propone incomodar el confort de los tomadores de café, representantes de la sociedad burguesa.⁴⁰

Los ataques a la realidad de la vigilia y a la sociedad son dos gestos que tenemos en el cine surrealista en general, y en el de Buñuel en particular. Es importante señalar que ha existido un fuerte debate en torno a las películas que forman parte del movimiento liderado por Breton. Tenemos, por un lado, quienes (como el historiador de cine Georges Sadoul) consideran que estrictamente hay sólo tres títulos surrealistas: *La coquille et le clergyman*, *Un chien andalou* y *L'âge d'or*; por su parte, Ado Kyrrou y J. H. Matthews incluyen, en sus respectivos estudios sobre el cine y el Surrealismo, no sólo gran parte de la filmografía del aragonés si no a otros directores, en tiempos que rebasan bastante al cierre de la década de

⁴⁰La propia recepción de *L'âge d'or* da testimonio de cómo los golpes del film incomodaron fuertemente. Se presenta en el <Studio 28>, y la reacción de la audiencia fue tal que la sala de proyección fue destruida, se rasgaron algunas obras que allí se exhibían, se registró un número significativo de quejas ante la jefatura de policía, y la prensa de derechas llenó los periódicos de críticas feroces contra la cinta; todo lo anterior derivó en la prohibición absoluta de su proyección –la cual durará 50 años y es la más larga reconocida en la historia del cine-. La censura de la película obtuvo respuesta por parte de intelectuales destacados; León Moussinac y Henry Miller fueron los primeros en rechazar la prohibición, el grupo surrealista hizo suya la protesta y elaboró un manifiesto a favor del filme, se trata de *El Manifiesto Surrealista a propósito de <La Edad de Oro>* (1930), el cual lleva trece firmas entre las cuales se encuentran las de Paul Éluard, Benjamin Péret, Georges Sadoul, Tristan Tzara, Pierre Unik, Salvador Dalí y, por supuesto, André Breton.

los 20's. Actualmente encontramos en eventos sobre el cine surrealista títulos, directores y países de gran diversidad, como el presentado en 2012 en el Museo Nacional de Arte en México, titulado "El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México"; ciclo que explora los elementos claves del movimiento en filmes diversos y deja claro hasta qué punto el paso del Surrealismo por el cine ha marcado tendencias que siguen vigentes.⁴¹

Tenemos así, que hay rasgos claramente reconocibles en el cine surrealista, el principal quizá sea su carácter fundamentalmente subversivo. Lo podemos ver, en relación a la forma, en la manera como se declara abiertamente contra las convenciones de la expresión cinematográfica; en cuanto a las ideas que condensa, asume una postura siempre contraria y crítica respecto a la moral establecida (en este caso, la de la burguesía); y, en el terreno socio-político, vemos que hay un feroz rechazo al aparato del capitalismo imperante. Cada una de estas negaciones y ataques se constituye en afirmaciones: en relación a la creación, la concepción del hombre e, incluso, en afiliaciones políticas. Octavio Paz señala muy bien el desmantelamiento de otra realidad, al referirse a los filmes surrealistas de Buñuel.

La aparición de *La edad de oro* y *Un perro andaluz* señalan la primera irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico. Las nupcias entre la imagen filmica y la imagen poética, creadoras de una nueva realidad, tenían que parecer escandalosas y subversivas. Lo eran. El carácter subversivo de los primeros filmes de Buñuel reside en que, apenas tocadas por la mano de la poesía, se desmoronan las fantasmales convenciones (sociales, morales o artísticas) de que está hecha nuestra realidad. Y de esas ruinas surge una nueva verdad, la del hombre y su deseo. [...] Estos filmes son más que un ataque feroz a la llamada realidad; son la revelación de otra realidad humillada por la civilización contemporánea. (Paz, 1951: 35)

⁴¹Los títulos del ciclo son los siguientes: *Le retour à la raison*, Francia 1923, Ray. *Ballet mécanique*, Francia 1924, Léger y Murphy. *Entr'acte*, Francia 1924, Clair. *Anémic Cinéma*, Francia 1926, Duchamp. *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Alemania 1927, Ruttmann. *Emak-Bakia*, Francia 1927, Ray. *La coquille et le clergyman*, Francia 1928, Dulac. *The Fall of The House of Usher*, EUA 1928, Watson y Webber. *Vormittagsspuk*, Alemania 1928, Richter. *Un chien andalou*, Francia 1929, Buñuel. *Les mystères du château du Dé*, Francia 1929, Ray. *L'âge d'or*, Francia 1930, Buñuel. *¡Qué viva México!*, México, 1931-1979, Eisenstein. *Le sang d'un poète*, Francia 1932, Cocteau. *Lot in Sodom*, EUA 1933, Watson y Webber. *Dos monjes*, México 1934, Bustillo Oro. *Meshes of afternoon*, EUA 1943, Deren y Hammid. *At land*, EUA 1944, Deren. *Taguy landscape test*, Canadá 1944, Mc Laren. *Spellbond*, EUA 1945, Hitchcock. *Ritual in Transfigured Time*, EUA 1946, Deren. *Orphée*, Francia 1950, Cocteau. *L'année dernière à Marienband*, Francia 1961, Resnais. *La fórmula secreta*, México 1965, Gámez. *Fando y Lis*, México 1968, Jodorowsky. *Le charme discret de la bourgeoisie*, Francia/Italia/España 1971, Buñuel. *Le fantôme de la liberté*, Francia/Italia 1974, Buñuel. *Cet obscur objet du désir*, Francia/España 1977, Buñuel. *Poetas campesinos*, México 1980, Echeverría. *Octavio Paz, el lenguaje de los árboles*, México 1983, Isaac. *Redondo*, México 1985, Busteros. *Delicatessen*, Francia 1991, Caro y Jeunet. *Tuvalu*, Alemania 1999, Helmer. *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, España/México/Alemania 2001, Saura. *Mulholland drive*, EUA 2001, Lynch. *La science des rêves*, Francia/Italia 2006, Gondry. *El maestro prodigioso*, México 2010, Cordiki. *Leonora Carrington. El juego surrealista*, España 2012, Martín-Domínguez.

Así, el espíritu de negación es también un énfasis de ciertos aspectos humanos, acallados por una sociedad represora. En el capítulo anterior revisamos cómo el ataque contenido en el corte del ojo se dirige al espectador y la sociedad burguesa, al público cinematográfico en el adormilamiento de su recepción y, en última instancia, a la propia industria del cine que premia y perpetúa un cine escapista y complaciente. También señalábamos que esta diatriba por parte de la obra de Buñuel no es una negación por la negación sino un trabajo de deconstrucción de una mirada para el despertar de otra, para la creación de un cine al servicio de la poesía que *descubra* mundos y realidades con la verdad libertadora de la poesía. Eso que Octavio Paz señala con toda claridad respecto a las primeras cintas de nuestro director.

Pero en este momento, nos interesa enfatizar el gesto referente al ataque a la realidad social y económica. Este aspecto quizá no sea tan característico del Surrealismo como el desmantelamiento del mundo onírico; pero si pensamos que en el proyecto fundamental del movimiento se encuentra el ataque deliberado y sin tregua a la realidad, tal y como se entiende desde una concepción que tiene a la razón y a la consciencia como lo definitorio del hombre, entonces veremos que la crítica a una sociedad erigida desde esta perspectiva será, por lo menos, un seguimiento de los postulados surrealistas. La cercanía del movimiento surrealista con el Partido Comunista deja claro los intereses convergentes de corte socio-político, ambos buscan combatir el estado de cosas y cambiar el rumbo de la sociedad.

2

El anti-viaje a una tierra sin pan

A diferencia del combate a la realidad por la vía de la afirmación del mundo onírico, la empresa de querer cambiar el rumbo de la sociedad tiene batallas mucho más concretas dentro del Partido Comunista y los movimientos que le son afines. Uno de ellos será la lucha republicana en España, en la que Luis Buñuel participará activamente tras su regreso de los Estados Unidos a Europa. Mientras *L'âge d'or* se proyectaba en medio del escándalo en las salas parisinas, Buñuel se encontraba cubriendo una breve estancia como representante del surrealismo en la Metro-Goldwyn-Mayer. Regresa a Europa en 1931

justo en las fechas de la instauración de la Segunda República Española, hecho que lo marcará tan profundo como su paso por el Surrealismo.

El compromiso que tiene con el movimiento republicano de su país irá impregnando su obra; tras unirse a las filas combativas de la República, se afilia al Partido Comunista, renunciando expresamente al grupo surrealista en 1932. Ese mismo año edita *L'âge d'or*, reduciéndola a apenas 20 de 45 minutos⁴², y la proyecta para grupos obreros, con un abierto sentido de lucha; lo anterior se deja ver en el cambio de título, ahora *La edad de oro* se convierte en *En las aguas heladas del cálculo egoísta*.⁴³ Es claro el paso que va de la preocupación por el mundo interior, de los sueños y el deseo, al compromiso con la batalla en contra de la burguesía y la lucha de clases; dos aspectos que permanecerán a lo largo de su filmografía y se presentarán, en términos muy generales, en dos tipos de imagen: la evocativa al mundo onírico y aquella de gran realismo.

Buñuel inaugura una poderosa imagen realista en su primer trabajo español: *Las Hurdes*⁴⁴ (1932). Se trata de un documental sobre Las Hurdes, región de gran pobreza ubicada al oeste de España, cuyos pobladores se encuentran casi todos enfermos, hambrientos y en condiciones de vida “casi paleolíticas”; el permiso para filmar en el terreno lo otorgan la Dirección General de Sanidad y Bellas Artes, con la idea de que se hiciera una película “artística” sobre Salamanca y un documental “pintoresco” sobre el país hurdano. *Las Hurdes* es financiado por el premio de lotería de Ramón Acín, un maestro anarquista que le había prometido a Buñuel pagarle un film. En el proyecto participan, en el guión, el poeta surrealista Pierre Unik, quien acompaña en el rodaje al director y realiza

⁴² Esta versión de 20 minutos se ha perdido, no se ha encontrado hasta ahora esta obra editada por Buñuel para presentarlo a los obreros, se ha especulado mucho sobre cuáles secuencias dejó fuera.

⁴³ *La edad de oro* es un título inspirado en *El porvenir de una ilusión*, de Freud. *En las aguas heladas del cálculo egoísta*, lo toma del *Manifiesto Comunista* de Marx. Este cambio de título habla bastante de la postura de Buñuel hacia 1932.

⁴⁴ El título del documental es objeto de discusión. Sabemos que en la primera proyección del mismo se presentó como *Terre sans pain*. Javier Herrera, en su detallado estudio sobre la cinta menciona que la titulación filmica correcta sería la mencionada en francés o *Land without bread*; dicho títulos son los de las primeras proyecciones hacia 1931, 1932 y 1933. En este trabajo uso el título en castellano *Las Hurdes* por dos razones: la primera de ella responde a que el primer documento con el que contamos de Unik y Buñuel, de 1934, tiene por título *LAS HURDES*; la otra razón por la que he decidido referir al documental con dicho título es porque la versión en la que baso el estudio de la cinta es la de la Filmoteca Española, con la narración en español y en voz de Paco Rabal y que es la versión más completa del documental, en ella no están censuradas la secuencia inicial con los mapas de Europa, ni la de los gallos. Esta versión se titula *Las Hurdes*.

un reportaje sobre la zona para la revista *Vogue*; y en la cámara, el fotógrafo surrealista Eli Lotar.⁴⁵

Pero Buñuel, Unik y Lotar no son los primeros en interesarse por la paupérrima región. Hay al menos dos antecedentes importantes de *Las Hurdes*. 20 años antes, Maurice Legendre visita la comarca hurdana y desde entonces realiza una serie de viajes en los cuales recopila importantes datos sobre su geografía y sociedad. El resultado de esta investigación es su tesis doctoral *Les Jurdes. Étude de géographie humaine*, la cual se publica en 1927. En dicho trabajo, Legendre propone a la naturaleza como un condicionante social; esto es, que el estado en el que se encuentra la población hurdana se debe, en un fuerte sentido, al entorno geográfico y a las condiciones de la tierra. Desde estas consideraciones, la posibilidad de que Las Hurdes superara su estado de miseria resultaba sumamente difícil, pues una tierra tan estéril nunca podría sustentar a una población más o menos numerosa.⁴⁶

En 1922, Legendre y el doctor Geronimo Marañón organizan una Comisión Sanitaria que prepara la primera visita del rey Alfonso XIII a la comarca hurdana, dicho viaje tenía por objetivo la creación de un programa de salvamento. El viaje real fue difundido por dos revistas ilustradas: *Blanco y negro* y *La esfera*, ésta última promovida y financiada por los reyes. Los foto-reportajes del viaje destacan el aspecto propagandístico, se conforman de imágenes que muestran a Don Alfonso conversando con los hurdanos, montando a caballo por calles de difícil tránsito, a los hurdanos recibéndolo, fotografías que pretenden dar cuenta de la disposición de la realeza para con las zonas más pobres. También hay fotografías que muestran al rey y al doctor Marañón repartiendo dádivas entre los hurdanos, gestos emblemáticos de la ayuda directa y el acercamiento entre la realeza y los españoles más desfavorecidos. Existe, por su parte, una versión cinematográfica del viaje, la cual estuvo a cargo de Armando Pou, titulada *Las Hurdes: un país de leyenda*; hoy tenemos una versión muy corta (apenas 1' 29''), pero desde la cual es posible ver el acento propagandístico.

⁴⁵La historia de los implicados en el film nos da una buena idea de la agitada Europa en aquellos momentos. Ramón Acín fue ejecutado a lado de su esposa por la Guardia Nacional; Pierre Unik fue perseguido por el nazismo, internado en un campo de concentración y, al tratar de huir, asesinado.

⁴⁶Como dato llamativo, tenemos que este trabajo es el que desarrolla la tesis de que el origen de la población está en las antiguas razas que huían de distintas persecuciones, tesis que generó una serie de leyendas sobre los orígenes “malditos” de la población hurdana.

En 1930, Alfonso XIII realiza su segundo viaje a Las Hurdes con el objetivo de comprobar los resultados de las tareas de salvamento de la zona, iniciadas ocho años atrás. Este viaje lo difunde la revista madrileña *Estampa* con un foto-reportaje de acento triunfalista que resalta un notable avance en los ámbitos de salud, educación y transporte; contenía siete fotografías en las cuales se muestra al músico de la comarca esperando la llegada del rey, a Don Alfonso visitando las nuevas escuelas, niños agitando banderillas para saludarlo, mujeres que le ofrecen flores y frutas. Este reportaje es el antecedente directo de *Las Hurdes*, a lado del importante trabajo de Mauricio Legendre, según señala Buñuel a Pérez Turrent.

Tomás Pérez Turrent: ¿Cómo nació el proyecto de *Las Hurdes*?

Buñuel: Porque había leído la tesis de doctorado de Legendre, director del Instituto Francés de Madrid. Un libro admirable, aún lo tengo en mi biblioteca. Durante veinte años Legendre había ido todos los veranos a Las Hurdes, para hacer un estudio completo sobre la región: botánico, zoológico, climatológico, social, etc. Una maravilla. Luego leí los reportajes sobre el lugar que hizo *Estampa* de Madrid cuando lo visitó el rey. (De la Colina, 1986: 55)

Estos dos eventos hicieron que Buñuel se interesara por la miseria y desolación de la comarca hurdana, lo que desembocó en la realización de un documental sobre ella. Visitó la región días antes de comenzar el rodaje e hizo algunas anotaciones que serían la base para la filmación, dichas notas indicaban los aspectos a resaltar, como la enfermedad del paludismo, los mosquitos anófeles y una de las premisas más profundas de la película: ‘una tierra donde el pan es apenas conocido y no se escucha ninguna canción’. *Las Hurdes* sigue la línea trazada por Legendre de geografía humana; pero la lectura de Buñuel está teñida por un fuerte tono crítico respecto al sistema económico social. El cineasta se propone señalar lo insostenible de aquella miseria y el abandono en una región a la que, sin embargo, se había prestado atención incluso del rey.

Las Hurdes es asimismo un cuestionamiento no ya a las disposiciones de la realeza y su efectividad para combatir una situación tal, el documental cuestiona fuertemente todo un sistema que genera mecanismos de desigualdad tan groseros como aquella imagen de un rey cabalgando por las calles destartaladas del pueblo hurdano. Con los cuadros de la miseria, el documental se afirma como un ataque combativo a la realidad socio-política en la que esto es posible, el señalamiento es también una demanda, una exhibición (en el sentido en el que lo vimos en el capítulo que nos precede) pero, en este caso, es del aparato

que opera en la sociedad. Aquí también Buñuel dirige su cámara a aspectos sombríos e incómodos, siguiendo su vocación de atacar al espectador. *Las Hurdes* no se complace en las imágenes de la miseria para llevar al espectador a un estado de compasión cristiana, el tono casi científico tiende a alejarse del sufrimiento hurdano, sin acentuarlo con patetismos, si no apenas comentando para señalar. Con esta suerte de frialdad, la cámara recorre pueblo por pueblo para mostrar el hambre, la enfermedad, el entorno hostil y la muerte que todo lo cubre. Ni flores, ni banderillas, ni frutas se asoman en este metraje que es una exhibición de la cara más incómoda de la estructura social.

Por otro lado, la lectura buñueliana de la miseria hurdana contiene, aunque sutilmente, el aspecto interior o espiritual de la pobreza. Siguiendo la premisa referida líneas arriba, el documental no da cuenta sólo de una tierra sin pan, sino de unos pobladores que *no cantan*, y habría que señalar que tampoco los vemos sonreír, los habitantes hurdanos tienen en su rostro la huella del hambre y la enfermedad, son sujetos extenuados por la carencia de pan, cuya adustez se filtra en una interioridad tan estéril como la tierra. El ojo de Buñuel, agudo observador de la realidad interior, no puede dejar de lado esto que es parte sustancial de toda miseria. *Las Hurdes* muestra que la pobreza se cuele por los poros del hambre e inunda la interioridad de cada individuo, ensombreciendo con ello al pueblo y a la región entera; quizá este sea uno de los aspectos más terribles de una situación tal, y es que el hambre y el abandono de estos pobladores no pueden ser sólo de ellos y de la comarca hurdana, si no que hablan de la humanidad y los caminos que su organización social ha arado. La ausencia de canciones, que la narración del documental menciona casi por asomo, como “dato curioso”, es la expresión de la falta de vigor en esos cuerpos que tienen apenas energía para la inmediatez, para proveerse alimento y combatir enfermedades. Y esos rostros que plano tras planos vemos con semblante serio, ausente o perplejo, no dejan escapar nunca una sonrisa o una canción, ese silencio expresa que la miseria nunca es sólo carencia de condiciones de vivienda, alimentación y salud, si no que hacen al alma humana miserable y estéril; revela un estado ante el cual cabe preguntarse por la condición del hombre.

Las Hurdes se propone dar cuenta de esta miseria, la cual desvela un sistema socio-económico cruento en pleno continente europeo. El formato documental permite un tono de objetividad con el cual surge la pretensión de mostrar una situación “tal y como sucede

en el mundo”; por su parte, con el documental también es posible dar datos informativos y precisos, como sucede en el caso de la explicación anatómica del mosquito anófeles, causante del paludismo, enfermedad que sufre la mayor parte de la población hurdana. Asimismo, y con este espíritu de “objetividad”, Buñuel aprovecha para ubicar a Las Hurdes en un mapa que introduce al film, mientras la narración va como sigue:⁴⁷

En algunos lugares de Europa existen focos de civilización casi paleolítica. En España a 100 km de Salamanca, hogar de alta cultura, se encuentran Las Hurdes. Aisladas del mundo por montañas de difícil acceso, cubiertas de tupidos matorrales de brezo y jara. Antes de llegar a Las Hurdes debemos pasar por la Alberca, antigua villa de carácter casi feudal. Todos los habitantes de Las Hurdes eran tributarios de este pueblo.

El mapa se ilumina en puntos que señalan la presencia de lugares en situaciones análogas a la que sufre Las Hurdes, estos lugares se encuentran en el territorio de países como Polonia, Hungría, Italia y Francia, además de España. Con esta introducción, el documental ubica al menos dos cosas: que la miseria no es algo excepcional en Europa si no que forma parte del continente y late silenciosa, sin atención. Por otro lado, la narración nos advierte de la cercanía de la comarca hurdana con Salamanca, un lugar desarrollado cuya vida espiritual y cultural es notable; y a lado de este lugar se encuentran Las Hurdes, no en las lejanías más remotas de África o Latinoamérica, si no colindando con regiones prósperas y, a pesar de la cercanía geográfica, sus situaciones vital y espiritual son dolorosamente distantes. Más adelante nos encontraremos un una introducción con resonancias análogas, en *Los olvidados*.

La estructura narrativa del documental sigue la lógica del viaje de aventuras. Primero nos ubica en el continente, el país y la región, para internarnos en las montañas de difícil acceso hasta llegar a los pueblos de Las Hurdes. Pero la aventura a la cual nos adentra es más bien un desencanto, el viaje recorre la falta de agua, el hambre, la enfermedad y nos lleva a la contemplación de la inevitable muerte en las condiciones más precarias. Agustín Sánchez Vidal y Javier Herrera han señalado, con gran acierto, que se

⁴⁷Debido a la censura existen varias versiones del documental (Javier Herrera ha ubicado ocho). Casi todas están mutiladas, como resultado de la censura francesa; la primera proyección se hizo con sonorización en vivo y narración de Buñuel en español, la música –que será la misma en todas las versiones- es la Sinfonía No. 4 de Brahms; la primera copia sonorizada, con instrucciones de Buñuel, se narra en francés y es la que se reprodujo en múltiples versiones con algunas omisiones, casi todas en el mapa de la introducción y la secuencia de los gallos. La Filmoteca Española realizó una interesante versión, sin mutilaciones, sonorizada en español y la narración en voz de Paco Rabal. Para este trabajo uso la versión de la Filmoteca Española por ser íntegra y gozar de una mejor calidad de imagen que el resto.

trata de un anti-viaje. Ellos lo refieren en el sentido en el que *Las Hurdes* invierte el formato en el cual se difundieron los viajes de Alfonso XIII a la comarca hurdana. Los reportajes sobre los viajes del rey inician en uno de los pueblos más internos en las montañas de Las Hurdes y terminan en La Alberca, tras haber pernoctado en Las Batuecas; de esta manera, lo que realmente reportan es el regreso de Don Alfonso de la zona, lo cual –retóricamente– favorece el sentido de acercamiento de Las Hurdes al resto del país, de salvamento de la zona. En el caso del documental de Buñuel, tenemos el viaje contrario, justo en La Alberca comienza la aventura hacia las lejanías montañosas de Las Hurdes. Esta inversión del orden, por su parte, tiene un sentido de aventura temible, adentrarse a las montañas es también dejar atrás la civilización y dirigirse a zonas primitivas.

Lo anterior queda claro en el episodio dedicado a La Alberca, en los primeros planos del filme se muestra la arquitectura del lugar, capturando en primer plano un detalle en la portada de un edificio: un par de calaveras que parecen pregonar el destino de este viaje. Allí mismo, en la Alberca, tiene lugar una fiesta tradicional en la que se festejan los matrimonios contraídos durante el año. El documental se detiene en un ritual peculiar; una cuerda atraviesa la calle con gallos colgados por las patas, cada recién casado deberá arrancar a jalones la cabeza de un gallo mientras atraviesa la calle cabalgando. La secuencia muestra a la gente observando el ritual y se acerca a los gallos cuyas cabezas sucumben ante la fuerza de los puños de los habitantes. Así, el documental sobre Las Hurdes comienza con un prólogo en el poblado de La Alberca mostrando esta fiesta, cuya violencia se contrapone a la fiesta redentora con la cual termina el viaje triunfal de Alfonso XIII.

El sentido de subversión es claro respecto a la estructura y el mensaje del documental; la visita de Don Alfonso es un referente ineludible, pues Buñuel señala en *Las Hurdes* un estado de abandono estremecedor, apenas dos años después de que el rey inspeccionara los resultados del proyecto de salvamiento, iniciado ocho años atrás. La “película artística sobre Salamanca” y “el documental pintoresco sobre Las Hurdes” también quedaron invertidos en este filme que se empeñó en mostrar los aspectos que ninguna cámara decidió capturar hasta ese momento. Con respecto a las tradiciones de La Alberca, el comentario señala el barbarismo del ritual de los gallos: “esta fiesta sanguinaria oculta sin duda múltiples símbolos y complejos sexuales que no vamos a analizar

ahora.”(*Las Hurdes*, 3 min.) En este comentario vemos el espíritu psicoanalítico que más bien se mantiene tangencial, pero siempre presente.

Así, el metraje da paso a Las Batuecas, el último pueblo antes de las montañas que prologan a los pueblos hurdanos. En Las Batuecas se encuentra un Convento de las Carmelitas, habitado sólo por un monje y su sirvienta; la cámara curioseas entre los patios del convento para encontrar sólo sapos y culebras, los moradores del edificio casi en ruinas. Esta parada señala la presencia del cristianismo en la zona (con referencias también en La Alberca). Después de documentar el estado de Las Batuecas, *Las Hurdes* nos introduce a las montañas de la región para llegar al primer pueblo: La Aceitunilla. La cámara se detiene en la vida cotidiana de sus habitantes y se concentra en el pequeño arroyo que atraviesa el pueblo, las imágenes ofrecen lo que la narración denomina como “escenas tomadas al azar” alrededor de dicho arroyo: una mujer lavando, un cerdo bebiendo agua, una pequeña niña con su hermano en brazos a quien da de beber de esa misma agua, una mujer bañando a su bebé, y unos niños remojando el mendrugo de pan que les dan en la escuela. En verano, que es la época más difícil del año, el agua escasea y este arroyo es la única fuente del líquido vital, a la vez que es foco de infecciones.

En seguida tenemos la llamada a la escuela. Se trata de una de las escuelas resultado del proyecto de salvamento de los pueblos hurdanos. La secuencia dedicada al salón de clases es una de las más claras respecto a la crítica del sistema moral que rige en la sociedad. La cámara recorre las bancas del aula mostrando a los niños sin cabello, desarrapados, descalzos y claramente débiles. El comentario señala el tipo de educación que reciben.

Estos niños desarrapados y descalzos reciben la misma enseñanza primaria que los demás niños del mundo [...] También aquí enseñan a los niños famélicos que la suma de los ángulos de un triángulo es igual a dos rectos [...] Tomamos al azar un libro de moral que está sobre una mesa, uno de los mejores alumnos escribe en la pizarra, a petición nuestra, una de las máximas del libro. La moral que se enseña a los pequeños hurdanos no difiere en nada de la que rige en nuestro mundo civilizado. *Respetad los bienes ajenos.* (*Las Hurdes*, 8 minutos, 35 segundos- 10 minutos, 30 segundos)

En la secuencia es clara la exposición de lo absurdo de dicha escuela y su educación. ¿Qué enseñanza de geometría cabe en esta miseria? ¿Qué bienes se respetarán en un pueblo hundido en la pobreza? La exhibición de la educación deja claro que la enseñanza de estos

principios es, más bien, la perpetuación del estado de cosas. Pero sin abundar más en esto, el documental se apresura a seguir su viaje y nos introduce en otro pueblo, Martilandrán:

En este valle de aspecto acogedor vemos algunos árboles frutales, muy escasos en estos lugares, como nogales, cerezos y olivos. He aquí la aldea de Martilandrán. Eso que vemos entre los árboles y que parece el caparazón de un animal fabuloso son los tejados del pueblo. Al entrar en él, nos acoge una tos ronca que parece brotar de cada casa. La mayor parte de los habitantes están enfermos. Las escenas que presenciamos son de una miseria desoladora. El bocio es la enfermedad específica de esta zona de Las Hurdes, que constituye el objeto principal de este reportaje. (*Las Hurdes*, 10 minutos 35 segundos- 11 minutos 25 segundos)

Tal como lo menciona el comentario, las imágenes de la miseria son asoladoras. Hombres, mujeres y niños caminando por el pueblo pedregoso como si estuviesen extraviados, ausentes. La cámara se detiene frente a una mujer enferma de un bocio⁴⁸ tan avanzado que la hinchazón de la laringe se deja ver desde un plano general. Esta mujer, que tiene el aspecto de una anciana, está tratando de amamantar a un pequeño. El comentario aclara que se trata de una mujer de apenas 32 años, lo que nos da una idea clara del desgaste y el tiempo que dura una vida en medio de la enfermedad. Este plano también concentra el hecho de que la enfermedad, literalmente, se bebe del seno materno.

Aquello que debiera ser fuente de vigor y salud es el portador de la enfermedad. Esta imagen reiterada que presenta una fuente típica de sustento en su aspecto más contradictorio (como el arroyo, el seno materno, y más adelante las zarzamoras, el abono) responde a la premisa de la geografía humana sostenida por Legendre: el entorno es tan hostil que extiende su esterilidad a los hurdanos. El documental, a pesar de su aparente objetividad, estira dicha premisa para dar cuenta de los aspectos sociales e ideológicos que operan en el mundo hurdano, tales como la escuela y la iglesia; con ello sugiere que las condiciones ideológicas, como las naturales, configuran el cuadro de la miseria que se presenta en la pantalla. No cabe duda, por su parte, que el cineasta prioriza esto último por sobre lo sostenido por Legendre, de otra manera no sería posible proponer que un cambio social (como el que se espera con el triunfo de la República) transformaría por completo la situación.

Después de una breve disolvencia, aparece un plano general que captura una calle con el fondo montañoso; acostada en el suelo y recargando su cabeza sobre una roca se

⁴⁸El bocio es la enfermedad de la pobreza. Sus causas principales son la falta de yodo en la alimentación y la herencia.

encuentra una niña enferma que, al parecer, tiene tres días allí quejándose y sin moverse. Uno de los miembros de la filmación se acerca a ella para observar el interior de su boca, las encías y la garganta están hinchadas. El comentario dice, con una sequedad que deja atónito, lo siguiente: “Dos días más tarde, al preguntar por ella, supimos que la niña había muerto.” (*Las Hurdes*, 12 min. 15 seg.)

Con la muerte de esta niña inicia una serie de secuencias de tal intensidad que no dejan lugar al descanso, cada una de ellas es como un golpe deliberado a la conciencia del espectador. El documental habla de los alimentos de que disponen los hurdanos, la industria de la apicultura, la emigración, la arquitectura, la siembra y la enfermedad. La alimentación consta básicamente de papas y alubias, las cuales escasean constantemente, cuando eso sucede los habitantes comen las cerezas que ofrecen los árboles oriundos de la zona; sin embargo, como el hambre aprieta, las comen verdes, lo cual provoca disentería. La única carne que se consume es la de los poquísimos cerdos que pertenecen a las familias “más ricas” de los pueblos; también se come la carne de cabra, cuando alguna de ellas cae de los despeñaderos, y el documental ofrece un plano que captura la caída de una cabra.

También se aborda la única industria de los pueblos hurdanos, la apicultura; sin embargo, ningún panal pertenece a los hurdanos sino que sus propietarios son de La Alberca. En primavera llevan los panales sobre burros a La Alberca y, en ocasiones, el panal cae con lo que provoca la ira de las abejas; el documental muestra la imagen terrible de un burro devorado por la abejas, que recuerda a aquellos otros burros sobre pianos de cola de *Un chien andalou*. El comentario informa que eso ha pasado antes con caballos y hombres. Otro intento de los pobladores hurdanos para conseguir vivir es la emigración, varios hombres parten a Andalucía en busca de trabajo para regresar igual a como se fueron: hambrientos y sin pan.

Por otro lado, *Las Hurdes* da cuenta de las labores para labrar la tierra. Con trabajos duros, los hurdanos levantan un muro de piedra para contener la tierra a un lado del río. El primer año la tierra es fértil, pero al siguiente se vuelve estéril a falta de elementos nitrogenados. Como está junto al río, sucede que si éste crece un poco de más, acaba en unos minutos con el trabajo de todo un año. Para conseguir el abono, los hurdanos caminan cuesta arriba –muchos de ellos sin calzado- para llevar las hojas de un árbol que preparan

como tal; pero el camino está lleno de serpientes y, aunque la picadura en sí misma no es mortal, los mismos pobladores la infectan al tratar de curarla, convirtiéndola en letal. En el verano los ríos se secan y el agua estancada sirve de criadero de larva del mosquito anófeles, causante del paludismo. Tras una serie de explicaciones anatómicas sobre dicho mosquito, el documental muestra, uno tras otro, enfermos de paludismo sacudidos por la fiebre. Como en *La Aceitunilla* con su arroyo, aquí el río no se constituye como sustento de la vida sino como causante de la enfermedad a través de los mosquitos anófeles; esta es una de las constantes a lo largo del filme, más adelante nos detendremos en ello.

Y llegamos así a una serie de imágenes alucinantes de esta tierra abandonada, se trata de los cretinos que viven alejados de la zona y cuyas familias les han encomendado el cuidado del ganado⁴⁹. Es llamativo que estos cretinos son los únicos hurdanos que vemos sonreír a lo largo del metraje, como si sólo teniendo la conciencia atrofiada se pudiera encontrar vigor en una vida ahogada por la miseria. Temibles y casi simpáticos se dejan tomar por una cámara que los inspecciona con detalle en planos que no pueden dejar de recordar al Barroco pictórico de España, tal como el comentario señala: “El realismo de un Zurbarán o de un Ribera queda por debajo de esta triste realidad. La degeneración de esta raza proviene, principalmente –entre otras causas-, del hambre, de la falta de higiene y del incesto.” (*Las Hurdes*, 22 min. 02 seg.) Los cretinos son el testimonio de una miseria y un estado primitivo que se remontan a varias generaciones, lo que desvela la profundidad de la miseria hurdana. Pues así como está implícita la pobreza interior como parte de la situación, el hambre y la enfermedad descubren otra capa de esta miseria que parece desbordarse por los aspectos que el documental va señalando.

El anti-viaje que emprende Buñuel va, como hemos visto, de los pueblos con rituales violentos hasta estos lugares en los cuales no se escuchan canciones, no se celebran fiestas o se llevan a cabo tradiciones pintorescas. Y una vez que el documental nos ha llevado a este punto entre las montañas hurdanas, nos hace testigos del entierro de un bebé y el viaje de varias horas que deben hacer los dolientes para llevarlo al cementerio del pueblo más cercano. Una vez más, el documental resalta al río como fuente de enfermedad y muerte en una secuencia que muestra la tablilla que porta al cadáver del bebé cruzando a

⁴⁹Estos cretinos de *Las Hurdes* serán los primeros en la filmografía de Buñuel, la cual regresará una y otra vez a estos personajes.

flote el río para llegar al cementerio. Una vez allí, se suceden planos que capturan las tumbas de los difuntos, el comentario es sugerente:

Este cementerio nos muestra que a pesar de la gran miseria de los hurdanos, sus ideas morales y religiosas, son las mismas que en cualquier otro lugar del mundo. El emplazamiento de las tumbas está marcado por una cruz o un trozo de madera. Lo único lujoso que encontramos en Las Hurdes son las iglesias, ésta se halla situada en una de las más pobres aldeas. (*Las Hurdes*, 24 min. 32 seg.)

Como en el caso de la escuela, esta secuencia exhibe las ideas morales, añadiendo las religiosas, como parte de la vida en estas tierras. La mención de las iglesias como los únicos lugares lujosos (mostrando un retablo bañado en oro) no puede ser sino una exhibición de una institución que ha perpetuado la pobreza y es parte fundamental del sistema socio-económico que provoca miserias como la hurdana. El viaje se acerca a su fin con la muerte del bebé; tras mostrar el interior de una casa, el documental cierra con “la pregonera de la muerte”. Una anciana que por las noches recorre las calles agitando una campana y repitiendo una oración para los difuntos: *Nada puede alentar más nuestra alma que el pensar siempre en la muerte. Rezad un Ave María por el alma de...* El viaje que emprende el documental termina de esta manera, con alusiones directas a la muerte: el bebé y la procesión de su entierro, el cementerio y la pregonera de la muerte. Aquellas calaveras que apenas en el tercer plano del film aparecían en el pueblo de La Alberca, parecían augurar el rumbo final al que se dirigía la “aventura”.

Hemos mencionado, a lo largo de este texto, el sentido combativo y de lucha que tiene *Las Hurdes*. Y observamos este tono en la *exposición* que hace Buñuel de la miseria en una región que había sido objeto de proyectos de salvamento, exposición que demanda no sólo la realidad hurdana sino, decíamos, todo un proyecto social. El punto en el que Buñuel se separa de Legendre es justo en la premisa del estudio de geografía humana que considera que la naturaleza y el entorno son los determinantes de la miseria; el director aragonés se pronuncia distante de esto y señala al aparato social, educativo y religioso como parte fundamental del problema; lo que vemos con toda claridad en las secuencias de la escuela y del cementerio, aun cuando el comentario se mantiene en un tono “objetivo” y distante. Pero constatamos esta interpretación en la leyenda que aparece al final del film, la cual no deja lugar a dudas respecto a la intencionalidad del documental:

La miseria que esta película acaba de mostrarles no es una miseria sin remedio. Ya en otras regiones de España, montañeros, campesinos y obreros han logrado mejorar sus condiciones de vida agrupándose, ayudándose mutuamente, presentando sus reivindicaciones ante los Poderes Públicos.

Esta corriente que conduce al pueblo hacia una vida mejor ha orientado las últimas elecciones y ha permitido la formación de un gobierno de Frente Popular.

La rebelión de los generales apoyados por Hitler y Mussolini pretendía restablecer los privilegios de los grandes propietarios sobre las casas de los campesinos. Pero los obreros y los campesinos de España vencerán a Franco y sus cómplices.

Con la ayuda de los antifascistas del mundo, la paz y la felicidad darán paso a la guerra civil, y harán desaparecer para siempre los focos de miseria que ha mostrado esta película. (*Las Hurdes*, 26 min. 56 seg.)

Ante la leyenda final del documental podríamos decir que lo que Buñuel se propone con esta *exposición* de la miseria es seguir con la batalla en contra de la moral burguesa, de la religión, en suma, del aparato económico-social imperante, para dar paso a una forma distinta de dirigir el estado de cosas. Conocemos el desenlace de esta batalla y de la República Española, el rumbo de España tras la guerra civil y el triunfo de Franco, que desembocó en caminos que llevaron a Buñuel al exilio y a Acín al fusilamiento. Pero más allá de lo que la historia nos revela, vale la pena observar el estilo que inaugura Buñuel en este documental, un realismo que construirá otras realidades, en otras cinematografías, con principios afines a los que sostienen a *Las Hurdes*.

El triunfo de la realidad

El anti-viaje que emprendemos a través del documental de Buñuel a esa tierra sin pan puede entenderse de varias maneras, señaladas ya en la sección precedente: como una inversión de los reportajes que difundieron la visita del rey a la zona, en tanto viaje de aventuras que es más una decepción y, finalmente, como un desplazamiento hacia la consciencia de la muerte. El estilo realista que Buñuel inaugura contrasta con sus anteriores films; aun cuando se trata de una tergiversación de la narración de aventuras, por ejemplo, tenemos –en todo caso– una narración lineal, sin imágenes extrañas, saltos incomprensibles o alteración del tiempo y el espacio (como lo encontramos, sobre todo, en *Un chien andalou*). André Bazin considera que las imágenes de *Las Hurdes* superan en lo terrible y escandaloso a las elaboradas en los primeros dos films.

Con *Las Hurdes*, Buñuel no renegaba de *Le Chien Andalou*(sic); al contrario, la objetividad, la impasibilidad del reportaje sobrepasan el horror y los poderes del sueño. El burro devorado por las abejas alcanza en esta película una nobleza de mito

mediterráneo y bárbaro que es equiparable a la fama del burro muerto encima del piano. (André Bazin, 1951: 67)

Ahora Buñuel no introduce su cámara a la realidad del sueño o la postra ante la recreación de una sociedad cuya violencia y cultura son ridiculizadas y expuestas; el mundo que captura la cámara en 1932 es contundente y, en un primer momento, pareciera acallar la voz del director. El ímpetu con que veíamos las ideas de Buñuel en sus dos primeros filmes ahora parece convertirse en contemplación silenciosa, registrando la otra cara de la moneda: aquello que la sociedad burguesa, sus ideales, costumbres y lujos, han generado y escondido.

Tierra sin pan, un filme documental que en su género es también una obra maestra. En esta película el poeta Buñuel se retira; calla, para que la realidad hable por sí sola. Si el tema de los filmes surrealistas de Buñuel es la lucha del hombre contra una realidad que lo asfixia y mutila, el de *Tierra sin pan* es el del triunfo embrutecedor de esa misma realidad. Así este documental es el necesario complemento de sus creaciones anteriores. Él las explica y las justifica. Por caminos distintos Buñuel prosigue su lucha encarnizada con la realidad. Contra ella, mejor dicho. Su realismo, como el de la mejor tradición española –Goya, Quevedo, la novela picaresca, Valle-Inclán, Picasso–, consiste en un despiadado cuerpo a cuerpo con la realidad. Al abrazarla, la desuella. (Paz, 1951:35-6)

Las Hurdes muestra así, cómo esa realidad ha triunfado: los niños famélicos aprendiendo moral son la imagen clara de una conquista que llega hasta las montañas sin canciones; en las cruces del cementerio y el lujo del templo late la vigencia de un aparato ideológico que asegura la riqueza y el poder de algunos. Este realismo, como lo señala Paz, es una lucha cuerpo a cuerpo contra esa realidad que ahoga la dignidad humana, busca ir al fondo mismo de lo que representa. Las imágenes de la región de Las Hurdes revelan ese fondo sobre el que se apoya el modelo económico de la burguesía, sobre el hambre de aquellos habitantes se erige el derroche de toda una clase social. Sin embargo, no podríamos localizar al cine de Buñuel dentro de la escuela cinematográfica más cercana al realismo: el neorrealismo. Habría que diferenciarlos y señalar las peculiaridades de cada uno.

El cine neorrealista de Italia también va en contra de las categorías tradicionales del espectáculo, pretende hacer latir la realidad circundante en la pantalla sin subordinarla a ningún apriorismo, busca la apariencia de los seres y del mundo para extraer las enseñanzas que guardan y exponerlas en la pantalla. Una virtud del neorrealismo es que hace brillar la cotidianidad, el detalle corriente, el instante intrascendente. A la luz de esto, podemos

encontrar una distinción fundamental entre el neorrealismo y el realismo buñueliano. Como señala Paz, Buñuel lucha contra esa realidad, la desuella con la precisión de bisturí con que la aprehende; muy distinto es lo que acontece en el neorrealismo que entabla una relación sin objetos punzantes con el mundo que presenta en la pantalla.

Para Buñuel, la realidad tangible del neorrealismo es incompleta por fiel y exacta, por no aceptar el misterio que también forma parte de ella. Esto se debe a que el director aragonés no encuentra la mayor potencialidad de la cámara cinematográfica en su inigualable facultad de reproducción, sino en su capacidad para hablar el lenguaje del mundo inconsciente y del sueño. Por ello, el realismo en su cine siempre busca descubrir las capas de la sociedad y del hombre para hacer visible otras realidades, como la profundidad del sueño o las ideologías que sustentan el estado de cosa que presenta en pantalla. Y es esta noción del cine lo que nos da la clave para entender *Las Hurdes* sin caer en la creencia, un tanto ingenua, de objetividad. Pues si bien el metraje tiene toda la intención de hacernos creer que se limita a filmar la realidad hurdana, hay una serie de cosas que habría que señalar, reconocer y reflexionar.

Es claro que la cámara de Buñuel no se postra al azar ante la cotidianidad hurdana sino que la selecciona, se dirige intencionalmente hacia las situaciones más penosas. Sabemos que no todos los pueblos de Las Hurdes sufrían el grado de miseria que muestra el documental, pero no sólo eso, hay una serie de elementos que habría que traer a cuenta. La muerte de la niña en La Aceitunilla es más una actuación; la cabra que cae del despeñadero lo hace después de recibir el impacto de bala que el propio Buñuel disparara con su rifle, el plano deja ver el humo del disparo; el burro devorado por las abejas también fue un acto provocado por el equipo de filmación; el bebé muerto no está realmente muerto. La objetividad, en suma, no es tal en la medida en que se trata de un documental realizado desde una postura política e ideológica deliberada, como se muestra en la leyenda final.

¿Significa esto que el documental es una farsa? Algunos espectadores, como Marrañón, pensaron eso. Pero vale la pena detenernos. Más de una vez se increpó a Buñuel sobre ello, nunca negó el haber “acomodado” algunos acontecimientos para la filmación, sin embargo, eso no significa que sean mentira o una farsa. Mueren niños por la enfermedad y el hambre, las cabras caen y los animales son devorados por los enjambres de abejas, estos acontecimientos forman parte de la realidad de Las Hurdes y no por re-

presentarlos se vuelven falsos. En este sentido, la realidad que captura la cámara de Buñuel será más una construcción que ya contiene una explicación, una elaboración que desvela uno o varios sentidos; el ojo de Buñuel abre el mundo desconocido de Las Hurdes, sin presentarnos un reportaje que se limite a reproducir lo que captura una cámara frente a los pueblos miserables; esta cámara *construye* una visión. La imagen es ya una interpretación y en eso se aleja de la pretensión del neorrealismo italiano de hacer brillar la cotidianidad. La lente de la cámara de Buñuel tiene un filtro oscuro que no se permite complacer. El realismo de su cine, por tanto, es también subversivo y se inscribe en la gran tradición de su país, no a la manera como se entiende el realismo en el cine.

Nada más falso que el realismo, en su sentido tradicional. Buñuel partió de este principio desde sus inicios y sistemáticamente lo negó como dispositivo en todos y cada uno de sus Films, incluso el más <documental> de todos, el citado *Las Hurdes*. La lógica del pesimista es la convencionalidad; la del terrorista trágico que fue Buñuel, es lo absurdo. La gran lección del cineasta de Calanda fue obligarnos a asumir esta verdad. Sus películas son el espléndido testimonio de *tour de force*: un realismo que no *refleje redundantemente la realidad*, sino que *exprese simbólicamente lo real*. (Talens, 1986:12)

Las Hurdes no reporta el estado de cosas en Las Hurdes, *expresa* lo insostenible de ello y propone combatir a enemigos específicos. La incomodidad de las imágenes consiste, en gran medida, en que nos obliga a mirar desde una perspectiva comprometedora la miseria, no a dolernos ante ella. Y si bien podríamos pensar que el documental es más una mentira, una ficción –en la medida en que no es un reporte objetivo-, esta “mentira” se construye para expresar lo real, para promulgar una visión que se sostiene en el escudriñamiento de los fundamentos que sostienen al devenir hurdano, expresión de un aparato ideológico. En relación a los viajes del rey, que el documental tiene como claro referente, encontramos que guardan la similitud de recrear para mostrar. Sin embargo, los foto-reportajes del rey tienen la función de velar una realidad incómoda para el discurso oficial y se proponen la continuación y el refuerzo de la visión vigente. En cambio, *Las Hurdes* recrea y construye una realidad para desvelar justamente aquello que el rey ocultaba cuidadosamente; y con ello, una vez más y por distinta vía, *deconstruye* una mirada para construir otra.

Este gesto combativo del estado de cosas lo volveremos a encontrar -relacionado maravillosamente con el otro gesto surrealista de reivindicación del mundo onírico- catorce años después, en una cinematografía en vías de consolidación, distante de su tierra natal y

en una sociedad que pretendía atravesar un momento de progreso. Será en México, con *Los olvidados*.

IV

La tradición cinematográfica en México y la presencia de Luis Buñuel.

Con este capítulo iniciamos la segunda parte de la tesis, la cual se encarga del estudio de *Los olvidados* en relación a la experiencia que nos otorgan las películas de Luis Buñuel y la transformación de la mirada. Resulta particularmente importante detenernos en la etapa mexicana dadas las condiciones que le brinda al director para la creación. Creemos que en estas películas se forja el cine de Buñuel de manera particular pues se encuentra en una cinematografía con exigencias precisas y, a la vez, con una plasticidad que permite la propuesta de una mirada crítica. En México, Buñuel por primera vez dirige en una industria cinematográfica como tal, experimenta un reencuentro con su tradición hispánica y surrealista, se enfrenta a las exigencias de la taquilla y, por supuesto, se postra ante la posibilidad real de continuar con su obra cinematográfica.

Revisaremos algunos aspectos del camino que lo llevan a la creación de *Los olvidados* en el contexto mexicano. Así, recorreremos las circunstancias azarosas que dirigieron sus pasos, el tipo de trabajos que había realizado después de *Las Hurdes* en la productora española Filmófono, su experiencia norteamericana como doblador y montador, y sus primeras cintas mexicanas. Hacemos un recuento de las valoraciones generalizadas de su trabajo en este país, tanto por la crítica contemporánea al estreno de las películas, como la que podemos leer en la literatura especializada sobre nuestro director. Presentamos, así, las valoraciones negativas sobre su trabajo mexicano y lo contrastamos con las consideraciones que resaltan la vuelta de Buñuel a sí mismo en México, dado el ambiente cercano a su España natal y la presencia de cultura surrealista en el país.

Asimismo, proponemos una breve lectura de sus primeros films mexicanos a la luz del contexto de la cultura, política y cinematografía nacionales. Buscamos entablar un

diálogo entre ellos y otros títulos contemporáneos, tales como *Vagabunda* (1947), del director Miguel Moroyta Martínez, *Enamorada* (1946), *Río escondido* (1957) y *Víctimas del pecado* (1950), estas últimas dirigidas por Emilio Fernández. Para ello, brindamos un incipiente panorama de la tradición cinematográfica en México.

Finalmente, nos detenemos en dos estudios sobre la obra de la etapa mexicana de Buñuel. Los realizados por Pérez Turrent y Gastón Lilio, a partir de los cuales exponemos la composición que caracteriza a estos trabajos y su reunión con la tradición de cine en México y el espíritu transgresor del director.

1

Camino a México

El azar siempre fascinó a Buñuel. Entre los surrealistas, el azar era apreciado por su naturaleza contradictoria respecto a un orden establecido y a la previsión de los acontecimientos. Para Bretón, “el azar sería la forma en que se manifiesta la necesidad exterior para abrirse camino en el inconsciente humano”. (Bretón, 1938:19) Indiferente a la razón ordenadora, el azar urde caminos insospechados que la cámara de Buñuel supo capturar con admirable naturalidad y que, por otro lado, dio numerosos giros a la vida del director y a su cine. Vemos la presencia del azar a lo largo de su filmografía, tal es el caso del juego como la partida de tute en *Viridiana*, la de naipes donde se apuestan objetos religiosos (*Le phantôme de la liberté*), o en *El ángel exterminador* donde los personajes se descubren a sí mismos como piezas de un extraño tablero en el cual tendrán que situarse en tantas combinaciones como sean posibles hasta llegar a las posiciones que tomaron al entrar por primera vez a la sala, hecho que romperá la imposibilidad de salir del asfixiante tablero. Y es justo obra del azar -como Buñuel mismo recuerda- que sus pasos se dirigieron a México, país donde realizó el mayor número de sus películas (20 de un total de 32).

En *Mi último suspiro* cuenta que solía decir a sus amigos respecto a Latinoamérica, “si desaparezo, buscadme en cualquier parte, menos allí”. Pero las contingencias de la vida lo condujeron desde el exilio español a México, pasando por Estados Unidos. Después de realizar *Las Hurdes*, -documental enlistado entre los crímenes de lesa patria según la Guardia Nacional-, y en plena Guerra Civil, Buñuel participa en Filmófono, propiedad de

Ricardo Urgoiti, donde realiza películas taquilleras y comerciales con el fin de lograr un cine nacional con temas propios; lamentablemente Filmófono no pudo seguir y consolidarse debido a la agitación de la guerra. Hacia la parte final de dicha guerra, Buñuel se encontraba en Hollywood, a donde se dirigió para supervisar -como asesor histórico- las películas rodadas en Estados Unidos sobre la Guerra Civil, pero el gobierno estadounidense decreta por esas fechas la prohibición de filmar sobre el tema y la supervisión de Buñuel termina antes de comenzar. Se dirige a Nueva York y es contratado por el Museo de Arte Moderno donde entra en contacto con uno de los usos más polémicos del cine: su capacidad propagandística. Desde muy cerca, Buñuel siguió tanto el trabajo alemán como el norteamericano respecto al uso del cine para la expansión o imposición de una ideología.⁵⁰ Su puesto de *chief editor*, trabajo que contenía en sí mismo cierta afiliación a la causa norteamericana, despertó inquietud entre algunos conservadores que lograron retirarlo del puesto.⁵¹

Una vez más desempleado vuelve a los doblajes para la Warner Brothers en Los Ángeles. Esta será una de las etapas más oscuras de su carrera pues está llena de proyectos frustrados, como aquél filme con Man Ray sobre una historia de amor que se llevara a cabo en un enorme basurero de Los Ángeles, o la realización del guión de *La novia de medianoche* con el escritor español José Rubia Barcia. Entre proyectos abandonados y siguiendo con los doblajes, la casualidad lo reencontró con Denise Tual y planearon llevar a la pantalla *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca en una producción francesa. Este film también se frustra dado que el hermano de Federico decidió vender los derechos de la

⁵⁰ Iris Barry invita a Buñuel a trabajar en un proyecto impulsado por Nelson Rockefeller para crear un comité de propaganda política dirigida a los países de Latinoamérica (*Coordination of Inter-American Affairs*), el trabajo que deberá realizar Buñuel -de principio- es reducir el largo material que ha llegado de Alemania. Se trata de una poderosa propaganda nazi que deberá ser mostrada a las autoridades estadounidenses para el uso del cine con los mismos fines. Así, Buñuel monta *Triumph des Willens*, de la cineasta alemana Leni Riefenstahl, reduciendo las más de cuatro horas a dos; así como una película que muestra la conquista de Polonia por parte del nacional socialismo. Una vez que el gobierno norteamericano invierte en el cine con fines ideológicos, el trabajo de Buñuel consiste en seleccionar propaganda anti-nazi para su distribución en inglés, portugués y español.

⁵¹ Hay dos causas profundas de la renuncia: el ateísmo de Buñuel y *L'âge d'or*. En *La vida secreta de Salvador Dalí*, el pintor menciona que una de las diferencias fundamentales entre él y Buñuel era el ateísmo del aragonés, niega que hubieran colaborado plenamente para *L'âge d'or* y critica las blasfemias que presenta el film; de paso se declara él mismo católico, apostólico y romano. Por otro lado, el representante de los intereses católicos de Washington investiga a Buñuel y hace un reporte detallado de su trayectoria. La denuncia pública, y causante directo de la renuncia se hace en un número de la revista cinematográfica *Motion Pictures Herald* que declara que el director de la abominable *L'âge d'or* ostenta un alto cargo en el museo.

obra a unos productores londinenses que pagaban el doble de lo que ofrecía Denise. Esto último se decide mientras Buñuel y Denise se encontraban en la ciudad de México. El director comenta este episodio como sigue: “Como ella [Denise] tenía que pasar tres o cuatro días en México –sigamos con admiración las sutiles sinuosidades del azar-, la acompañé.” (Buñuel: 1982: 221) Viaja con ella al país teniendo en mente la película francesa y, nuevamente, se encuentra sin proyectos en una ciudad desconocida para él. Estando en la capital mexicana, Buñuel y Denise cenan con el productor Oscar Dancigers quien le ofrece al director una película y quedarse en México. Es así como, en 1946, llega a este país y, sin sospecharlo al subirse al avión que lo trajo, se queda para realizar una veintena de películas que se inscribirán a la cinematografía mexicana; en 1949 adquiere la nacionalidad mexicana y reside con su familia en su país de adopción el resto de su vida.

La llegada de Buñuel a México ha marcado tanto a la cinematografía de este país como a la propia obra del director. En la gran mayoría de los estudios sobre su etapa mexicana se han resaltado los aportes que el director de Calanda ha dejado en el cine nacional y, salvo rarísimas ocasiones, se ha descuidado el impacto que tuvo en su obra dicha industria. Encontramos interesantes lecturas que observan una subversión de los valores, de la estética y los géneros taquilleros del país (Pérez, Lilio); la crítica europea (Bazin, Drugant, Kyrou) consideró que Buñuel revitalizó al cine mexicano en la medida en que volvió a tener un lugar y cierta importancia tanto en los festivales internacionales de cine como en la crítica. En términos generales, el asombro unánime se ha expresado ante la pericia del director para realizar obras “decentes” en unas condiciones tan precarias como las de la cinematografía mexicana.

Al revisar la crítica contemporánea al estreno de los filmes encontramos, en muchos casos, una apreciación francamente negativa, se les veía como parte de una industria que sólo buscaba éxito taquillero y nada más, industria en la cual el director se encontraba ante la “imposibilidad de rodar otra cosa que no fueran pequeños guiones comerciales para las muchedumbres americanas.” (Bazin, 1954: 83). Los estudios especializados sobre la obra de Buñuel siguen más o menos un tono similar al de la crítica. Encontramos un gran entusiasmo en el abordaje tanto de las películas surrealistas de la primera etapa como de las obras maestras del periodo final franco-ibérico, entusiasmo que contrasta con el tratamiento que dedican al trabajo que realizó en México. Con la salvedad de *Los olvidados*, *Él*,

Nazarín y *El ángel exterminador* (cuatro de veinte títulos mexicanos), la mayor parte de los estudios especializados dedican únicamente una breve sinopsis con algunos datos biográficos, en ocasiones mencionan apenas el título o lo resuelven en una deliberada omisión.⁵²

Hay otra tendencia, mucho más generalizada, que consiste en una discriminación del filme completo al resaltar aquellos rasgos “surrealistas” con los que se engolosinaron tantas veces los estudios y críticas de estas películas; tenemos en este caso el recuento de las “obsesiones buñuelianas”: pies, piernas, plumas, zapatos, mutilaciones, etc., y en este tono se enaltece la secuencia del sueño de *Subida al cielo*, la pastorela satírica de *La ilusión viaja en tranvía*, el altar a la Virgen en el matadero de *El bruto* y se desecha el resto del film o, en todo caso, se interpreta como un pretexto para la secuencia brillante.

El problema con estas lecturas y valoraciones es que terminan acallando a la obra y escuchan sólo el prejuicio que ha etiquetado al director como surrealista; en estos casos no hay una lectura o comentario del film sino de las ideas de quien escribe, de sus afiliaciones y sistema de valores. Acallar no es interpretar, en estos casos se cierra la posibilidad de que la obra “hable” con voz propia, pues esa voz no encuentra oídos en aquellos que sólo quieren encontrar una y otra vez *Un chien andalou* o *L'âge d'or*. Lo que sí revelan estas lecturas es el código ideológico desde el cual se está recibiendo y esperando una obra del Buñuel surrealista que no empata con una cinematografía ajena a Francia, Estados Unidos o Rusia. Acaso encontramos en este tono una valoración estrecha de las posibilidades que puede ofrecer una industria cinematográfica que pretende consolidar un estilo y un discurso propios.

Con esto no quiero decir que la industria de cine en México haya sido como la de los países citados, ni mejor. Lo que quiero resaltar es que justamente una cinematografía como la mexicana en aquellos momentos, que se afirmaba frente a otras y se inscribía en un proyecto más amplio de descifrar y expresar lo propio, que –por otro lado- se repetía en temas y estilos hasta el hartazgo, repleta de autocomplacencias y nacionalismos, contiene una plasticidad en la cual es posible construir y desarticular visiones, como es el caso de las aportaciones de Buñuel. Tampoco quiero con esto negar la pericia del director, pero me parece importante tener en cuenta que se trata de un encuentro entre dos concepciones

⁵²Cfr. Drugant (1968), Alcalá (1973), Barbáchano (2000)

cinematográficas que se fusionan en títulos como *El bruto*, *Susana*, *carne y demonio*, *Una mujer sin amor*, por mencionar algunos. Estos films, en un sentido importante, son el resultado del entrecruce de dos formas de ver el mundo y expresarlo en la pantalla: la visión crítica y expositiva, por parte de Buñuel; y la visión que busca descifrar (aunque también encubrir) su carácter singular como mexicana. Estudiar la etapa mexicana de Buñuel contemplando la industria de cine en este país arroja luces que nos permiten comprender la profundidad y el sentido de estas obras y, también, reconocer algunos rasgos que conforman el cine mexicano hacia mitad de siglo pasado.⁵³

El acercamiento a las películas mexicanas de Buñuel, por su parte, es particularmente sugerente para una investigación que pretende estudiar la manera como dicha filmografía proporciona un cambio de mirada. El caso en el que una obra como la que nos ocupa se introduce en el tejido de una cinematografía en vías de consolidación es particularmente atractivo si pretendemos encontrar la manera como estas películas abren un camino que se dirige hacia la desarticulación de visiones cinematográficas, sociales, políticas y éticas, para la construcción de otra, fundamentalmente crítica y, por sobre todo, poética. Buñuel logra un cine poético en México con *Los olvidados*, y para llegar a ello tuvo que entender el ambiente cinemático del país, descifrar sus códigos, valerse de algunos de ellos y así desarticular miradas, lo anterior para abrirse paso para la presentación de una imagen poética como la que nos brinda con su película sobre la pobreza de los niños mexicanos. Film que nos ocupará los tres últimos capítulos de esta tesis. En estas líneas nos detendremos en el camino que lo llevó a aquellas imágenes. Sigamos con la recta cronológica.

⁵³ En la década de los 50, el cine en Latinoamérica inicia una serie de propuestas cinemáticas con un signo claro de autoconciencia y revisión crítica del entorno social de estas latitudes. En Brasil se está gestando el *Cinema Novo*, el cual contiene un compromiso explícito con su tiempo y el tratamiento de la realidad social del país, particularmente de su historia y su pobreza; este movimiento lo encabezan Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diengues, Joaquín Pedro de Andrade, y Glauber Rocha, este último con una declarada admiración y seguimiento de la filmografía de Buñuel. Argentina y Cuba tienen, por su parte, similares propuestas cinematográficas, las cuales se desarrollan en esa misma década o subsiguientes. El *Tercer Cine*, liderado por el grupo *Cine Liberación* y encabezado por Fernando Solanas y Octavio Getino, presenta una abierta crítica al capitalismo y demanda el colonialismo económico, político, cultural e intelectual de Latinoamérica, se pronuncia también frente a la tradición cinemática de Hollywood. Cuba, a su vez y también en las décadas del 60 y 70, propone un *Cine Imperfecto*, encabezado por Tomás Gutiérrez Alea. Como los anteriores, alza una voz autoafirmativa y crítica con la comercialización y estandarización técnica impuesta por Hollywood y el cine de autor. Estas cinematografías dan cuenta del movimiento cinematográfico en Latinoamérica que se busca a sí mismo en la pantalla.

Al llegar a México, Buñuel se integra a un tejido cinematográfico complejo que tiene rasgos que posibilitan el desarrollo de la ironía, la crítica y la exposición de ideas como las de nuestro director. Vale la pena recordar someramente sus anteriores condiciones de trabajo. En Francia, donde realiza *Un chien andalou* y *L'âge d'or*, se encuentra en una atmósfera de total libertad y en contacto creativo con amigos cercanos e ideas comunes; en lo tocante a la producción interesa resaltar que es ajena a las presiones que una industria de cine impone, usa el dinero de su madre para el primer filme y el segundo se realiza con el presupuesto que brinda, sin ninguna limitación, el conde de Noailles.⁵⁴ Con estas condiciones era natural que las películas de un director como Buñuel tuvieran la frescura de una obra que no se encajona o acomoda a la censura desde su realización y que no se supedita a las exigencias de la taquilla. Podríamos decir aún más; estrictamente, Buñuel no trabajó en la industria de cine francés sino que realizó su cine *en* Francia. En todo caso, formó parte del cine independiente de aquél país, pero no de su industria. Su tercer trabajo, *Las Hurdes*, tiene más o menos las mismas condiciones de independencia; el documental se realiza con el premio de lotería de un anarquista y el equipo de filmación lo constituyen amigos que comparten ideas y concepciones del cine. Aunque con recursos mucho más precarios, en este caso la libertad absoluta en la creación se mantiene en el discurso íntegro del documental.

Será años más tarde, en España misma, que se enfrenta por primera vez a las condiciones industriales del cine. Filmófono era inicialmente una casa importadora que distribuía en España películas rusas y francesas de calidad con la finalidad de formar un público de cine en el país. Tras muchas pérdidas, Urgoiti acepta la propuesta de Buñuel de hacer cine español y crear así una audiencia que iría subiendo de nivel. Se trataba de hacer películas comerciales que generaran ganancias y así poder financiar buen cine; la única condición que puso Buñuel fue que su nombre no apareciera, para proteger su prestigio de director renombrado. De esta manera, el reconocido realizador surrealista dirige, produce y escribe cuatro películas entre 1935 y 1936: *Don Quintín el amargao*, firmada por Luis Marquina, *La hija de Juan Simón* y *¿Quién me quiere a mí?* atribuidas a José Luis Sáenz de Heredia, y *Centinela alerta*, “de” Jean Grémillon. Las condiciones de trabajo eran precarias, fue aquí que Buñuel aprendió a filmar con rapidez y poco presupuesto; en apenas

⁵⁴ Una libertad creadora como ésta la volverá a encontrar en la década del 60 con las producciones de Alatrieste.

un mes la película estaba terminada y se utilizaba la mínima cantidad de rollo dada la disciplina del director de seguir estrictamente el guión, ensayar antes de filmar y resolver el plano en una sola toma.

La etapa de Filmófono fue la primera vez que Buñuel hizo cine para agradar al público y generar ganancias; escoge para ello los géneros más populares, la zarzuela y la españolada. La zarzuela era el único género propiamente español y gozaba de una aceptación generalizada; la españolada es en sí misma una mezcla de folklorismos románticos que estaba dirigida más a un público francés que español. *Don Quintín el amargao* y *La hija de Juan Simón* tuvieron éxito taquillero y cumplieron con los objetivos de los realizadores. La diferencia entre estas condiciones de trabajo y las de sus tres primeros filmes es tajante, lo es no sólo en relación al presupuesto (sus primeros trabajos no fueron grandes producciones) sino en la medida en que sus comedias españolas pretendían fundar una industria cinematográfica en la que eventualmente fueran posible realizaciones de mayor profundidad. En algún sentido, Buñuel intentó crear en España una cinematografía más o menos como la que encontró en México, ambas tenían en común la búsqueda de una personalidad propia. Esta etapa española de Buñuel es clave, pues fue allí que aprendió a trabajar con rapidez y economizando en lo posible el presupuesto⁵⁵, y donde se adaptó comprometido con la lógica de la taquilla; estos elementos serán decisivos en su trabajo mexicano.

Tenemos, así, que nuestro director no participa estrictamente en la industria cinematográfica de Francia y que en España intenta echar a andar una mediante comedias taquilleras. Veamos ahora su experiencia en Estados Unidos pues resulta reveladora; hemos visto ya, aunque muy generalmente, el trabajo que pudo realizar en ese país: supervisor de montaje y de los doblajes, los intentos de guión o secuencias no lograron nunca concretarse; la dirección de películas se encontraba francamente lejos de su alcance. Baste

⁵⁵J. Francisco Aranda aborda de manera amplia y reflexiva esta etapa en su Biografía crítica de Buñuel. En ella echa mano de conversaciones que tuvo con el propio director como con la gente con quien trabajó. A propósito de esta etapa cita lo que Urgoiti le comentó del trabajo en *Filmófono*. “Era una revolución en la producción filmica española. Buñuel fue maravilloso –comenta Urgoiti- e increíblemente barato. Ahorrraba, céntimo a céntimo, cada metro de película virgen, cada minuto. Yo le había dado un presupuesto ridículo. Me senté en mi despacho esperando que viniese por más. Tres semanas más tarde entró con la película terminada en una mano y parte del dinero que le había dado en la otra. Aquí tienes el cambio –me dijo-, guárdalo para la próxima.” (Aranda , 1969:140)

pensar que si la sospecha de ateísmo le costó su puesto en el Museo, la industria cinematográfica con sus exigencias de ganancias millonarias y su código de censura resultaba inalcanzable para alguien como Buñuel. Él mismo reconoce que difícilmente se hubiera podido adaptar a unas condiciones como las impuestas por la más poderosa industria de cine. Lo anterior lo refiere a propósito de una plática con el director Nicolas Ray (*Rebel without cause*) donde hablan de sus películas mexicanas. Ray le pregunta:

-¿Cómo se las arregla usted, Buñuel, para realizar películas tan interesantes con unos presupuestos tan pequeños?

Le respondí que, para mí, el problema no se planteaba. Era eso o nada. Yo plegaba mi historia a la cantidad de dinero de que disponía. En México, nunca había superado los veinticuatro días de rodaje. Pero sabía que la modestia de mis presupuestos era también la condición de mi libertad. Y le dije:

-Usted, que es un director célebre –atravesaba entonces su periodo de gloria-, haga un experimento. Usted se lo puede permitir todo. Intente conquistar esa libertad. Por ejemplo, acaba de rodar una película por cinco millones de dólares. Ruede ahora una película por cuatrocientos mil, y verá por sí mismo la diferencia.

Exclamó:

-¡Ni pensarlo! Si hiciera tal cosa, todo el mundo en Hollywood pensaría que estoy en decadencia, que las cosas me van muy mal. Estaría perdido. ¡Nunca volvería a rodar nada!

Hablaba completamente en serio. La conversación me entristeció. Por mi parte, creo que nunca hubiera podido acomodarme a un sistema semejante. (Buñuel, 1986: 222)

Unas condiciones como las que la industria estadounidense podría ofrecer en ese momento, sin limitaciones estrechas con el dinero, con alto equipo técnico y la colaboración de artistas talentosos, sí presenta –por otro lado- una restricción a la libertad creadora, supeditada a las presiones de la taquilla. Con una industria de cine tan consolidada y organizada, resulta mucho más difícil invertir sus valores o criticar desde dentro del engranaje. Un cine rebelde como el de Buñuel, simplemente no fue posible en aquellos momentos, lo cual queda más o menos claro con la cita que tenemos a la vista.⁵⁶ Y siguiendo las implicaciones de esta idea, vemos que las limitaciones propias de una cinematografía como la mexicana abren espacios donde es posible urdir obras con cierta libertad. Este aspecto lo veremos más adelante en relación a *Los olvidados*, baste ahora sentar antecedentes sobre la industria de cine mexicano que, si bien impuso limitaciones al trabajo de Buñuel, también tenía algunos rasgos que permitieron la construcción de miradas críticas y reveladoras.

⁵⁶Me interesa aclarar en este aspecto que no se trata de desvalorar la calidad de los trabajos estadounidenses. Esa industria cinematográfica ha realizado verdaderas obras maestras de la historia del cine mundial y han pasado por ella grandes directores. Lo que digo en este respecto es que una estructura como aquella no incluyó a cineastas, también de gran talento, con ideologías abiertamente distintas a la Estadounidense, como es el caso de Buñuel y del mismo Eisenstein en la década de los 20's.

El ambiente mexicano y su cinematografía

Amén de las lecturas de la obra de Buñuel señaladas en la sección anterior, existen –sin embargo- quienes han entendido su llegada a México como una suerte de oportunidad para un reencuentro con la cultura hispana propia del realizador y, con ello, un reencuentro consigo mismo. J. Francisco Aranda lo señala abiertamente en la importante biografía crítica que le dedica al cineasta.

El simple hecho de marcharse a México fue decisivo: Buñuel reencontró su camino. No sólo el idioma y la raza, sino la tipología, los paisajes áridos, polvorientos, el vocabulario apasionado, la actitud ante la vida y la muerte, el problema religioso, la estructura social que él ataca, todo el contorno volvía a ponerlo en condiciones de ser él mismo. Desde el primer film se afianza su personalidad y su españolismo. Esto no impidió que comprendiese y analizase la idiosincrasia del pueblo mexicano tan bien como cualquiera de los cineastas que le precedieron y, desde luego, con mucha mayor profundidad. (Aranda, 1969:178-9)

Es plausible que el ambiente mexicano, su cercanía con España -país del cual ha heredado cultura y vicios- haya resultado un terreno familiar para alguien como Buñuel y que con ello hubiera retomado un camino que dejó al abandonar su país. En una entrevista hacia la década de los 70's, el realizador afirma que en México se sintió como en casa, todo le recordaba a España y –a la vez- le decía que no se encontraba en su tierra natal. Las contradicciones morales, el fervor religioso, el derroche y las carencias más básicas constituían una atmósfera común de una sociedad a la que Buñuel siempre expuso críticamente y atacó. Por su parte, realizar una crítica requiere un ambiente cultural, el cual existía en México.

Es conocida la declaración de Breton que refiere a México como un país surrealista. Según señala Alicia Sánchez (2012), hay dos razones por las cuales es considerado así: i) por la vitalidad mestiza de la tierra y el ambiente, y ii) por las aspiraciones del país que lo acercaban al movimiento surrealista, tales como el aparente interés por acabar con la explotación del hombre por el hombre, es decir, el manejo oficial de la Revolución (a Breton le impresionó mucho que México le hubiese dado asilo político a Trotsky). La política cardenista de aceptar refugiados de la guerra civil española atrajo a un buen número de intelectuales que se sumaron y enriquecieron el movimiento cultural del país. De entre estos refugiados se encuentran personajes que tuvieron una presencia importante en el cine, tal es el caso del escenógrafo Edward Fitzgerald, quien realiza la escenografía de un buen

número de filmes mexicanos, el gran pintor Gunter Gergzso, quien también participa en algunas de las más grandes producciones cinematográficas del país, y el guionista Luis Alcoriza, por mencionar algunos. México, así, resultó un lugar con atmósfera natural a Buñuel en la medida en que contenía un ambiente surrealista⁵⁷ y el clima que crearon los españoles republicanos exiliados. Todo ello, aunado a los artistas oriundos, conformaba un tejido que incluía a la cinematografía.

Esta cinematografía, hacia la primera mitad del siglo XX, conformaba no sólo una industria sino una *tradición cinematográfica* que acaso no constituye necesaria o únicamente una traba a sortear, como asumen las lecturas referidas en la sección precedente. Esta tradición tenía temas comunes, un canon de ideas y valores identificables, una imagen deliberadamente bella y una composición definida, es decir, había un lenguaje cinematográfico en ciernes.

En México, Buñuel se encuentra por primera vez dirigiendo dentro de una industria que le imponía condiciones precisas. A su llegada, esta industria vive aún su Época de Oro, la cual inicia hacia la segunda mitad de los 30's y termina al finalizar la década de los 50's.⁵⁸ Este episodio dorado realizó una producción sin precedentes, en promedio se estrenaban 100 películas por año. Durante ella, México era el principal productor en el mundo de películas en español; había una inversión federal importante al cine y éste significaba una fuente de divisas remarcable para la economía nacional (apenas después del petróleo), se trataba –en suma- de la segunda industria más grande del país.⁵⁹ Durante estos años, las películas mexicanas gozaron de reconocimiento internacional, particularmente en la fotografía. Por su parte, el cine se afirmaba como un medio reconocido de expresión nacional que se propuso construir una visión de México que seguía a un movimiento nacionalista que extendía sus límites allende a la pantalla y se inició en el mural, la literatura y la reflexión sobre lo propio.

⁵⁷Entre los surrealistas en México se encontraban la poeta y pintora Alice Rahon, Benjamin Péret, Remedios Varo, Leonora Carrington, Kati y José Horna, aparte de los ya mencionados en el texto.

⁵⁸Hay discusión respecto a los años precisos que enmarcan esta etapa. El inicio se debate entre el inicio del cine sonoro en México y el reconocimiento en el Festival de Venecia de *Allá en el rancho grande* (1936), de Fernando de Fuentes. El final también tiene dos fechas propuesta, en 1956, cuando se estrena *Tizoc*, última película con Pedro Infante y el año de la muerte del actor, 1957.

⁵⁹En relación a las ganancias generadas por el cine, cabe señalar que la inversión solía recuperarse y multiplicarse. Por lo general la distribución sólo en el Distrito Federal resarcía la inversión, la ganancia del resto de la República y el extranjero (según la calidad de la banda) duplicaba, triplicaba e incluso cuadruplicaba la inversión.

El cine en México tenía recursos materiales y humanos importantes. Contaba con excelente equipo técnico facilitado por Estados Unidos, tales como cámaras, grúas, sonido, celuloide, etc., lo que posibilitaba la elaboración de una imagen de gran calidad. Durante la etapa dorada, existían alrededor de 20 casas productoras, varios estudios y la creación del complejo de Churubusco.⁶⁰ En lo tocante al recurso humano, había un buen número de directores con trayectoria y estilo propio; en el caso de los camarógrafos y de la fotografía, si bien no se comparaba en cantidad a los directores, sí encontramos talentos notables; lo mismo sucede con escenógrafos, guionistas y músicos, algunas de las plumas reconocidas del país colaboran con adaptaciones cinematográficas, tal es el caso de Salvador Novo, Xavier Villaurrutia o José Revueltas. Por su parte, esta industria tiene ya estrellas de la pantalla que son parte fundamental para el tan buscado éxito taquillero.

Como toda tradición, la cinematografía mexicana tenía algunas premisas e ideas comunes que se encaminaban al tratamiento de algo llamado “lo mexicano” y a la construcción de una visión del país. En este punto, el cine se inscribe a una tradición mucho más profunda que ocupa a los intelectuales y artistas mexicanos. Tras el complejísimo evento de la Revolución, había la urgencia de comprender lo que había pasado, la transformación del país y el rumbo que tomaría. Entre las premisas de la Revolución, por demás difusas y difíciles de determinar, se han señalado tres puntos de encuentro: i) la condena de que un grupo de hombres secuestre el poder, ii) el rechazo a la desigualdad apabullante entre los que más tienen y quienes no tienen nada y, iii) una cierta autonomía de intereses y gustos, hacer valer lo propio frente lo extranjero. Este último punto contiene un tono nacionalista; en esta premisa latía la necesidad o el deseo de afirmación y autoconocimiento que tuvo frutos creativos importantes.

El cine bebió de esta herencia que buscaba una expresión propia. Algunos de los referentes más claros de la imagen cinematográfica son el grabado, la pintura y el mural. La influencia de Posada es indiscutible, sus grabados mostraban que la experiencia mexicana se podía expresar de una forma artística y, a su vez, accesible a las masas. La cámara cinematográfica no tardó en reproducir el tono festivo y fatídico del grabador hidrocálido, como podemos ver claramente en cintas como *Macario* (1960) de Roberto Gavaldón. El otro gran influyente de la expresión mexicana es el pintor Gerardo Murillo, el Dr. Atl. Sus

⁶⁰Resaltan las productoras Filmex, Latino Films, Productora Gavaldón, Mex Films y los primeros estudios: México Films, Nacional Productora de Películas e Industrial Cinematográfica.

pinturas son una deliberada afirmación de lo mexicano diferenciado de lo europeo, en ellas crea una geografía estética de las montañas y valles de México. La propuesta de la perspectiva curvilínea es la expresión más contundente de su distancia con el arte europeo; la idea del Dr. Atl era complementar la perspectiva lineal renacentista -la cual descansa en líneas paralelas que convergen en un punto de fuga central- con la curvilínea, el esquema de representación que propone enfatizar las formas esféricas. La presencia del Dr. Atl en el cine está marcada por la vía del muralismo, particularmente en los cielos con sus nubes espesas y los planos generales del paisaje mexicano.

El Mural, sin duda, es la herencia más directa para el cine, y lo podemos ver en la exaltación de los rasgos indígenas, el colorido del ambiente, el tema autóctono, el maguey, la Revolución. Encontramos una continuidad visual del muro a la pantalla que verá su momento más álgido en las películas elaboradas por el director Emilio “el Indio” Fernández y el fotógrafo Gabriel Figueroa. Pero la mayor influencia del muralismo fue ideológica; el cine lleva a su máxima realización la idea del mural de trasladar el arte a las masas; un arte que le habla al espectador de sí mismo, de su país, su tierra y su historia. Este sentido también es actualizado por Fernández en películas como *Enamorada* (1946) o *Río escondido* (1947).

Cabe reconocer aquí que cuando hablamos de una tradición cinematográfica en México, lo hacemos recuperando el sentido en el cual el cine se sumó a un movimiento de mucha mayor envergadura; no pretendo, con esto, olvidar las complacencias que este cine tuvo tanto con la audiencia como con el discurso social, político e incluso religioso. En tanto expresión nacional, el cine se suma a una necesidad de desciframiento-construcción de un país que aparece como telón de fondo de la gran parte de las películas de la etapa dorada. Este es el proyecto cinematográfico que se está llevando a cabo cuando Buñuel llega a México, el entusiasmo por hacer del cine una expresión cultural está en el mayor momento que, por su parte, también es un momento de autoengaño y complacencia, pues las películas que se realizan en este país construyen visiones de la realidad social que se apegan a los discursos oficiales y propagandísticos. Pocos son quienes realizan la crítica dentro del cine. En general, tenemos una celebración del país en la pantalla; pantalla en la cual intervendrá el ojo del director surrealista que parecía perdido.

Las primeras películas mexicanas de Buñuel, una mirada forastera

La llegada de Buñuel a México le proporciona una experiencia importante que se suma a la que tenía ya con sus trabajos anteriores. Se encuentra en un país con muchos puntos en común con su tierra natal, lo cual –como señala Aranda- le permite reconocerse y reencontrar el camino que había tenido que dejar en aquella España conquistada por Franco. Una vez más se puede expresar en su idioma y hablar desde y de una sociedad con un catolicismo que impregna política, moral y vida cotidiana, catolicismo que seguramente le hacía sentir una atmósfera de familiaridad remota; por su parte, la presencia de surrealistas en el país le proporcionaba también cierta identificación personal. Pero si bien el ambiente mexicano lo acercaba a España, las diferencias y la lejanía estaban presentes y fueron decisivas.

Buñuel era un exiliado más en este país, lo cual le permitió una distancia con el movimiento cultural y social que atravesaba México en aquellos momentos; no podía compartir con sus colegas de la industria de cine el entusiasmo natural por una visión de una patria que pretendía estarse forjando el camino a la justicia social, tal como *Río Escondido* presenta y exalta; o la añoranza del idílico rincón provinciano que encontramos en películas como *Allá en el rancho grande* (1936) y *Los hijos de María Morales* (1952); o la celebración de una ciudad convertida en metrópoli y las pericias de sus habitantes que se adaptan con sagacidad (*Manos de seda*, 1951). A diferencia de Emilio Fernández, Fernando de Fuentes o Chano Urueta, Luis Buñuel se situaba en el lugar del forastero que observa sin estar envuelto por completo en la situación; la mirada que le brinda su condición de exiliado ha sido comentada por Peter Williams Evans.

En cierto sentido esto [el exilio] lo llevó a adoptar, en lo tocante al compromiso con las realidades mexicanas, la mirada imparcial del forastero, una perspectiva que permanecería libre en gran medida de las presiones a que sus contemporáneos mexicanos (en el cine, sobre todo Emilio <el Indio> Fernández) estuvieron por lo general sometidos. Buñuel se hallaba por tanto mejor situado para observar y comentar tanto las dificultades y fracasos como los logros de la sociedad mexicana.” (Evans, 1995:17)

Esta distancia natural que le da su estado de exiliado complementa las miradas que construían una imagen de México desde el cine. Sus primeros trabajos estaban proyectados para sumarse a la industria redituable, lo que significaba que tenía que acoplarse a los

géneros populares, ajustarse a cierto presupuesto y a los actores que venían en el contrato. Estas condiciones están presentes en su primer trabajo mexicano, *Gran casino* (1947), cinta en la cual podemos ver esa distancia que lo distingue del resto de la producción del país.

Gran casino

El propio argumento se prestaba para señalar tonos extranjeros; tras la oferta de Dancigers que mencionamos en la primera sección, Buñuel escoge este guión que se desarrolla en la ciudad de Tampico antes de la nacionalización del petróleo; se trata de una historia de amor entre un trabajador petrolero (Jorge Negrete) y la hermana del dueño de una empresa petrolera (Libertad Lamarque). La trama acontece en torno al proceso de monopolización del petróleo por parte de una corporación alemana, la cual se apodera de los pozos de la región usando todos los medios, incluso el asesinato. En el casino del lugar acontecen los sucesos más oscuros de dicho proceso de monopolización. Es interesante observar que una buena parte de los personajes es extranjera: el dueño del casino es español; el de los pozos en disputa, argentino; el del monopolio, alemán; una empleada del casino, francesa y la coprotagonista argentina quien canta, naturalmente, una buena dosis de tangos.

Con estos elementos de la historia y bajo la dirección de Buñuel, tenemos una película que acentúa los tonos extranjeros y no los nacionales (alejándose así de la vocación del cine mexicano por enfatizar lo propio), incluso Jorge Negrete canta con fervor un tango. El resultado en taquilla fue mediocre a pesar de las estrellas protagonistas; cuando vemos hoy *Gran casino*, y tomamos en cuenta las películas que poblaban los cines en aquellos años, resulta natural que no haya despertado entusiasmo en un público acostumbrado a cintas con mayor agilidad y un humor más explícito; quizá la falta de escenas románticas (no hay un solo beso en toda la película), la ausencia de la alegría expresada en el relajo, el uso no convencional del eje,⁶¹ hicieron parecer a la película un tanto acartonada o, si se prefiere, indefinida.

⁶¹El eje es lo que construye la coherencia del espacio de la secuencia. Por ejemplo, si un personaje se encuentra en un salón viendo una silla, el cuadro debe cuidar que su mirada coincida con el espacio del siguiente cuadro del salón que mostrará la silla, es decir, si él ve a la derecha, la silla debe estar colocada a la derecha en el cuadro. *El gran casino* tiene varias rupturas en el eje que al parecer fueron deliberadas, tal como lo recuerda Buñuel en entrevista con José de la Colina: “J. de la C.: Usted <rompía del eje>, como se dice en el oficio, y en principio eso, en el lenguaje convencional del cine, es grave, porque destruye las relaciones espaciales. Buñuel: Sí, porque se supone que en una toma el actor está dando a otro la réplica y por la

Lo que resulta claro, desde nuestra perspectiva, es que este primer trabajo de Buñuel no logró insertarse con naturalidad a la industria mexicana del cine; hay en la cinta un cierto aire extranjero en la mirada del director que se deja sentir al resaltar la peculiaridad de elementos propios del cine mexicano, elementos que estaban ya asumidos y formaban parte del lenguaje cinematográfico de esta tradición, tal es el caso de los músicos que acompañan las canciones. Hacia 1946, las salas de cine del país habían proyectado ya un buen número de películas con canciones y el asunto de los músicos (mariachis o tríos) estaba resuelto quizá de una manera extraña: aparecían de entre la gente que rodeaba al personaje que cantaría y simplemente tocaban. En *Gran casino*, este gesto del cine mexicano es expuesto con humor pues Buñuel hace aparecer al trío que acompaña a Gerardo (Negrete) como si fuese una extensión suya: si está en la cárcel, ellos corean desde otra celda; si canta un tango en la oficina de la industria petrolera, ellos, vestidos de obreros petroleros -manchados de chapopote incluso- cantan desde un rincón de la oficina; si improvisa en el casino una canción, ellos acompañan desde un palco, engalanados de fiesta. Y en todas estas situaciones, Gerardo los descubre justo cuando comienzan a corear y los saluda amistosamente con una expresión de sorpresa, lo que remarca lo inesperado de esta presencia.

Este manejo del trío muestra con claridad cómo ve una mirada extraña a unas convenciones discursivas; Buñuel expone el sentido un tanto absurdo de la presencia de los músicos, lo hace desde su situación de exiliado que observa a la distancia y acentúa convenciones tan naturales que pasan casi desapercibidas a un público que descifra el código del cine mexicano sin mayor dificultad. La inserción de esta nueva mirada al cine tenía que resultar extraña y difícil de digerir. Dado el resultado en la taquilla de *Gran casino*, Buñuel se queda sin trabajar durante tres años. Será en 1949 que realiza su segundo filme mexicano, *El gran calavera*, cinta que sí logra el anhelado éxito taquillero.

El gran calavera

La película es una producción de Oscar Dancigers y Fernando Soler, quienes llamaron a Buñuel para la dirección. El argumento está basado en una pieza de Alfonso Torrado y adaptada por Luis y Janet Alcoriza. Se trata de una comedia familiar que consiste en una

<ruptura del eje> en realidad mira hacia un lugar diferente. Pero esto lo hice a propósito muchas veces. Que se fastidiaran. Me daba igual. Yo experimentaba cambiando los ángulos.” (De la Colina-Pérez, 1986: 77-8)

serie de farsas: Ramiro, el jefe de familia, sufre una terrible depresión a causa de la muerte de su esposa y se encuentra hundido en un profundo alcoholismo. Durante la fiesta de compromiso de su hija Virginia, Ramiro arma un escándalo tras el cual sufre un colapso nervioso. Ante este acontecimiento, la familia decide actuar y preparan una terapia de shock que lograría hacerlo reaccionar. Dicha terapia consiste en un engaño en el cual le hacen creer que se ha arruinado económicamente por lo que todos se han visto forzados a trabajar penosamente e irse a vivir a una vecindad.

Todos ponen manos a la obra para la mejora de Ramiro, cambian de domicilio e incluso se caracterizan cada uno en un papel determinado: la hija trabajando en el hogar, el hijo Eduardo como bolero, el hermano Ladislao como carpintero, la cuñada Milagros lavando y cosiendo ajeno. Cuando Ramiro despierta ante semejante situación tiene el esperado shock que lo obliga a recobrar su camino, pero pronto averigua que se trata de un montaje, el cual aprovecha para jugarles el mismo engaño, pues todos ellos gastaban sin límite, se negaban a trabajar y vivían en la desunión; Ramiro pretende que con la experiencia del trabajo duro aprendan a apreciar el dinero y se unan como familia. Esta farsa también se descubre, pero con el cambio importante en la actitud de Ramiro quien ha dejado la bebida e impone su autoridad al resto de la familia; aquí toma lugar la tercera farsa del argumento, el antiguo novio de Virginia, gigoló que buscaba su fortuna, los engaña a todos haciéndoles creer que los sacará de la miseria en la que se encuentran casándose con la hija, lo que demostraría su amor verdadero y desinteresado. Al final todo se descubre y la familia logra la felicidad en la armonía.

Es, en realidad, una película simpática llena de humor, con una tierna historia de amor entre Virginia y el vecino pobre. La película contiene una frescura que mezcla el lenguaje chistoso, las ocurrencias de la borrachera, la ridiculización casi inofensiva de la burguesía y el engañoso cambio de clase social, el cual tiene sólo ganancias humanas. Por su parte, encontramos aquí también una historia de parasitismo como problema común en las familias, parasitismo que si bien tiene un tratamiento ligero, aprovecha la ocasión para señalar el oportunismo en las clases altas. No obstante, la crítica punzante que veíamos en aquellos primeros filmes hechos en Francia y la deliberada exposición del aparato económico en *Las Hurdes* están muy lejos de esta película, Buñuel aquí sí tiene concesiones claras; encontramos líneas en las que asume el sistema ideológico del cine

mexicano sobre a la pobreza, como lo vemos en la conversación durante la cena entre Ramiro y la vecina respecto a la transformación de su familia a raíz de haberse quedado pobre.

¡Esto es vida! Antes vivíamos desunidos, egoístas. Mi cuñada no podía comer pollo porque se le indigestaba, ¡pero ahora!

-Ahora me atasco de frijoles y como si nada –interviene la cuñada-.

-Sí señora, hemos vuelto a la razón. Gracias a la pobreza sabemos por primera vez lo que es un verdadero hogar. (*El gran calavera*, 1 hr. 11 minutos. 39 segundos.)

La valoración de la pobreza como oportunidad para un enriquecimiento en el terreno de la virtud es un tema común en el cine mexicano, tenemos películas emblemáticas con esta premisa llevada a su apoteosis más patética en la trilogía de Ismael Rodríguez, *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952). Desde ninguna perspectiva, *El gran calavera* resultaría comparable a los títulos mencionados en el tratamiento del tema; sin embargo, vemos esa misma premisa operando ligera y casi juguetonamente en esta comedia familiar que, por qué no decirlo, está muy bien hecha. Lo que no podemos perder de vista es que, a pesar de ser una comedia, líneas como la citada están presentes en *El gran calavera* y no son una sátira (como las veremos en películas posteriores) sino simplemente forman parte de la historia. Estas cuestiones sugieren que Buñuel hace una apuesta en la que expone (en el sentido de arriesgar) su sistema ideológico, pues la valoración de la pobreza como un estado de dicha es parte fundamental de un cristianismo al cual siempre atacó directa e irónicamente. La concesión que se permite en este filme parece una apuesta para ganar libertad en el futuro, a la vez que se trata de un ensayo en el cual se sumerge –ahora sí- en el discurso del cine mexicano.

Cuando Buñuel recuerda estos dos primeros filmes, lo hace desde una distancia que no sólo es temporal; advierte siempre que se trata de películas sin mayor interés artístico o de contenido y rescata de ellas, en lo personal, las enseñanzas estrictamente técnicas que le brindaron en la elaboración de cine convencional. Con respecto a *El gran calavera* le dice a De la Colina:

La recuerdo poco, no he vuelto a verla. Me divertí porque me ejercitaba técnicamente. Me entretuve con el montaje, la estructuración, los ángulos... Todo eso me interesaba, porque aún era yo un aprendiz en el cine digamos “normal”. (De la Colina, Pérez, 1986:80)

Sin embargo, parece plausible que con estas películas Buñuel comprendió códigos del cine mexicano, el ritmo de los géneros y con ello viene la información suficiente para decodificarlos y expresar sus ideas desde dentro de la lógica de estos, lo cual vemos en el resto de su producción en el país. Al parecer, *El gran calavera* es una verdadera apuesta por parte de Buñuel, en donde arriesga un tanto –que no traiciona- su sistema ideológico⁶²... y gana. Con el éxito en cartelera de *El gran calavera*, Buñuel logra realizar una película personal, con temas de su verdadero interés y con relativa libertad creadora, libertad que conquistó con apenas dos títulos.

La composición mexicana de Buñuel: trasgresión y opacidad

Hemos visto el contexto en el que nuestro director se incluye y sus primeros trabajos en los cuales logra ajustar su obra a la tradición cinematográfica mexicana, veremos ahora la manera como hace sonar su propia voz y logra recuperar su propio tono a pesar de la evidente diferencia entre estos trabajos y el resto.

La primera cosa que salta a la vista al enfrentarnos con las películas mexicanas de Buñuel es cierta sorpresa causada por la distancia entre éstas y los títulos de gran renombre, como *Un chien andalou*, *Belle de jour*, *Le charme discret de la bourgeoisie*, *Le fantôme de la liberté*, etc. Esta impresión, no desprovista de fuerza, es la que seguramente ha movido a la crítica francesa a dividir la obra de nuestro director en dos partes: por un lado, las obras maestras, títulos que tienen un lugar seguro en las mayores películas de la cinematografía mundial; y, por otro lado, la obra “alimenticia”, trabajos de tercer orden que son películas posibles, cuyo interés radica sólo en el hecho de haber sido realizadas por el mismo director de aquellas obras maestras. Esta noción, que hemos revisado al inicio de este capítulo, ha tenido detractores y críticos que se basan en el estudio cuidadoso de la etapa mexicana.⁶³

⁶²No parece ser el caso de una traición sino propiamente de una apuesta. Buñuel siempre sostuvo que nunca se avergonzó de ninguna de las películas que realizó dado que nunca filmó algo que contradijera sus convicciones morales. “A veces, he tenido que aceptar temas que yo no había elegido y trabajar con actores muy mal adaptados a sus papeles. Sin embargo, lo he dicho a menudo, creo no haber rodado nunca una sola escena que fuese contraria a mis convicciones, a mi moral personal. En estas desiguales películas, nada me parece indigno.” (Carrière-Buñuel, 1982:132).

⁶³La división de la filmografía ha estado en gran parte influenciada por el mismo Buñuel y su actitud frente a sus películas. El caso más radical es, sin duda, su trabajo en Filmófono, el cual negó durante toda su vida. En lo que respecta a su obra mexicana, en *Mi último suspiro* denomina a gran parte de esos títulos como “películas alimenticias”, aclarando (disculpándose en realidad) que se trata de trabajos que le dieron de comer y que no contienen el menor interés artístico. La crítica europea, me parece, ha seguido sin reservas las declaraciones del director y, tal como ha señalado González Requena, han silenciado su obra en pro del culto

Más allá de las consideraciones que rescatan el espíritu hispano recuperado en México, como las que abordamos líneas arriba con Aranda y Evans, encontramos estudios puntuales sobre la etapa mexicana que vale la pena traer a cuenta. Entre ellos están los realizados por Pérez Turrent (1972) y Gastón Lilio (1994). En sus escritos al respecto, los autores coinciden en cuestiones fundamentales; ambos abordan las películas desde el contexto cinematográfico en el que surgen, sin descuidar el estilo del director; esto es, estudian estos títulos desde una perspectiva plástica que permite ver el tejido que anuda tanto elementos propios del cine mexicano como la visión del director de Calanda, creando así una unidad singular en cada film. A partir de ello, observan que la composición de estos filmes tiene como sello distintivo que se cifran en un aparente seguimiento de las convenciones narrativas del cine mexicano, apariencia que funciona como velo que oculta, a la vez que deja ver, el sentido profundo en el que se concentra la crítica, la ironía o la exploración de las capas recónditas del alma humana.

Tanto Pérez como Lilio se afirman frente a la tendencia de la crítica internacional antes mencionada y consideran a la obra de Buñuel como una *totalidad*, concepción que compartimos completamente. Ante la indudable diferenciación de las películas mexicanas, este abordaje se centra en reconocer en ellas el sello buñueliano y la continuación de su discurso cinematográfico, la diferencia con sus otras películas será –en todo caso– una divergencia de lecturas más que del sentido de la obra misma. Pérez observa que las cintas mexicanas de Buñuel demandan lecturas más elaboradas, lo cual se observa desde la composición del film, de modo que la verdadera diferencia en la experiencia de unas y otras (la etapa mexicana y las obras maestras) recae fundamentalmente en el espectador.

Resulta necesario, entonces, observar la composición de las películas mexicanas de Buñuel para entender cómo es que le relegan al espectador un trabajo de lectura determinado. Pérez Turrent ha señalado que dicha composición consta de la superposición de diversas capas narrativas, que se relacionan de manera contradictoria. La capa de la superficie, es decir, la más reconocible, se cifra atendiendo buena parte de las convenciones narrativas y formales del cine mexicano. En los filmes de nuestro director encontramos típicamente una historia lineal, lo cual es llamativo si pensamos que dos de sus tres

al autor. Los estudios que veremos a continuación no siguen esta tendencia que prioriza al director si no que se centran en la obra misma; en este sentido me uno al corte de investigación que decide poner a la obra como el centro mismo de estudio antes y muy por encima del autor.

películas anteriores a esta etapa (*Un chien andalou* y *L'âge d'or*) se narran deliberadamente de forma anti-lineal y trasgrediendo las formas cinemáticas de contar una historia. Por su parte, también encontramos en esta primera capa el abordaje de temas típicos de la cinematografía nacional: la pobreza; la seducción de una mujer y su consecuente castigo; la aventura en poblaciones y geografías exóticas, con una dosis de folklore; las intrigas de una familia; etc. Observamos, asimismo, que estas películas se inscriben en los géneros más populares, como el melodrama y la comedia.

Esa capa de la superficie pareciera un velo que “esconde” al film que se encuentra debajo; sin embargo, dicho velo ha entrelazado sus hilos con un punto lo suficientemente poroso como para dejar entrever la espesura del film completo. La piel interna de la cinta suele estar construida con un sentido que se opone a la de la superficie; con esto, Pérez enfatiza la complejidad composicional de las películas mexicanas de Buñuel, dado que se trata de obras que contienen a la contradicción como forma. Estamos ante filmes que bajo una primera y distraída lectura resultan completamente convencionales, con narraciones lineales, mensaje moral, con un despliegue técnico nada ajeno a las producciones más discretas de esta cinematografía, etc. Será sólo en una segunda o tercera lectura, que las capas profundas del film se dejan ver y se alzan para completar el sentido del film. Dichas capas se conforman con elementos ajenos a las convenciones de la primera, ya sea que se trate de usos técnicos determinados (como los brevísimos planos detalle, cargados de gran sensualidad, típicamente capturando partes eróticas del cuerpo femenino); de un mensaje discordante con el de la capa anterior y que más bien lo reconfigura ya sea llevándolo a un extremo absurdo, ironizando o desplegando una crítica expositiva; etc.

Al inicio de este capítulo veíamos que la crítica internacional trataba a la etapa mexicana de Buñuel con omisiones deliberadas o con una discriminación abierta del film completo para resaltar los “rasgos surrealistas”, interpretados como guiños del director dirigidos a los entendidos. Según Pérez Turrent y Gastón Lilio, aquello que había sido interpretado como guiño es, en realidad, un aspecto que se suma al film completo y que cobra sentido no extrayéndolo sino como parte esencial de la obra. La presencia de estas secuencias, planos o líneas en el guión hacen saltar al espectador, quien creía estar frente a un film determinado, despertando en él sorpresa, risa, fascinación o molestia. Estas pieles internas irrumpen en la capa superficial no como elementos ajenos al filme sino que nacen

de la profundidad misma de la película. Gastón Lilio señala que se trata de una asimilación cabal de los géneros cinematográficos (como el melodrama) a los cuales Buñuel estira, tensiona, hasta hacerlos explotar, con lo que el film configura una crítica al género.

Lo que constituye el sentido crítico del film no son sólo los rasgos extraños que irrumpen en la capa de la superficie, si no la propia composición de capas superpuestas y contradictorias entre sí. Así, la existencia de diversas pieles reta al espectador a ir más allá de la capa asequible y a introducirse en la espesura del film para descubrir con él un sentido profundo tanto del cine mexicano en particular, como de su propia situación de espectador. En la construcción de estas películas el velo de la superficie no es el menos importante, al contrario, de él depende que se logre o no la lectura profunda por parte del espectador. Esta primera piel, como se ha dicho, cumple con elementos vigentes para el público que consume comedias, melodramas, etc., sigue las convenciones narrativas, presenta lugares comunes de la cinematografía nacional, se trata, por decirlo así, del señuelo que atrae al espectador.⁶⁴ La presencia de rasgos familiares le da al film una aparente transparencia en la cual el público se puede sentir cómodo, en un ámbito donde sus mecanismos de reconocimiento operan naturalmente. No obstante, dicha transparencia se ve violentada por otras significaciones que no responden a las convenciones narrativas fijadas. El filme generalmente introduce elementos discrepantes que resultan inquietantes para el espectador en la medida en que rompen con la familiaridad y el confort aparente. Dichos elementos no se descifran con la naturalidad de la primera capa, pero la clave de su interpretación está en ella.

⁶⁴Es interesante ver en los carteles la exaltación de estos lugares comunes en los films. Así en el de *Gran casino* hay una imagen de Jorge Negrete que sobresale en todo el cartel, y leemos: "GRAN CASINO la más moderna creación de Jorge Negrete con la maravillosa artista argentina Libertad Lamarque" Y en recuadros ponen el título de las canciones: "Adiós Pampa mía", "La norteña", "El choclo", "Loca". Ni una mención del director. En el *Susana, carne y demonio* tenemos dos grandes imágenes, a la izquierda Rosita Quintana y Víctor Mendoza con sombrero a punto de besarse, a la derecha una foto general de varios personajes y en el centro Rosita tratando de golpear y los demás deteniéndola. El texto dice: "Cinematográfica internacional presenta a: ROSITA QUINTANA, FERNANDO SOLER Y VÍCTOR MENDOZA en SUSANA. Dirección Luis Buñuel. Con Matilde Palou, María Gentil Arcos y Luis López Somoza. UNA PELÍCULA EXTRAORDINARIA. <En la vida de toda mujer hay una rival tan "inocente" como Susana...>". *El Bruto*: A la derecha arriba una imagen grande de Pedro Armendáriz forcejeando con Katy Jurado; izquierda, foto grande de Jurado sensual; abajo, dibujo de los demás personajes. Leemos: "Despertaba en ellas admiración y lástima... gozo y terror de amarlo... era un ser EXTRAÑO FASCINANTE Y BESTIAL!!! (sic) PEDRO ARMENDARIZ. EL BRUTO. Con: Katy Jurado, Rosita Arenas, Andrés Soler y Beatriz Ramos. Dirección: Luis Buñuel. Fotografía: Agustín Jiménez. Hay dos cosas que sobresalen en los carteles: las estrellas que garantizan taquilla, y las historias exitosas, ambas cosas presentes y opacadas en estos films.

Pérez Turrent denomina a las composiciones buñuelianas como *opacas*. La *opacidad* resulta de la contradicción entre las capas de significación convencional y las que irrumpen dicha familiaridad, lo cual emplaza al espectador a un lugar incómodo, oscurecido por la indeterminación; la transparencia aparente de la primera capa se ensombrece por la densidad de las pieles profundas. La opacidad acontece en la relación negativa entre la expectativa generada al momento del reconocimiento del uso del código cinemático y el incumplimiento del mismo por la presencia de elementos que contradicen dicho código, los cuales otorgan un sentido desorientador (valga la contradicción de términos). Es por ello que la piel superficial es tan importante y da la clave del desciframiento, pues sólo encontrando un sentido primero a la película es que tiene lugar la ruptura.

Las películas mexicanas de Buñuel se relacionan con el espectador de manera particular, en un primer momento parecen indicarnos un camino de desciframiento seguro y familiar pero, de pronto, al momento de andarlo nos encontramos con rasgos que desorientan dicho camino, haciendo ruidos que trastocan la actitud con la que nos acercamos a un cine como el que aparenta ser. Así, estas películas nos sacuden con elementos inquietantes que van desde la lubricidad, el absurdo, la ironía, etc., los cuales nos invitan a reelaborar nuestra lectura inicial, abandonando el ojo convencional y haciendo uso de uno más agudo.

Así, el acontecer de un film no se reducía a la transmisión de informaciones necesarias a la inteligibilidad de la narración, siempre estaba presente algo en movimiento ambiguo, contradictorio. Los múltiples signos de inquietud, los elementos desorientadores, se lograban filtrar a través de la supuesta “transparencia” dando al film su opacidad constitutiva; y es que la naturaleza y la ambición del proyecto buñueliano es filmar no un mundo dado, descifrado, codificado, sino las modificaciones que se presenten en él, en ese medio tomado como campo de experimentación a partir de un postulado, el cual a su vez, se irá transformando de acuerdo con la progresión del film. (Pérez, 1972: 8)

El proyecto cinematográfico de Luis Buñuel está muy lejos de la realización de obras que representen a la sociedad y sus mecanismos funcionales, con historias que se desarrollen sobre un estado de cosas establecido, tal como sucede con parte importante de la producción nacional. Veíamos en el segundo capítulo de esta investigación que nuestro director busca, desde su primer film, violentar la mirada cinemática y con ello ataca al aparato cinematográfico que realiza, distribuye y asiste a películas en las que opera el confort y la continuación del efecto adormecedor del séptimo arte. Su obra apuesta por

despertar al espectador, sacándolo de la alienación con que acude a las salas de proyección. Las películas mexicanas, así, se adhieren al proyecto de un cine al servicio de la poesía, para el cual es menester que el espectador abandone la actitud adormecida con que se postra frente a la pantalla y asuma una posición activa, constructora del sentido del film.

Quizá el trabajo mexicano acentúa esta exigencia justo en el punto que señala Pérez Turrent en relación a las lecturas posibles. La condición opaca de la imagen insta al espectador a una visión más atenta, lo fuerza a cuestionar la candidez con la que acude al cine y despierta la sospecha o la malicia que alcanza a ver el sentido cabal de la cinta. Frente a estas películas tenemos la libertad de quedarnos con la primera capa o adentrarnos a la espesura de la piel para descubrir con ella sentidos reflexivos y expositivos tanto de las propias fórmulas vigentes en la cinematografía nacional como de la ideología que allí opera.

Y con esto, también las películas mexicanas de Buñuel están contradiciendo la actitud generalizada del espectador de cine (en específico el mexicano), quien va a las salas a encontrar algo de sí en la pantalla y reconocer la textura de su país en una celebración de sus singularidades, a reírse ligeramente o llorar conmovido ante la miseria de almas nobles, y salir de la proyección como de un sueño, en el fondo, agradable. El cine de nuestro director siempre ha negado esta condición del aparato cinematográfico, lo ha atacado con sus películas al violentar al espectador, al crear obras que se resisten a representar un mundo resuelto y sin contradicciones. Sus trabajos mexicanos no proyectan las aspiraciones de un país en movimiento hacia el progreso, ni ofrecen respuestas a los problemas por los que atraviesa; por el contrario, señala las contradicciones propias de toda cultura (en este caso de la mexicana), enfoca con su lente el autoengaño, la hipocresía, la pretensión, abre interrogaciones inquietantes, y despierta sospechas.⁶⁵

Gastón Lilio se dirige hacia este mismo sentido al hablar de la poética desplegada en las películas mexicanas de Buñuel; dicha poética pretende poner en evidencia la articulación del film y, con ello, exponer la ideología que sostiene a los géneros en los cuales incursiona. Al seguir las convenciones narrativas de los géneros, estas cintas estiran

⁶⁵Es importante aclarar aquí que no todas las películas mexicanas de Buñuel cumplen a cabalidad con dicha empresa. Cintas como *La hija del engaño* y *El río y la muerte*, me parece, se mantienen en una primera piel sin lograr desplegar la espesura del resto de sus cintas. Sin embargo, haría falta un estudio cuidadoso de dichos títulos para poder afirmar esto con mayor seguridad. En una futura investigación nos encargaremos de las dieciséis películas mexicanas de nuestro director.

los lugares comunes o introducen elementos que los contradicen abiertamente a tal punto que los hacen estallar. Dicha composición también tiene como parte fundamental al espectador pues funciona sólo en la medida en que éste se enfrenta a los elementos discordantes y los desconoce en medio de las convenciones narrativas. Lilio observa que los componentes divergentes son incursiones que dislocan la cadena sintagmática que opera en el film y que (lejos de ser elementos autónomos, como los abordó la crítica internacional) son parte sustancial de una poética que pretende desarticular la representación cinematográfica de un sistema de géneros establecidos. Así, estas incursiones “hacen estallar” el género en el que se inscriben: ya sea la comedia, el melodrama, la historia moral, etc. Con esto, Buñuel deja ver al propio género esencialmente y no sólo en una forma que contiene elementos identificables y descifrables. Las películas mexicanas de Buñuel, así, establecen un diálogo tanto con el género al que se adhieren como con los códigos socio-ideológicos que los sostienen, lo que acaece –en última instancia– en un reconocimiento de la ideología social que cobija al género en cuestión, y al cine nacional.

Tanto frente a la opacidad como en la explosión del género, el espectador se halla en una situación desconcertante. Pérez señala el conflicto en el cual se ve engullido al no poder identificarse en la pantalla pero, asimismo, no poder deslindarse del todo; Lilio enfatiza la escisión que tiene lugar en la puesta en función del reconocimiento de los códigos y el ataque a la competencia comunicativa del espectador por parte del film. Estas películas, en suma, se componen de una forma fundamentalmente trasgresora. La trasgresión acá opera con una sutileza que no encontramos en sus dos primeros trabajos, pero que continúa con la crítica al aparato cinematográfico que se dirige al confort del espectador, a la producción y distribución de cine. También en el segundo capítulo, veíamos que la noción buñueliana del cine contiene en su base una crítica, pero no se queda en la negación por la negación. Nuestro director apuesta por una *revelación*; al concebir al cine como un astillero al servicio de la poesía, cree que el brillo propio de la pantalla puede “hacer estallar el universo”.

Para nuestro director, el cine tiene la potencialidad no sólo de presentarnos el mundo como la prensa lo hace: informando sobre el aspecto de las cosas y la relación de los acontecimientos, si no que puede revelar esta realidad en sus profundidades y, más aún, es

capaz de concretar la inconformidad con el mundo que nos rodea. Así, cuando Pérez habla de la ambición del proyecto buñueliano, nos remite a esa inconformidad básica que constituye la visión de Buñuel. ¿Para qué filmar un mundo en el que todo funciona? ¿Qué aportación con verdad nos puede proporcionar una película que refleje una realidad con un proyecto claro y determinado? Nuestro director se decanta por lo contrario: filmar un mundo lleno de contradicciones en una composición que guarde a la contradicción como elemento esencial. La realidad social no está dada, resuelta (como ingenuamente se asume en muchas películas mexicanas), se está construyendo continuamente. Eso es lo que Buñuel representa en sus filmes mexicanos. Y cuando logra a cabalidad este acometido es el momento mismo en que tiene lugar su gran regreso al cine, es decir, con *Los olvidados*.

V

***Los olvidados*, el color acre del tejido cinematográfico en México**

El capítulo anterior abordamos algunas las apreciaciones de la crítica y los estudios cinematográficos respecto a la producción mexicana de nuestro director, lo cual representa un primer acercamiento a *Los olvidados*. En este capítulo nos ocupamos de observar y proponer en qué sentido nuestro film constituye una suerte de reunión de los elementos cinemáticos que operan en la producción del director durante la primera etapa surrealista, su paso por Filmófono, y sus primeras producciones mexicanas. Esta cinta representa una apuesta cinematográfica del director con lo que pone en juego su propio quehacer creativo. De esta manera, *Los olvidados* representa su gran regreso al cine, como lo veremos en la primera parte de este capítulo.

La segunda parte la dedicamos a las características composicionales y relacionales del film respecto al cine mexicano y películas específicas. Veremos cómo en el contexto de la industria nacional se abría un espacio para hacer posible un cine de tono crítico en medio de la serie de producciones cuyo tono laudatorio abordaba temas como la pobreza en un sentido enteramente apegado al discurso oficial. Así, veremos el sistema de titulación que operaba en México y las expectativas que despertaba en la audiencia en el tratamiento de la pobreza. También revisamos las introducciones típicas del cine tradicional y el sentido que las caracteriza. Estudiamos el título y la introducción de *Los olvidados* para emprender la interpretación que desarrollamos en los dos capítulos siguientes.

De manera general, este capítulo propone la forma como nuestro film se adhiere a las formas convencionales de hacer cine en México sólo en un primer momento y como punto de partida para la propuesta cinemática que lo caracteriza desde *Un chien andalou* y su agresión a la mirada del espectador. En este capítulo estudiamos lo referente a las

expectativas que sostienen a la audiencia mexicana ante el melodrama en conjunto con el drama social.

Los olvidados, un punto de fuga

En 1950 Buñuel realiza la película más importante de su carrera: *Los olvidados*. Con este film el director logra su gran regreso al cine; desde 1933 (año de *Las Hurdes*) no había tenido la ocasión de acabar un proyecto personal, son 17 años para retomar el tema de la pobreza y seguir con la construcción de un lenguaje cinematográfico crítico y revelador. *Los olvidados* marca un momento clave en la trayectoria del director pues había permanecido en aparente ausencia durante casi dos décadas. Su regreso al ámbito cinematográfico tiene como fondo el éxito que obtiene en el Festival de Cannes. En 1951, un año después del estreno sin éxito en México, inscribe el film en dicho festival obteniendo el premio a la mejor dirección. Es entonces que el director aragonés, quien se había creído silenciado por el barullo de las guerras y su exilio en el nuevo mundo, vuelve a cobrar relevancia. Alrededor del film se reúnen viejos amigos intelectuales que conformaron las filas del Surrealismo y, entre ellos, se desató una serie de reacciones que iban desde el aplauso ante la fuerza crítica y reveladora del film, hasta la decepción al ver a un Buñuel transformado por los años y las circunstancias.⁶⁶ Fuera del grupo cercano al director, la película provocó las reacciones típicas de sus primeros filmes europeos: la admiración y el escándalo. En general, *Los olvidados* fue recibido como el resurgir de una imagen poderosa que se creía contenida sólo en los tres trabajos que inauguran la obra de Buñuel.

A juzgar por la crítica contemporánea a la premiación, la sorpresa era unánime y cobró, en algunos, el tono de la celebración. André Bazin escribe una crítica de *Los olvidados* en la cual recorre la trayectoria del director, tomando al Surrealismo como el punto definitorio de su trabajo. En dicha crítica podemos apreciar la sorpresa entusiasta que representó la vuelta de Luis Buñuel al cine.

⁶⁶Buñuel cuenta que Georges Sadoul lo citó para anunciarle que el Partido Comunista le había pedido que no hablase de *Los olvidados* dado que se trataba de una película burguesa, las razones eran las que siguen: “En primer lugar, se ve a través del cristal de una tienda a uno de los jóvenes abordado por un pederasta que le hace proposiciones. Llega entonces un agente de Policía, y el pederasta huye. Eso significa que la Policía desempeña un papel útil: ¡no es posible decir tal cosa! Y, al final, en el reformatorio, muestras a un director muy amable, muy humano, que deja a un niño salir para comprar cigarrillos.” (Carrière-Buñuel, 1986: 237).

Buñuel aparece como uno de los nombres más grandes del cine a finales del mudo y a principios del sonoro –comparable sólo al de Vigo- pese a la escasez de su producción. Pero desde hace dieciocho años Buñuel, al parecer, había desaparecido definitivamente del cine. La muerte no se lo había llevado como había ocurrido con Vigo. Sólo sabíamos que estaba más o menos engullido por el cine comercial del Nuevo Mundo, donde para ganarse la vida hacía en Méjico unos trabajos oscuros y de tercer orden. Y de repente nos llega de allá una película firmada por Buñuel. ¡Oh! ¡Y además una película de serie B! Una producción rodada en un mes y con sólo dieciocho millones. Pero, por fin, una producción en la que Buñuel había podido controlar libremente el guión y la realización. Y el milagro se realizó: con dieciocho años y cinco mil kilómetros de distancia, el mismo, el inigualable Buñuel, un mensaje fiel a *L'Âge d'Or* y *Las Hurdes*, una película que marca el alma como un hierro rojo y no deja ninguna posibilidad de descanso a la conciencia. (Bazin, 1951: 67-8)

En el texto del crítico francés sobresale el entusiasmo por recibir una obra profunda y comprometida proveniente, no obstante, de una cinematografía que el propio Bazin consideraba de tercer orden y que se había agotado ya en fórmulas exitosas.⁶⁷ Este comentario sobre *Los olvidados* es una auténtica celebración por el regreso de aquella imagen penetrante en una historia que remueve el alma con el filo de la crítica, imagen que vuelve a hundir aquella inolvidable navaja de afeitar en la conciencia del espectador, quien no puede mantenerse indiferente ante la realidad que despliega un film en el que ha madurado la fuerza del discurso buñueliano. Y es que *Los olvidados* es una suerte de punto de fuga en donde convergen las líneas que había trazado a lo largo de su carrera cinematográfica.

Vemos en la cinta mexicana las pinceladas enérgicas de la vanguardia surrealista, pinceladas que iluminan los rincones más oscuros de la psique humana, haciendo visible su complejidad. La misma energía colorea el deseo carnal que, en última instancia, se afirma en el deseo primigenio por el oscuro objeto: la madre. *Los olvidados*, como *Un chien andalou*, explora las pulsiones de muerte y sexualidad, y también las expresa en el lenguaje del mundo onírico, revelación de la realidad interior. Por su parte, el film mexicano comparte con la vanguardia surrealista el ímpetu de la crítica destructiva que ataca una visión cómoda, induciendo al espectador por veredas inciertas que provocan deliberadamente disgusto. Asimismo, encontramos la estridencia de la potencia arrebatada

⁶⁷A propósito de *Subida al cielo*, André Bazin hace referencia al cine mexicano que había visitado los grandes festivales de cine, específicamente el realizado por Emilio Fernández (con fotografía de Gabriel Figueroa). El crítico francés lamenta que el auge de este cine se haya apagado tan pronto. “Por cierto, había algo más que unas imágenes bonitas en *María Candelaria* y *La Perla*; pero era fácil ver año tras año cómo el formalismo plástico y la retórica nacionalista sustituían al realismo y a la poesía auténticos.” (Bazin, 1952:75)

de Jaibo quien, como Modot de *L'Âge d'Or*, personaliza una rebeldía que ataca una realidad que lo niega, aprisiona y le impide afirmar su vitalidad.

La paleta de grises que tiñe las imágenes desoladas de *Las Hurdes* vuelve a latir en el dibujo árido de una niñez arrojada al olvido. En el film mexicano, esas tonalidades aparecen increíblemente depuradas en una gama de grises y perlas que exalta la expresividad de los cuadros y nos proporciona una cercanía táctil al universo desplegado en la pantalla. Acá también se reúnen el espíritu documental y la imagen realista para exponer los engranajes de un sistema socio económico que se sostiene en el hambre y el vicio imperante en las capas más desfavorecidas. Buñuel nos vuelve a someter a una imagen realista, cruel y sin concesiones que se dirige directo a nuestra conciencia, sin dejar posibilidad al descanso.

Asimismo, se reúne en esta cinta el horizonte de la libertad creadora que se sobrepone a las condiciones de trabajo, a la economía de materiales y tiempo para ganar autonomía o lograr escabullir un mensaje profundo. La plasticidad creativa que llevó a cabo durante su paso por Filmófono cristaliza acá en la idea concreta, el film entero proyectado con claridad antes del rodaje de la primera toma. Así, *Los olvidados* es también el resultado de la capacidad del director por explorar las posibilidades que se abren cuando la producción requiere economizar en todo. Agustín Sánchez Vidal, en su valioso artículo “El largo camino a *Los olvidados*”, señala justo la convergencia de estas tres líneas en el film.

Estas tres líneas de trabajo (la vanguardista-surrealista, la comprometida-documental y la industrial-comercial) nunca se habían fusionado. La primera vez que convergen es en *Los olvidados*, en 1950. Ese acoplamiento le permite relanzar su carrera tras los traumáticos cambios surgidos a raíz de la Segunda Guerra Mundial, sin desistir de una voz propia. Y también lo lleva a constatar que eso quizás sólo era posible en México. De ahí su importancia: se trata de su verdadera acta de nacionalización cinematográfica.

La trascendencia de esta película no radica en la vuelta a los postulados de la etapa surrealista, sino en retomarlos y actualizarlos de un modo selectivo, mirando hacia el futuro. (Sánchez, 2004:12)

Según Sánchez Vidal, será justo el acoplamiento de estos tres ejes lo que permite a Buñuel realizarse en la construcción de *su* cine, el cual era posible –según sus palabras- sólo en México. En este punto, Sánchez contrasta fuertemente con la admiración expresada por Bazin al ver surgir de entre estos terrenos cinematográficos una obra de profundidad. El escritor español está mucho más cerca a Francisco Aranda al tomar en cuenta el ambiente

hispano y considerarlo fértil para la creatividad del director. La voz del cineasta aragonés resurge en el reencuentro consigo mismo, en una cultura que no sólo es cercana a la suya, sino que ha tenido logros en lo social y cultural que España misma había estado buscando durante la República, el caso de Filmófono lo muestra con claridad. Las condiciones de trabajo que ofrece México son similares a aquellas con las que él pretendía edificar una industria cinematográfica en Madrid, la pobreza que ve en México tiene algo común a la que vio en la región de las Hurdes, mientras que el ambiente artístico e intelectual en la capital mexicana aloja tanto intelectuales españoles como surrealistas exiliados. Teniendo en mente esto, no es difícil aceptar –con Aranda y Sánchez- la idea de que México resultaba el lugar idóneo para la continuación de su lenguaje cinematográfico y un lugar en donde es posible hacer converger los caminos que había andado en el cine.

No obstante, hay otra línea que se une en este punto de fuga que resulta ser *Los olvidados*, se trata de la luz y la sombra que cobijan a la industria cinematográfica de México y la incursión de Buñuel en ella. La enseñanza que dejan sus primeros trabajos en este país es también definitiva en el film ganador del premio de Cannes; Sánchez Vidal denomina a la cinta como “el acta de nacionalización cinematográfica” y con ello asume que es hasta este título que el director logra integrarse por completo a la tradición de cine en México, al tiempo que mantiene y afina su voz propia. Durante el capítulo anterior vimos cómo los dos primeros títulos son ensayos en los que exploró los códigos vigentes en el cine mexicano y en los cuales se deja ver su ojo de exiliado, cintas en las que (a primera vista) expone un tanto su sistema de creencias morales; en *El gran calavera* encontramos concesiones importantes en la medida en la que se integra a la moral que sostenía a la gran parte de los filmes en aquél momento, más si *El gran calavera* fue la apuesta del director, *Los olvidados* es el triunfo cabal. La producción de películas en México proyectaba sueños de luz y sombra que conformaban una cinematografía que buscaba encontrar en la pantalla a *lo mexicano* y lo exploraba en una gama de caracteres: en el charro, la burguesía hacendada, los valores familiares de la clase media, el indio, etc. Con el film sobre la miseria de los niños, Buñuel se suma a esta coloración de expresiones sin sacrificar el tono acre de sus cuadros y haciendo sonar en medio de estos acentos su propia voz. La incursión de *Los olvidados* a los títulos de la cinematografía nacional es, sin lugar a dudas, el momento más penetrante (y quizá doloroso) de esta búsqueda por entendernos.

En nuestro film vemos una asimilación ágil de los códigos de la producción nacional; a diferencia de los titubeos de sus dos primeras cintas, encontramos la soltura mexicana en el habla de sus personajes, operando así la vocación de nuestro cine por el lenguaje y la formación de una expresión distintiva de las clases populares. En esta cinta hay una interiorización de algunas tendencias de la industria nacional, a las que da su propio estilo. Por ejemplo, retoma del género de las arrabaleras el paisaje urbano y el recorrido por los barrios de Nonoalco para desarrollar sus historias; tal como lo hizo el melodrama en múltiples ocasiones, aborda el tema de la pobreza y, en específico, de la pobreza de los niños; encontramos también elementos compositivos que continúan con el formato del cine tradicional, tales como el título cargado de sentido dramático y la introducción al film. Todo lo anterior lo asume bajo sus tonos y voz propios, los cuales se afirman en la configuración de su discurso cinematográfico sin renunciar a su vocación crítica y de exposición. Más aún, habría que decir que el film de Buñuel no sólo asume este lenguaje y formas de la cinematografía, sino que alcanza a vislumbrar y poner en marcha un nuevo rumbo. Hacia 1950, el cine de oro mexicano necesitaba renovarse y redirigir su andar para seguir con un cine que se atreviera a penetrar en las profundidades de los problemas tanto del país como del hombre mismo. En este punto, cobra gran sentido lo dicho por Acevedo (2003) en relación a cómo *Los olvidados* marca el inicio del “nuevo cine” mexicano, con un sentido crítico en el contenido y que deja atrás los formalismos técnicos para adentrarse en una forma más experimental.

El cine de oro mexicano había seguido una línea de sentido abiertamente laudatoria tanto con la Revolución como con su pretendido seguimiento político en los años posteriores a ella; el cine de Emilio Fernández es quizá el punto más álgido y claro de este caso. Sin embargo, la cinematografía nacional aún en su época clásica cuenta con algunos títulos que sí asumen cierta postura crítica frente a la política oficial. Tal es el caso de la Trilogía Revolucionaria de Fernando de Fuentes, a saber, *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), las cuales constituyen una lectura crítica respecto a la versión oficial de la Revolución Mexicana⁶⁸. *Allá en el Rancho*

⁶⁸El historiador JhonMraz (2001) elabora un importante estudio sobre la trilogía de De Fuentes y la lectura que elabora de la Revolución; Mraz señala justo esta ruptura con la historia oficialista que sostiene que la lucha revolucionaria era básicamente la que se entabló entre los revolucionarios contra los representantes del orden existente; la trilogía de De Fuentes muestra las riñas entre propios revolucionarios, además de ofrecer una imagen desmitificada de Pancho Villa.

Grande (De Fuentes 1936)⁶⁹, en su idílica pintura de la hacienda mexicana, expresa una abierta añoranza por el orden previo a la repartición de la tierra impulsada por Reforma Agraria. *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948) que exponía vicios e ideales de la moral conservadora y castrante frente a la modernización del país. *O Anillo de compromiso* (Gómez Muriel, 1951) contraponen la lógica de la jerarquía y el influyentismo, propia de sociedades paternalistas como la mexicana, contra los logros del trabajo duro y talentos individuales para la producción⁷⁰. Estos títulos, aunque esporádicos, constituyen respiros dentro de la industria cinematográfica en pleno auge de su época dorada; quizá sean también un acicate que pincha con sutileza para que el organismo se aventure por nuevas veredas de sentido. *Los olvidados* no habría podido ser siquiera pensable en una cinematografía que no contara con momentos como los citados, que mostraban que un cine distinto era posible.

Habría que reconocer, en este contexto, que el film de Buñuel da un paso agigantado respecto a la visión crítica y la profundización de las situaciones humanas más preocupantes, como lo son la miseria, el hambre y el olvido. *Los olvidados* introduce un elemento clave en la historia del cine en México pues no sólo señala posturas discordantes con la laudatoria voz ante la política nacional, nuestro film lleva las cosas a un punto mucho más crítico al señalar que el progreso al que pretende dirigirse el país tiene el corazón mismo putrefacto y se sostiene sobre la ausencia de la dignidad humana.

No se trata de un sentimiento de añoranza y de vuelta al pasado, el cual se cree que fue siempre mejor, tal como lo vemos con las películas de De Fuentes, Bustillo Oro y algunas de Julio Bracho. La crítica de Buñuel llega más profunda, se dirige a las entrañas mismas del aparato nacional y su desarrollo cultural; el film sobre la pobreza de México es la expresión cinematográfica de un momento en el cual comenzaba a ser evidente que los logros de la Revolución eran cuestionables y más bien pobres. Y al mostrar estas fallas no ya en el rumbo de un pretendido progreso sino en el corazón del mismo, nuestro film hace vibrar resonancias universales que apuntan a la tendencia de la economía mundial hacia un progreso sostenido sobre una desigualdad apabullante y con un costo humano bastante alto.

⁶⁹De los Reyes (1987), dedica algunas líneas a señalar cómo el film que dará inicio a la época dorada de nuestra cinematografía contiene una crítica a la Reforma Agraria por parte del gobierno cardenista, crítica que se expresa en forma de idealización del orden hacendado.

⁷⁰*Anillo de compromiso*, con guión de Janet y Luis Alcorisa, podría situarse ya en el momento de la crisis del cine mexicano. Una de las cintas más tempranas en este sentido.

En este sentido, *Los olvidados*, no obstante ser un film mexicano y sobre México, es también una obra universal y con injerencias que superan las fronteras políticas e industriales.

Lo dicho hasta aquí muestra que nos encontramos ante una película de gran complejidad, la cual se constituye como un punto de fuga que concentra cada uno de los caminos andados por el director, resultando así el gran regreso de Buñuel al mundo del cine; pero no sólo eso, este film también se presenta como un punto clave dentro de la cinematografía de un país y con ello traza las líneas iniciales de un cine posible. Y dado que se trata de una cinta particularmente densa, será la reflexión en su torno la que cerrará este estudio sobre la obra de Buñuel. Exploraremos aquí las concepciones sobre el cine y, con ello, del pensamiento sobre el mundo y la realidad que es posible observar a partir de la experiencia de un cine tan cargado de sentido como el que ocupa este trabajo.

El tejido acre del film

En el capítulo anterior revisamos la composición de los filmes mexicanos de Luis Buñuel desde dos estudios, los realizados por Pérez Turrent y Gastón Lilio. Veíamos, fundamentalmente, que la estructura de estas cintas guarda un lugar preponderante para el estilo tradicional de la cinematografía nacional; es decir, se trata de películas que parten de una manera institucionalizada de cine para desprenderse de ella, ya sea mediante la composición de capas más profundas de sentido, en la trasgresión de los formatos establecidos, o de dar un paso hacia adelante y proponer una forma novedosa de hacer cine. En cualquiera de los abordajes encontramos la importancia que, en efecto, tienen las convenciones del cine nacional en las películas de nuestro director. Es por esta razón que abordaremos aquí a *Los olvidados* teniendo en cuenta el ambiente cinematográfico en el que surge, las películas que le son contemporáneas –atendiendo a la manera como desarrollan temas afines a los de nuestro film-, y la ideología que dichos títulos sostienen, para poder emplazar con mayor soltura la profundidad que encontramos en la película que Buñuel dedica a la miseria de los niños mexicanos.

Las abandonadas, el papelerito, los olvidados

Hemos visto que la clave de la integración de Buñuel al cine nacional se encuentra en el juego entre las expectativas que genera la presencia de códigos cinematográficos establecidos y la irrupción de elementos discordantes que contradicen dichas expectativas, relación que obliga a reelaborar la lectura de la cinta. En el caso de *Los olvidados* encontramos esta correlación problemática desde el nombre mismo del film.

Un título como “los olvidados” actualiza la carga emotiva del aparato cinematográfico configurado por un carácter semántico identificable. Nombres de cintas como éste se adhieren con gran naturalidad a dicho sistema y provoca una serie de relaciones y expectativas en el público habituado a films con tratamientos específicos. En dichas expectativas se deja sentir el peso de toda una tradición que sigue ciertos principios en el tratamiento de la pobreza. Así, si revisamos la relación entre el título y el abordaje de la miseria, encontramos una serie de constantes, como el acento en las historias de individuos particulares.

La presencia de un artículo denotativo (LAS abandonadas, EL papelerito, LOS olvidados) ya sugiere cierta personalización del abordaje, una concentración en los individuos más que en la situación misma, la cual actúa como telón de fondo sobre el que tienen lugar las vicisitudes de los personajes, pues ellos (y no la miseria misma) son los protagonistas. Así, la película sorteja la penetración en la representación de la estructura social que contiene como elemento problemático a la pobreza y se centra en el devenir cotidiano de los héroes, enfocando sus emociones, fortalezas y debilidades.

Este tratamiento caracterizado de los personajes se desarrolla atendiendo a figuras prefabricadas, es decir, estereotipos. Habría que aclarar, de entrada, que éste es un elemento esencial en el lenguaje cinematográfico debido a que el cine no cuenta con las herramientas de la literatura que le permitan explicar y desarrollar a sus actores de forma detenida. El séptimo arte tiene que cuidar cada segundo de la obra, lo que significa que ha de economizar espacio y tiempo para presentar a sus héroes y sus situaciones. El estereotipo, así, cubre esta función con gran agilidad. Su capacidad de condensar una serie de símbolos aceptados por el colectivo le permite mostrar de manera directa y fácilmente reconocible el rol de cada actor. Sin embargo, esta funcionalidad tipificada de las personalidades que pueblan las películas es, en realidad, un punto de partida que ha de ser desarrollado a lo

largo del argumento, el cual mostrará las transformaciones psicológicas y las complejidades ambientales en las que se desenvuelven los individuos capturados por la cámara. El modo de dicho desarrollo se lleva a cabo de manera singular en cada filmografía, es posible incluso hallar estilos de construcción de los personajes en cada cinematografía.

En el caso de la industria mexicana encontramos algunos rasgos característicos en el uso del estereotipo, el cual había sido aceptado ampliamente por el público. Elementos como el vestuario, la escenografía y las acciones realizadas por los protagonistas, eran claves del tipo de personalidad que se presentaba en el film; y con algunos datos (sombrero de charro, el ambiente de la hacienda, la postura de mando, etc.) tenemos ya toda una configuración de la personalidad, las creencias, carencias, virtudes y, en general, de la moral de dicho individuo. Y a esto se le suma el no menor papel que jugaba el uso de estrellas determinadas para dar vida a ciertos personajes, las cuales estaban claramente enmarcadas en una figura prefabricada.⁷¹ Todo esto conformaba un sentido popular y fácil de asimilar en el desarrollo de las personalidades de la pantalla.

Se prefieren los tipos, por su sentido popular y su eficacia narrativa, a las complejidades personales. Los personajes-función remiten a la acción de un personaje definido desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la trama: por ende, aluden a categorías morales, implícitas, didácticas. (Tuñón, 1998:79)

El uso del estereotipo en el cine mexicano es definitorio para el desarrollo de sus actores en la medida en que no son llevados por el argumento a niveles más hondos de desarrollo. Los individuos que pueblan estos films no se mueven mucho más allá de lo que la primera imagen revela; es decir, no plantean complejidades psicológicas que tracen problemáticas de la psique o transformaciones de personalidad a partir de alguna experiencia vivida. Se mantienen siempre en su lugar de figuras funcionales. Y con esta construcción de héroes, el cine mexicano se cierra la posibilidad de presentar historias con seres completos, con las ambivalencias y contradicciones propias del alma humana. Un desarrollo de los personajes como el descrito implica, a su vez, que el planteamiento de las situaciones sea igualmente invariable. La relación sujeto-entorno no es problematizada, el contexto en el que se enmarcan los héroes de estas películas es asimismo estático. La pobreza actúa más como una escenografía que como una *situación* que repercuta en el alma de los actores que se desenvuelven en ella.

⁷¹ María Félix en su eterno papel de devoradora, Dolores del Río encarnando siempre a la mujer noble y sumisa, Pedro Infante inamovible en el rol del macho con buen corazón, y un largo y conocido etcétera.

En lugar de seres complejos, afectados por la miseria, el cine mexicano tradicional nos ofrece tipos que son una suerte de encarnación abstracta de las virtudes y las pulsiones esenciales, tales como el amor, la entrega, la justicia, el odio, la maldad, etc. Virtudes y pulsiones que serán impenetrables por su entorno. Es en este sentido que nos encontramos con el alma noble del pobre, incapaz de ensuciarse con las miserias que la rodean; con la abnegación de la madre, quien extiende su abrazo y protección a la comunidad; o con la maldad inamovible del villano, quien tiene como único objeto el sufrimiento del otro. Este tratamiento de la pobreza se actualiza con la carga semántica del título que parece señalar a *los olvidados*. Sin embargo, el sentido aquí descrito no sólo no es seguido por el film de Buñuel, sino que es contradicho.

El nombre de la cinta ganadora de Cannes señala hacia otro rumbo y hace vibrar ecos de importancia. El olvido está intrínsecamente relacionado con la memoria, olvidar es un verbo negativo que remite siempre a un “dejar de lado” algún pensamiento o acontecimiento que se tenía o debía tener presente; es un descuido y no un desconocimiento, voltear la mirada hacia otro rumbo y renunciar a algo específico que se aísla al rincón oscuro de la memoria. En nuestro film, sin embargo, el olvido no es un asunto sólo de memoria pues los niños pobres no son objeto de ella en la medida en que no pertenecen al pasado, sino a un presente que se niega y excluye. El olvido aquí tiene una resonancia allende a la memoria y cercana al antiguo sentido romano de *relegare*, relegar o desterrar a los ciudadanos sin que por ello dejen de ser tales; sin privarles de su reconocimiento se les desplaza hacia la periferia, a la invisibilidad, y se excluyen de la civilización. El mundo que habitan estos seres desterrados en nuestro film es el olvido; y así, son los ignorados del proyecto de modernización de un país, de la tendencia hacia el progreso económico que ostenta la política occidental y occidentalizada. Esta significación del olvido entendido como abandono, exclusión y destierro refiere a ese lugar indefinido y desdibujado que –podríamos decir con Paz- es un no lugar.

El espacio físico y humano en que se desarrolla el drama no puede ser más cerrado: la vida y la muerte de unos niños entregados a su propia fatalidad, entre los cuatro muros del abandono. La ciudad, con todo lo que esta palabra entraña de solidaridad humana, es lo ajeno y extraño. Lo que llamamos civilización no es para ellos sino un muro, un gran NO que cierra el paso. Esos niños son mexicanos pero podrían ser de otro país, habitar un suburbio cualquiera de otra gran ciudad. En cierto modo no viven en México, ni en ninguna parte: son los olvidados, los habitantes de esas *waste lands* que cada urbe moderna engendra a sus costados. Mundo cerrado sobre sí mismo, donde

todos los actos son circulares y todos los pasos nos hacen volver a nuestro punto de partida. Nadie puede salir de allí, ni de sí mismo, sino por la calle larga de la muerte. (Paz, 1951: 37)

Este espacio “físico y humano” del olvido es la miseria, la pobreza coronada por el abandono y cercada por la indiferencia. Este no lugar que se desenvuelve a la par de la civilización tiene su ambiente singular, sus propias leyes y un devenir trágico encerrado en sí mismo. Peter Evans (1995) señala cómo la atmósfera de *Los olvidados* recuerda a la lejanía de *Les 120 journées de Sodome* y su universo hermético en el cual se disponen tanto una lógica como una moral allende a la acatada por la sociedad en general. Los muros que rodean al castillo de Shilling resuenan en el ensimismamiento de las barriadas pobres a las que se les ha negado todo interés real. Este lugar relegado funciona con independencia del mundo vecino aun cuando éste tenga tentativas concretas de entrar en acción. A pesar de los intentos, incluso de la buena intención del director de la Escuela Granja, Pedro no puede salir del laberinto de su propio mundo de abandono, miseria y muerte. El “orden” que imponen los policías, los cuicos, se resuelve en un aceleramiento del camino trazado, como lo atestigua la muerte de Jaibo. El olvido que habitan estos niños es, pues, el irremediable espacio oscuro que detona un sistema socio económico que pretende avanzar hacia la competencia de mercado como fin último. Por eso, como señala Paz, estos niños no viven específicamente en México sino en ese lugar siniestro que relega el mundo a lado del progreso.

Vemos, así, que el sentido que adquiere el título de nuestro film dista enormemente del despertado por las expectativas que el aparato cinematográfico ostentaba durante el cine de oro y su abordaje de la pobreza. Aquí la miseria no actúa como escenario sino que se constituye como un universo impenetrable y, sin embargo, presente y con verdad. Los personajes que habitan este mundo no pueden sino estar completamente implicados por el mundo que los aprisiona. La filmografía de Luis Buñuel ya nos había ofrecido títulos en los que condensa una crítica importante a la sociedad burguesa. *Un chien andalou* representa a las pasiones reprimidas por una sociedad que aprisiona y niega las pulsiones humanas, con *L'âge d'or* nos aventuramos por las veredas de una civilización edificada sobre la castración del deseo y la actualización de la destrucción, la indiferencia y la hipocresía, *Las Hurdes* muestra justo el triunfo de esa realidad que había atacado en los dos films

anteriores; los cuerpos enfermos de hambre y abandono, la escuela, el templo, la educación que reciben los niños y la moral que profesan conforman un conjunto que se puede resumir en el éxito que corona la desigualdad social. *Los olvidados* reúne esa crítica incansable del director hacia la moral burguesa con la exhibición del camino que sigue su país de adopción; en este universo cerrado del film mexicano, se reúnen tanto el sentido social como la penetración en la interioridad de sus personajes. Nunca antes, en la filmografía de nuestro director, se había expuesto con esta eficacia la relación del sujeto con el entorno. Los olvidados y el olvido.

Este sentido desorientador presente en el título abraza todo el film. Lo encontramos en la secuencia inicial (introducción) y, con gran profundidad, en el tratamiento general tanto de la miseria como de sus personajes.

Las grandes ciudades del mundo

Los olvidados tiene un tratamiento de la pobreza muy específico, la presenta como un no-lugar, el espacio del olvido y el abandono. Como sabemos, no es la primera vez que el director se encarga de este tema, lo había hecho antes en *Las Hurdes*. Encontramos en ambas cintas una consonancia entre el gris de la imagen y el de la trama, tonalidades que conforman una fuerza expresiva singular. Tienen en común, también, el tono documental que antecede a ambas en la construcción del guión, tanto como en la presencia expresa de imágenes inspiradas en hechos sacados de la vida cotidiana.

Dichas similitudes son, en realidad, una suerte de continuación en la representación de la pobreza, a la cual vuelve Buñuel en la primera oportunidad de libertad creadora. Tras el triunfo comercial de *El gran calavera*, la producción “premia” al director y Oscar Dancigers le propone realizar una película de corte personal que versara sobre los niños pobres de las barriadas de la ciudad de México. El director acepta en seguida y, siguiendo su vocación de crítica social y conciencia incómoda, escribe un guión basado en el aspecto más lastimoso de su país de adopción. En medio de la atmósfera de transformaciones en la que se encontraba México, Buñuel voltea su mirada allá donde ese progreso no sólo no ha llegado sino que no parecía tener en cuenta, y piensa en una historia que no se centra en los lugares que contempla la empresa que el gobierno se ha propuesto acometer, sino en la

periferia que suele negarse incluso en los mapas y en los niños sin ninguna esperanza que se encuentran allí, en la gran capital moderna.

El guión de la película mezcla elementos documentales y de ficción. La historia se construye tomando como referente fundamental los datos que arrojó su indagación documentada sobre la situación de los niños y jóvenes de la periferia capitalina, durante la cual consultó los archivos del Tribunal para Menores y estudió las fichas de los casos de los niños internos; también acudió con los psiquiatras de esas instituciones y revisó detalladamente en la prensa las noticias sobre las tragedias ocurridas en los barrios pobres, fue así –por ejemplo– que “encontró” el final de la película. Además, su investigación incluye un rubro presencial, durante esos meses hace viajes diarios a las barriadas, recorre Nonoalco, la plaza Romita y una ciudad perdida en Tacubaya; camina al azar entre las calles y habla con los habitantes. Por lo general realiza estos pequeños viajes él solo, pero en ocasiones lo acompañan Luis Alcoriza, con quien había trabajado en *El gran calavera* y colaborará en siete películas más; y Edward Fitzgerald, quien será el escenógrafo del film. Durante estas salidas, Buñuel hacía fotografías de donde salieron directamente algunos de sus personajes, locaciones y atmósfera.⁷² El guión, finalmente, lo elaboró con la colaboración de Juan Larrea, Luis Alcoriza y Max Aub (el poeta no sale en los créditos por cuestiones sindicales, según cuenta él mismo en sus conversaciones con Buñuel); Pedro Urdimalas hizo la adaptación de los diálogos a los modismos mexicanos. De este modo, nos encontramos ante un film con una base bien concreta: una realidad de miseria y olvido con la que se vuelve a topar nuestro director en su nuevo país; realidad que es propia de una sociedad burguesa a la que siempre atendió con ojo crítico. *Las Hurdes* tiene como referente los foto reportajes del viaje que realizó el rey a la región y el texto de Legendre, *Los olvidados* se basa en su propia investigación, de tono periodístico. Pero, además de estos elementos documentales, hay rasgos estructurales que reúnen a ambas obras, tal es el caso de las introducciones.

Los olvidados cuenta con un preludio que, tal como el título mismo del film, deja ver la forma composicional que hemos estado revisando en el capítulo que precede. Las pieles de la cinta se tejen con agilidad en esta introducción; encontramos, además de hilos del material de *Las Hurdes*, los colores propios de la cinematografía nacional, el punto

⁷²Estas fotografías se dieron a conocer por primera vez en 1996, forman parte de una edición especial de la Fundación Televisa a propósito de la película: *Los olvidados, una película de Luis Buñuel*.

característico de su crítica a la burguesía y la urdimbre que dispone el discurso cultural y político del país. Se trata de una secuencia que introduce abiertamente el tema que abordará el film y que contextualiza el lugar en el que se ubica la historia. Algo similar a lo que tenemos en *Las Hurdes*, ambas cintas comienzan con el señalamiento de que la miseria que está a punto de ser expuesta no es privativa de zonas aisladas y rarísimas, sino que se presenta con mayor regularidad de lo que se podría asumir en un mundo con una burguesía en aumento. Resaltan, de manera particular, la presencia de dichas zonas de miseria en las cercanías con lugares de alta cultura o en plena modernización.

Las Hurdes usa una estrategia retórica que hemos revisado ya en el tercer capítulo. El viaje de aventuras que parece comenzar se señala en la primera parte como un desplazamiento al país hurnado, al que se llega tras cruzar por lugares con costumbres exóticas y el largo andar entre zonas montañosas. La cinta sobre la pobreza mexicana, en cambio, pone el acento sobre el sentido de cercanías aciagas. No es necesario pasar por pueblos desconocidos ni cruzar montañas para llegar a donde anida la pobreza; basta con salir un poco de las inmediaciones de la gran capital para toparnos de golpe con ella. El acento está puesto en la presencia de una miseria insostenible a lado del progreso industrial y cultural.

El lector recordará este preludio, con planos que capturan imágenes conocidas y turísticas de grandes ciudades del mundo. Inicia con un plano general de Manhattan, el río, unos barcos pasando; la cámara se posa detrás de una barda en un plano fijo. Se sobrepone un plano que sube en contrapicado desde la base de la Torre Eiffel hasta su punta. A lo que sigue un paneo que muestra el Palacio de Westminster, capturando el Big Ben, gente caminando, la cámara sigue su paneo hasta capturar las construcciones del otro lado del puente. La secuencia termina con un ligero picado a unas calles del centro de la ciudad de México; el contraste es llamativo, a diferencia de las vistas típicas de las tres ciudades anteriores, ésta propone un plano cualquiera, deliberado, sin mayor interés en la arquitectura o historia del lugar. La elección de estas vistas guarda ya el sentido del film, el tratamiento visual de la ciudad de México es abiertamente distinto, nada en este plano revela a una gran ciudad, con lo que marca una diferencia entre el caso de este país y el resto, contradiciendo con ello lo que se enuncia en la narración en voz en *off* de Ernesto Alonso, la cual dice lo siguiente:

Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado, sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal, por eso esta película basada en hechos de la vida real no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad.

Tal como el prólogo del documental español señalaba en un mapa los puntos en donde se encontraban miserias semejantes a la que azotaba a la región de Las Hurdes, también el inicio de *Los olvidados* expone el hecho de que la pobreza rodea no sólo a las capitales de un país en crecimiento como México, sino que abraza a otras grandes ciudades, símbolo de la modernidad, como las señaladas al inicio de la secuencia. Lo anterior tiene, al menos, dos sentidos posibles; por un lado –de manera no tan explícita en la cinta mexicana, pero sí en el documental español- se halla una crítica al tejido social y económico de occidente, el cual se constituye en injusticia y desigualdad en la que anida la paridad del progreso urbano con la miseria más desoladora. El documental abre con un mapa que señala lugares míseros como la zona de las Hurdes, los cuales se encuentran (además de en España) en Portugal, Italia, Checoslovaquia, Hungría y la frontera de Suiza con Francia. Este mapa fue eliminado por la censura francesa pues fue interpretado como un claro dato de crítica a los países europeos.

El otro sentido referido está presente sólo en el film mexicano y se trata de una deliberada intención de aligerar el tono cruento de la historia que está por comenzar, una protección para la censura que funciona como atenuante que prelude un tratamiento más bien complaciente del tema.⁷³ Esto último en específico es algo enteramente nuevo en el cine de Buñuel: conceder en el código narrativo para después dar un giro a la película que la apunte hacia dimensiones de gran profundidad.

Pensemos en aquella agresión arrebatada a la que asistíamos en *Un chien andalou*, donde justamente en el prólogo presentaba la secuencia más acometida de su cinematografía, el ojo cercenado por la navaja de afeitar despertaba al espectador del

⁷³Esta referencia a la censura está basada en las declaraciones del propio Buñuel en relación a la preocupación de Oscar Dacinger por ella. El productor logró el permiso para la realización del film, pero sabía que no podía ser muy crítico y fuerte pues podría tener repercusiones futuras. Así, tanto el productor como el director estaban atentos a lo que la censura podría eliminar. No resulta aventurado, así, pensar que el tono de la introducción cumple también con esa precaución.

aletargamiento que acompaña al consumo de películas; en la ópera prima de Buñuel tenemos, desde los primeros segundos, un ataque directo y sin concesiones a la mirada cómoda para el surgir de un ojo crítico y penetrante; literalmente, un forzar la mirada del espectador para transformarla. En el caso de *Los olvidados*, en cambio, nos encontramos con una estrategia distinta. La cinta no nos somete a una introducción casi insostenible que advierta un tono aciago que sombreará la historia que está por comenzar; por el contrario, tenemos todos los códigos usados por el grueso de los filmes mexicanos. La referencia a la miseria que rodea a las grandes ciudades del mundo como París, Londres o Nueva York, no es descifrada –al menos no en un primer momento- como una crítica que se hace extensiva a niveles internacionales, dicha referencia tiene más bien el tono de la disculpa.

México es vivido en aquellos momentos como un país en pleno desarrollo, con un proyecto que lucha contra la miseria que protagoniza muchos de los films; la retórica oficial invirtió en expandir la creencia de que dicha pobreza se erradicaría en el futuro cercano, de tal modo que hablar de ella y señalar que no es exclusiva del país azteca entra claramente en el sentido del discurso generalizado en aquellos momentos. La introducción de *Los olvidados*, a pesar de tener algunos rasgos familiares con *Las Hurdes*, en realidad se acerca más a los preludios típicos de las películas mexicanas. Dichos preludios comparten el sentido señalado líneas arriba, reforzando el sentimiento de esperanza en la mejora venidera. El cine, así, reconocía que el país adolecía del gran mal que es la miseria al tiempo que expresaba la esperanza de que esa situación estuviera en camino de cambio. Los cuadros de la pobreza presentes en las cintas, por tanto, están precedidos por una advertencia que le deja claro al espectador el carácter transitorio de la miseria.

Estas introducciones son un lugar común en el cine mexicano de la Época de Oro. Generalmente encontramos el texto narrado con una voz en *off* o sobrepuesto con letras legibles sobre la imagen. La signatura propia de estos discursos consiste en explicitar el sentido del discurso oficial mostrando; por un lado, una clara conciencia de la situación dolorosa del país y, por el otro, la expresión de confianza en los cambios sociales puestos en marcha. Estas introducciones brindan un contexto de la historia que preludian y suelen tener como referente a la Revolución, señalándola como momento clave en el cambio de

rumbo del país. Lo podemos ver en *La rebelión de los colgados* (Crevenna, 1954)⁷⁴, la cinta se concentra en las injusticias del cacicazgo y la explotación insostenible, lo cual justifica la rebelión de los peones; es una historia local que se desarrolla en el ambiente hacendado y que expone la manera como surgieron los primeros levantamientos por parte del pueblo, sugiriendo que de esta manera da inicio el movimiento armado revolucionario. En el tratamiento del tema encontramos dos cosas de relevancia para nuestro estudio sobre *Los olvidados*; tenemos un abordaje personalizado del sufrimiento de los peones, en la medida en que se concentra en las vejaciones sobre el protagonista, con un énfasis en la candidez de su personalidad, también vemos que la introducción se apresura a aclarar que el México de 1954 goza de una de las democracias más sólidas gracias a movimientos revolucionarios como el que se narra en el film.

Así, la presentación de imágenes crueles hasta lo inadmisible se protege de ser una crítica al gobierno contemporáneo al film y se excusa de pensar las consecuencias después de la Revolución. Es una película que entra en la lista de títulos que tenían por objetivo ilustrar al pueblo mexicano sobre su propia historia y las transformaciones sociales del país. Este film sí presenta la evolución de sus personajes afectados por el entorno, las injusticias sufridas provocan un cambio en la interioridad de sus personajes, orillándolos a la rebelión. Es importante observar que la Revolución es el punto clave que señala la necesidad de un cambio, el cine de oro mexicano no irá más allá en este respecto pues no se propuso en sus títulos una revisión crítica de los acontecimientos procedentes de los cambios acontecidos después del movimiento armado; en todo caso, encontramos representaciones del rumbo del país con el proyecto revolucionario oficial.

Río escondido (Fernández, 1949)⁷⁵ es, quizá, una de las obras más emblemáticas en este sentido. El film se centra en las misiones educativas que se llevaban a cabo por parte del gobierno y que disponían llevar la educación a todos los rincones del país; de esta

⁷⁴El film abre con una leyenda sobrepuesta a la imagen del paisaje mexicano con la siguiente cita del libro de B. Traven, sobre el que se basa la cinta: "México es hoy una de las más grandes democracias modernas... pero hace menos de medio siglo estaba dominado por una dictadura que finalmente se volvió inaguantable. Esta es la historia de un pequeño pero típico aspecto de la vida entre los indios mexicanos en el estado de Chiapas, allá por el año de 1910; y ha sido filmada en la misma selva que fue testigo de estos verídicos hechos." (1 min. 31 seg. – 2 min.) Seguida de la narración en voz en *off* que señala que se trata de la historia del indio Cándido Castro, ofreciendo los pormenores de su situación.

⁷⁵Al inicio de la cinta encontramos el siguiente texto, sobrepuesto al grabado de Leopoldo Méndez: "Esta historia no se refiere precisamente al México de hoy ni ha sido nuestra intención situarla dentro de él. Aspira a simbolizar el drama de un pueblo que como todos los grandes pueblos del mundo, ha surgido de un destino de sangre y está en marcha hacia superiores y gloriosas realizaciones."

manera, se narra la historia de una maestra que lleva el alfabeto al pequeño pueblo del norte, Río Escondido. Una vez más, encontramos la advertencia al inicio del film que sostiene que el contexto no se sitúa en 1949 sino en el pasado, cuando el país contaba aún con lugares de cacicazgo (a pesar de ello, la cinta muestra al presidente con referencias clarísimas a Miguel Alemán y su sexenio que está comenzando), encontramos también el tratamiento personalizado de la situación del país, la personalidad de la maestra protagonista se reduce básicamente a su patriotismo desbordado y que es el motor del avance de la nación.

Río Escondido es un caso prototípico del tratamiento personalizado de un asunto social. El film recarga todo el peso de cambio y progreso en el amor que sus ciudadanos y servidores públicos sienten hacia él. El discurso del presidente ostenta dicha postura, dice ser un gran patriota y haber elegido con este criterio a los ejecutantes de su plan de llevar el progreso a los rincones más escondidos del país, tal como es el caso de la maestra, cuyo patriotismo es el verdadero protagonista del film. El mensaje que guarda la cinta parece sugerir que basta como amar al país y querer sacarlo adelante para que las cosas funcionen. El discurso oficial opera de forma completamente coherente en films como estos en relación a la aceptación de la injusticia y la lucha por la mejora del lugar; es claro que la cinta de Fernández se propone dar cuenta del rumbo que está tomando el país tras la Revolución sin señalar las limitaciones del discurso oficial.

Estas dos cintas son representativas del discurso pos revolucionario llevado al cine, están en sintonía con el grueso de la producción cinematográfica encargada de abordar este tema. Llama la atención, por su parte, el hecho de que a lado del reconocimiento de los logros y las buenas intenciones de la Revolución y su momento sucesivo, no hay ningún indicio de revisión crítica al rumbo que toma el momento posterior. Esta ausencia hace sospechar, más aún, que la intención pedagógica del cine asume, en realidad, una función enajenante que pretende hacer creer al público que la política reinante está, en efecto, preocupada y ocupada por aminorar la desigualdad social, económica y cultural del país.

Aunque la Revolución Mexicana propició algunos beneficios sociales y económicos a algunos sectores de la sociedad mexicana, hacia 1947 la promesa revolucionaria de llevar a cabo cambios sociales que beneficiaran a todos los mexicanos se olvidó en aras del desarrollo económico acaparado por las élites. Películas como *Río Escondido* fueron intentos narrativos para hacer creer a los marginados que la Revolución aún se preocupa por las necesidades de los pobres, los oprimidos, los analfabetas y las mujeres. (Herschfield, 2001:136)

En relación directamente con la pobreza (y, más aún, con aquella que está presente en las inmediaciones de la capital mexicana), encontramos también un discurso consonante con el oficial. Lo podemos ver en films como *Vagabunda* (Morayta, 1950) cinta que tiene una introducción muy cercana a la de *Los olvidados*. También se trata de una historia que se desarrolla en las barriadas que rodean a la Ciudad de México. Usa locaciones reales – particularmente el barrio de Nonoalco, su puente y las vías del tren- y abre con una secuencia de imágenes de la ciudad de México, intercalando planos del centro y de las barriadas (algunos de estos planos son realmente interesantes). Esta secuencia de imágenes está acompañada por un texto leído en voz en off,⁷⁶ que tiene similitudes importantes con el texto de *Los olvidados*. El inicio del mismo deja claro que la pobreza no sólo rodea a la ciudad de México sino que es algo propio de las grandes capitales del mundo, como si se tratara casi de un orden natural el hecho de que a lado del lujo se encuentre la miseria. La introducción del film de Morayta, sin embargo, sí contiene un juicio moral claro: ubica a los pobres abiertamente con la bondad e inocencia, y a los ricos con sentimientos de indiferencia. Estas dos clases de personas están divididas por el puente de Nonoalco, que será el gran símbolo del film. Esta cinta se encuentra más cerca de un sentido crítico al presentar la pobreza extrema en plena capital mexicana; sin embargo, renuncia abiertamente a señalar al proyecto nacional como fuente del problema y resuelve su tratamiento al proponer al alma envilecida de personajes particulares como responsables de la situación lamentable. Tenemos aquí un ejemplo claro del tratamiento de los personajes a partir de estereotipos que, como veíamos en la sección anterior, se mantienen inamovibles

⁷⁶ “En todas las grandes capitales del mundo, los contrastes se producen con una viveza y fuerza sorprendentes. Junto al bienestar, van casi de la mano la más absoluta pobreza, la desdicha y la lucha por la vida en su forma más cruel y descarnada. En la ciudad de México hay una barriada que todos denominan Zona Roja que es la más pobre, miserable y mezquina de todas. Inimaginable hacinamiento de covachas y tugurios, donde habitan seres que miran con indiferencia cómo se consume la vida, agobiados por un problema que ocupa totalmente sus mentes: tener que comer. Las vías del ferrocarril separan la barriada del resto de la ciudad, cumpliendo la misión que el destino al parecer les ha confiado: delimitar las zonas, separar las clases, servir de muralla para apartar las almas de los hombres unas de otras, cuando en el fondo son absolutamente iguales y ambas obras de Dios. Por sobre la barriada se extiende el puente de Nonoalco, extraña estructura llena de símbolos y de promesas que como arcoíris de esperanza y de libertad domina todo. Por la parte superior corren los automóviles insultantemente brillantes, de silenciosos muelles. Por debajo cruzan, arrastrando los pies, los desheredados que ni siquiera se cuidan de la lluvia de polvo que les envían los de arriba. Aquí, como en todas las partes del mundo, chocan los buenos y los malos, los generosos con los mezquinos y los maliciosos con los inocentes, siendo la trama que forman sus encontrados sentimientos la base de esta historia que quiere penetrar en las almas de estos hombres que ahora vamos a conocer.”

en su maldad o bondad sin ser afectados por el entorno. Basta con que la protagonista decida por fin salir del barrio pobre y cruzar el puente de Nonoalco, para que su miseria personal (la verdadera protagonista del film) termine.

Los films aquí referidos tienen en común con *Los olvidados* la presentación de la pobreza que aqueja al país en algún momento de su historia. Las introducciones de *La rebelión de los colgados* y *Río escondido* tienen claramente el tono de la disculpa a lado de la esperanza, no así *Vagabunda* cuya introducción sí se emplaza en un sentido más frontal de demanda y reclamo. Es interesante observar estos dos tonos en los films mexicanos contemporáneos a la película de Buñuel, pues encontramos que la relación entre los preludios y el tratamiento del tema es crucial. En las dos primeras cintas, vemos que la presentación de los cuadros de miseria queda libre de un sentido de demanda dado que se colocan en una situación pretendidamente transitoria, en *Vagabunda* tenemos un tratamiento que renuncia a hacer una crítica o siquiera una mención a la política reinante.

Una primera lectura de la introducción del film de Buñuel nos lleva a colocarlo naturalmente a lado de las cintas señaladas pues, en efecto, comparte elementos fundamentales en relación a la composición. Tal es el caso del tono acorde con el discurso oficial y que es también lo que lo separa de la introducción de *Las Hurdes* y su abierta crítica a los países europeos. La introducción de *Los olvidados* aparentemente asume el tono de la justificación en el señalamiento de las otras capitales rodeadas por la miseria.

Este sentido se reafirma cuando contrastamos el guión del film con la cinta. Hay una distancia sensible entre lo que se delinea en el texto y lo que se proyecta en la pantalla; al parecer, hay un cambio de tono en el paso del guión al film, en relación a la introducción⁷⁷. El guión planea una secuencia mucho más sencilla con la presentación de fotografías fijas en el siguiente orden: vistas de Nueva York, vistas de los barrios pobres en Nueva York, Vista de París característica, vista de Bellas Artes y la calle Juárez. Sobre estas imágenes se sobrepondría el siguiente texto:

En nuestro mundo las grandes urbes crecen vertiginosamente y su vida tritura cada día, a miles de seres en todas las latitudes. Su miseria descomponen la familia y sus primeras víctimas son los niños y los adolescentes. Los gobiernos luchan por curar este terrible

⁷⁷En este punto cabe resaltar que en el caso de Luis Buñuel, la cercanía entre el guión y el film es muy estrecha. El guión estaba completamente detallado, de tal manera que en el rodaje sólo palomeaba los planos que tenía proyectados. El estudio comparativo entre el guión y el film da cuenta de ello, son poquísimos los cambios que se encuentran entre uno y otro.

cáncer, que una sociedad más justa acabará de extirpar. Los olvidados, los parias sociales, crean a su modo un hogar en la calle. (Buñuel, 1950:01)

Al contrastar al film con el guión técnico encontramos algunos cambios que resultan sugerentes. Líneas atrás señalamos que en el film hay una contradicción deliberada entre la imagen y la narración; dicha contradicción no se observa en el guión, éste propone una continuidad clarísima al presentar fotos fijas de Nueva York con un sentido acorde con la narración: una imagen turística de la ciudad seguida de otra de los barrios pobres, y lo mismo en el caso de Londres. México sería presentado de igual forma, el guión sí contempla la vista prototípica de Bellas Artes para después mostrar las barriadas. La renuncia a lo anunciado en el guión señala justo que el film contiene ya el sentido de su historia desde la introducción, y lo hace con la sutileza propia de nuestro director.

El texto, por su parte, tiene el acento puesto sobre la manera como el crecimiento de las urbes crea la miseria con una velocidad que no es comparable a los intentos de los gobiernos por equilibrar la situación; la referencia a “una sociedad más justa” es apenas mencionada en comparación al espacio retórico que le da en el texto que aparece en la versión final, mención que ocupa el centro del discurso: “La sociedad trata de corregir este mal pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado, sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad”. Así, el asunto fundamental del texto final es la contextualización de la miseria, el señalamiento de que ésta no pertenece sólo al país mexicano sino que se extiende alrededor del mundo y, para mostrarlo, señala su presencia en países avanzados, con lo que concluye que esta es una “regla universal”. Con esto, su presencia en el país queda “justificada” si además pensamos que el gobierno está trabajando en combatir a la pobreza.

El paso del guión al film acentúa esta doble referencia a la miseria propia de las grandes capitales del mundo y, sobre todo, en el carácter transitorio de la misma. En este sentido, nuestra introducción se ajusta al uso típico del cine mexicano y sus preludios. Se trata de un discurso, no obstante, que encuentra en el cine un eco y que proviene de la política del país. No es coincidencia que estas introducciones, particularmente la referencia a la pobreza y su presencia en todas las grandes ciudades del mundo, sostengan una sincronía con el discurso oficial. Tal como lo podemos comprobar con el sostenido por Miguel Alemán al inaugurar su gobierno:

Honorable Congreso de la Unión:

Al iniciarse este nuevo período de gobierno en el que asumo las responsabilidades del Poder Ejecutivo por voluntad del pueblo, debemos meditar sobre las circunstancias que rodean la vida del país, en relación a los otros pueblos del mundo.

Todas las naciones, aún las más poderosas, las de instituciones más arraigadas, sufren profundos sacudimientos en su estructura económica y política; así como en las condiciones sociales, morales y espirituales de sus pueblos.

No puede, por consiguiente, sustraerse nuestro país a las consecuencias que en el orden moral como en el material tienen que resolver todas las nociones. (Alemán, 1946)

El discurso oficial, pronunciado por el presidente al inaugurar su sexenio, es repetido una y otra vez en las pantallas cinematográficas, y con ello se promueven varias de las ideas presentes en las introducciones que hemos señalado. La primera oración sostenida por el presidente enfatiza el hecho de haber sido elegido por la voluntad del pueblo, con esto adelanta el logro democrático del país, tal como *La rebelión de los colgados* parece celebrar en su introducción. El hecho de que el discurso oficial comience con esta referencia deja clara la importancia que tiene su presencia (o aparente presencia) en el imaginario del país, recordemos que una de las ideas revolucionarias era la lucha contra la centralización del poder; el partido oficial, que se pensaba a sí mismo como el heredero revolucionario, necesitaba dejar claro que su presencia en el poder estaba justificada de manera democrática.

Una vez que México se piensa a sí mismo como un país democrático, se ubica a lado de las grandes naciones del mundo, por ello la referencia a dichos países es fundamental. Sin embargo, por más pretensiones de modernización nacional, la miseria del país salta a la vista del ojo más distraído; las carencias, la pobreza son realidades dolorosas e imposibles de opacar. Son la cara más expuesta y el mal propio de esta tierra, lo que movió a la revolución armada, lo que se pretendía combatir en el proceso pos revolucionario sin logros claros y que, por desgracia, sigue siendo hoy mismo, a más de un siglo de iniciada la Revolución, la realidad cruenta de este país. Así lo veía Alfonso Reyes en 1944.

La apariencia nunca es desdeñable. Hasta cuando engaña da un indicio. Ya para aceptarla o ya para rectificarla, en ella se funda el conocimiento. Dejarse guiar por los ojos no es un mal método, a condición de andar sobre aviso. A primera vista, lo que más resalta e impresiona es la pobreza general de los mexicanos. Acaso sea nuestro mal por excelencia. ¡Si fuera dable, como con un salero en la sopa, esparcir dinero por el territorio! ¡Y si esto bastara para enderezar la economía nacional! (Reyes, 1944: 199)

Es imposible, así, omitir la pobreza de cualquier discurso sobre México, de tal manera que hubo que buscar mencionarla con un tono aceptable y que no dejara en mal lugar a la política heredera de la Revolución. Así, la estrategia clara fue tratarla como un mal que no le pertenece sólo a México, voltear la mirada de la población a otras latitudes que también padecen este mal, con lo que se pretendió aligerar el enorme peso de contener tanta miseria en el país. La pobreza, pues, está presente en México porque es parte del orden mundial; también existe en París, en Londres y en Nueva York, el Distrito Federal se suma a esta lista y esta mención basta para no dar pormenores de las singularidades de la misma.

El manejo retórico de la pobreza en el pronunciamiento oficial (y sus ecos cinemáticos) se coloreó de un doble sentido positivo: el sensible al dolor que conlleva, y el consciente de la situación, conciencia que es el motor del cambio. Este doble sentido se impuso a la necesidad real que urgía de revisar los resultados de la Revolución, y se subsanó con la idea de que hablar de la miseria es signo de alta consciencia y preocupación, no ya de señalamiento de las fallas del rumbo que toma la política reinante. El efecto retórico que esto tiene es posicionar al país a lado de las grandes naciones, con lo que deja en el pasado a aquella nación inundada por la pobreza y gobernada por la injusticia que fue el México antes de la Revolución. Después de ella, el país se pretende como una de las democracias más avanzadas y con un proyecto económico y cultural importante. Este discurso encontró un eco sonoro y penetrante en la industria cinematográfica. Vemos así, que la misma referencia a la manera como la miseria atraviesa a las naciones tiene en *Los olvidados* un sentido enteramente contrario al que adquiere en *Las Hurdes*, pues en el film mexicano se pliega a este discurrir de disculpa y esperanza en el futuro.

Por último, tenemos la no menor mención a la moral en relación con la miseria. El discurso del presidente señala a las esferas de lo social, lo moral y lo espiritual como focos que deben ser atendidos en conjunto. De esta manera, la propuesta cinematográfica apostó por colorear con el tono moral a la miseria, identificando al entorno económicamente desfavorecido con la riqueza interior. Y así, las películas que dan cuenta de la lucha armada, como *La rebelión de los colgados*, tienen como parte fundamental del cambio al corazón noble de los explotados; los films que se dedican a dar cuenta del rumbo que está tomando el país hacia mitad de siglo, como *Río escondido*, recargan parte fundamental del

progreso en la entereza moral y el firme amor a la patria de los personajes; finalmente, el tratamiento típico de la pobreza, suele construir las identificaciones entre la bondad y la pobreza, por vía de la humildad. Tal como lo encontramos en una larga lista de títulos dedicados a estas historias.

Los olvidados, de esta manera, se une con gran naturalidad a este discurso reinante en el país, es claro que nuestro director conoce el sentido de estos discursos con una profundidad tal que puede ver también el grado del engaño que opera allí, dicho engaño lo expresa con contundencia en el tratamiento profundo de su cinta sobre la miseria humana.

VI

Los olvidados: el rostro de la miseria y el proyecto pos-revolucionario

El Jaibo se ha quitado la niñez de encima con un sacudón de hombros. Entra en su arrabal al modo del alba en la noche, para revelar la figura de las cosas, el color verdadero de los gatos, el tamaño exacto de los cuchillos en la fuerza exacta de las manos. El Jaibo es un ángel; ante él ya nadie puede dejar de mostrarse como verdaderamente es. [...] El Jaibo es quien cita al toro, y si la muerte alcanza también para él, poco importa; lo que cuenta es la máquina desencadenada, la hermosura infernal de los pitones que se alzan de pronto a su razón de ser.
Julio Cortázar

Aquí todo está impregnado de desesperanza y de angustia y el único escape hacia un futuro incógnito es esa figurilla, delicada y tierna de Ojitos, el lazarillo del cruel ciego, que se resiste a creer en el abandono paterno y se pierde al final para seguir buscándolo. No sé ni me parece que tenga importancia que usted lo haya pretendido o no, pero ese niño se me ha convertido en la esperanza de México en busca de su raíz última, si dejarse contagiar por lo que le rodea.
José Rubia Barcia

Buñuel usa la narración típica del cine mexicano sólo en una primera instancia y como una forma de introducirse en la industria cinemática del país; una vez que el film entra con naturalidad a dicha narrativa da un giro para convertirse en una obra propositiva y con una tonalidad crítica definitiva.

Hemos visto que el abordaje de la pobreza en el cine nacional tenía un tratamiento que hacía eco del discurso oficial y, por su parte, recuperaba algunos de los programas puestos en marcha en ese respecto. Tal es el caso del proyecto educativo que respondía a la política integracionista pos revolucionaria que promovía una educación dirigida a integrar a los sectores más desfavorecidos de la población al conjunto que caminaba hacia el

progreso.⁷⁸ Vemos la referencia a las misiones culturales en *Río escondido* y en *Los olvidados* encontramos la presencia de la Escuela-Granja ubicada en Tlaplan.⁷⁹ La relación que entabla el film de Buñuel entre la introducción y el tratamiento de la miseria es clave, pues no se trata de una continuación del sentido usual en el cine mexicano: la miseria como un estado transitorio, sino como un mal hondo y complejo que alcanza dimensiones que problematizan a la propia condición humana y social. De esta manera, *Los olvidados* expone el rostro de la miseria en varias aristas. En este capítulo revisaremos detalladamente dos formas como lo hace.

La primera de ellas es la manera como el film despliega a través de sus personajes una historia de crueldad. Para dar cuenta de ello, nos detendremos en secuencias específicas ofreciendo un análisis de las mismas con el fin de puntualizar como se logra el planteamiento de la miseria como crueldad. Lo veremos en la reflexión en torno de los personajes de los niños, con atención especial a Jaibo.

La otra arista del film estudiada en este capítulo es la que se encarga de la crítica del proyecto pos revolucionario. Nuestra película ofrece una serie de señalamientos al programa de modernización del país que revisaremos a partir de dos personajes fundamentales: Ojitos y Don Carmelo. De esta manera, entramos directamente al estudio del film. A lo largo de este capítulo y el que sigue estaremos revisando detenidamente la historia, imágenes y composición.

1

¿Y quién es el Jaibo?

Ya el título del film y la introducción, que hemos revisado en el capítulo anterior, nos internan al mundo de miseria y olvido que despliega la obra. Aun cuando despiertan expectativas que serán contradichas, título e introducción juegan un papel fundamental para familiarizarnos con este universo. Tras la narración del prólogo, el film nos propone una

⁷⁸Dentro de este proyecto educativo se encontraban las Misiones Culturales, las escuelas normales rurales, las “Casa del Pueblo” y las Escuelas-Granja.

⁷⁹El programa encargado de la rehabilitación de la juventud en la capital estaba extendido en diversos ámbitos y contaba con el apoyo de la Iglesia y de asociaciones civiles (el Club Rotario financiaba una escuela granja). Además de los centros para jóvenes existía la campaña “México feliz” que tenía el objetivo de sensibilizar a la ciudadanía respecto a los problemas del país, así como en recordar las bellezas del mismo y difundir sus progresos. Se trataba de un programa de radio emitido hacia la mitad de los 40’s, dicho programa dedicaba media hora diaria a los niños.

secuencia inicial que nos introduce de lleno a ese mundo cerrado en sí mismo de la desolación. Dicha secuencia presenta elementos contrastantes entre sí: por un lado, captura una atmósfera horrible con un paisaje urbano francamente deprimente, se trata de la plaza terregosa de un barrio miserable; por otro lado, los planos toman a un conjunto de niños y adolescentes andrajosos jugando con gran vitalidad, claramente divertidos y perfectamente adaptados (con aparente alegría) al entorno que los enmarca y aprisiona.

El plano de contextualización captura a la plaza y a los muchachos jugando al torito con una lejanía considerable; nos separa de ellos la distancia propia que requiere un plano general y la posición de la cámara que se postra tras una barda de trozos de madera, limitando con ello el espacio de la cámara y el del juego. Esta distancia señalada por la barda es composicionalmente análoga al plano de Manhattan con que inicia la introducción. El siguiente plano “cruza” dicha barda para aproximarnos a ellos, como si nos acercáramos con la clara intención de acompañarlos. Y una vez cerca de los muchachos, el ojo de Buñuel se vuelve ágil, curioso, inquisidor; tenemos un primer plano del rostro de uno de los golfos que resulta impresionante pues se trata de un auténtico niño de la calle que irrumpe en la gran pantalla mexicana, acostumbrada a rostros de niños cuidadosamente andrajosos, como Poncianito, Chachita, la Tucita, por mencionar a los más famosos. Una vez que el film nos muestra un rostro poderoso como el mencionado, se introduce de lleno en el juego aquél en el que este golfo hace de bestia para ser toreado por los demás. La cámara, entonces, haciendo las veces del toro (golfo cuyo rostro se nos ha venido encima ya) nos introduce abiertamente al mundo de estos personajes a través del juego. La obra en este momento nos *pone en juego* con el mundo ficcional que aquí se representa, nos introduce al mundo de la niñez miserable a través del torito callejero que representan los personajes. Es así como nos entramos al mundo de estos olvidados, el tono con el que se había presentado la introducción y su referencia a las “grandes ciudades del mundo” nos queda ahora muy lejos; con el juego del torito, la pantalla nos acerca a la vida cotidiana de esta realidad concreta habitada por rostros andrajosos enmarcados por el arrabal. Esta secuencia nos hace vivir dicho mundo con cierta naturalidad y de manera lúdica.

Tenemos a un Buñuel con una agilidad casi nueva. Sus primeros filmes surrealistas no son prominentes en dinamismo de cámara, recargan gran parte de su movimiento en el trabajo de montaje con planos más o menos fijos. En *Los olvidados* vemos operar el

resultado de sus años de trabajo con Filmófono y, particularmente, con la agilidad de la cámara que veíamos en *El gran calavera*. Sánchez Vidal (2010) considera que *Los olvidados* es una de las obras más complejas de nuestro director debido, en parte, a la innovación en el movimiento de cámara y números de planos por secuencia; esta que ahora referimos tiene una duración de un minuto con seis segundos y se compone de catorce planos dinámicos y con grandes contrastes. El montaje pasa súbitamente de planos de conjunto americanos a primeros planos prominentes en picados y paneos que componen cuadros de cierta complejidad. La cámara inestable y enérgica dota al conjunto de una fuerza expresiva con gran vitalidad. El manejo de la cámara se asemeja a la agilidad del juego, se pierde entre los esquivos movimientos de los niños, con lo que pone al espectador en el centro de la acción.

La función narrativa de esta secuencia es la de presentar a los personajes y su situación en el entorno donde están enmarcados. Tras el juego los vemos relacionarse entre sí. Cacarizo (uno de los mayores) ofrece cigarrillos, invitación que todos aceptan con gusto, salvo dos: Tejocote (niño pequeño) quien no quiere “porque le da tos”, y Julián (también de los mayores); el gesto de éste último de rechazar el cigarro marca su diferencia con el resto de la palomilla pues, además, es el único que trabaja. Los otros muchachos le recriminan tanto no fumar como trabajar con frases como “mariquita”, “el trabajo es pa’ los burros”, etc. Esta primera secuencia también nos deja saber que un tal Jaibo ha salido de la Correccional y anda enojado con Julián pues cree que ha sido él quien lo delató. Tejocote pregunta desde lo alto de un mástil al que ha trepado: “¿Y quién es el Jaibo?”, frase que encadena a esta secuencia con la siguiente.

En el guión tenemos esbozada la descripción de la palomilla de manera muy general, sólo como “un grupo de chamacos harapientos”; el único que ocupa una descripción específica es Jaibo: “Es un tipo de 17 años, de aire cínico. Todo en su aspecto indica al perverso” (Buñuel, Alcoriza, 1950:2-4). El film dedica una pequeña secuencia sólo a su presentación; la aparición de Jaibo, en efecto, dota al film de un peso singular. La perversión es el signo de su naturaleza; estamos ante el antagonista que arrojará la luz precisa que hará sobresalir la sombra terrible y cruenta de la miseria. La figura de Jaibo es inquietante, su cercanía desvela el lado oculto de aquellos que lo rodean, hace salir a la superficie el aspecto brutal de sus camaradas. Los muchachos en la primera secuencia se

muestran con un realismo brindado por la locación, el uso de actores no profesionales y la familiaridad con la que se mueven en aquél espacio desolado, pero sus verdaderos rostros se irán mostrando a la luz de la presencia reveladora de Jaibo, quien regresa para convertirse en el líder de la palomilla.

Vale la pena detenernos en la naturaleza del personaje y el efecto que tiene en la historia. Su perversión ha sido leída como uno de los rasgos sadianos en la obra de Buñuel. Sánchez Vidal (2000) apunta que en la figura del líder nos encontramos ante una de las maneras como Sade surge integrado narrativamente, además de sus apariciones explícitas en films como *L'âge d'or*, *Nazarín* y *La Voie Lactée*. Considera que esta es una de las grandes audacias de *Los olvidados*, colocar a un personaje sadiano sin forzar el registro realista o la verosimilitud del relato; dicha matriz sadiana es también parte responsable de la incomodidad que el muchacho provoca en el espectador. Jaibo es un personaje que vive en una suerte de inmediatez; sin conciencia de alguna moral establecida, valora y actualiza las pulsiones del deseo y la muerte sin restricciones. Es una fuerza que no se detiene ante los actos más terribles, como la traición y el asesinato. Su presencia afecta el entorno en el que aparece, sus acciones son indiferentes ante la dicha o desdicha de los otros, va con el impulso de la vitalidad que sólo se afirma a sí misma sin el menor miramiento del efecto de sus actos. Jaibo no se detiene ante el espacio vital del otro, su presencia invade todo; este ángel exterminador, así, no afecta sólo la realidad empírica, se cuela en la interioridad de los demás personajes: lo vemos atormentando el sueño de Pedro, provocando la vida instintiva y sexual de Marta, recorriendo el umbral entre su vida y su propia muerte. Este deambular entre una realidad y otra es, a su vez, lo que hace de *Los olvidados* un film que construye una mirada compleja y profunda sobre la miseria, la cual no se presenta sólo en el registro de la vigilia o la realidad empírica, despliega su acontecer en diversas capas que constituyen la existencia humana; y siempre Jaibo estará presente para hacer surgir a la superficie el sentido terrible, oscuro y siniestro de la miseria.

La perversión, su característica fundamental señalada desde el guión, tiene al menos dos capas. La primera de ellas es la corruptora de todo lo que toca.

Lo más evidente de Jaibo es su capacidad de corromper, de hacer aflorar lo peor de los demás, ese lado oscuro que ellos barruntan en su interior, y que rehúyen por no atreverse a afrontarlo. Pero también alienta sus deseos más ocultos, como el Edipo de Pedro, que Jaibo materializa de un modo vicario al acostarse con su madre. (Sánchez, 2000: 76)

Este corruptor que es Jaibo transforma la realidad de estos niños al ponerse al frente de la palomilla y orquestar los atracos que llevarán a cabo juntos, se dirige hacia el delincuente que vive en cada uno de ellos y lo afina para el vandalismo. Hace a Pedro su cómplice en el asesinato de Julián; veremos cómo las acciones de la banda de niños al mando de Jaibo sacan a la luz el rostro terrible del ciego que deambula por las calles cantando y curando enfermos; asistimos a la posible corrupción de Meche, quien acepta un peso por un beso; Marta no controlará su sexualidad ante la cercanía seductora y manipuladora del asesino de su hijo. Y si alguien no sucumbe ante la corrupción de Jaibo será muerto. Tal es el caso de Julián, quien no le teme y lo enfrenta con una superioridad física y moral que será justo la clave para su desgracia, Jaibo lo mata a traición a través de engaños que aprovechan la hombría del joven trabajador. O Pedro, quien decide alejarse de él por no aceptar la complicidad del asesinato de Julián, tras lo cual va conociendo el interior avasallador de Jaibo, ve sus traiciones y decide también enfrentarlo aún con todo en su contra; como Julián, el niño morirá a palazos a manos del ángel exterminador. Sólo Ojitos, ese espacio de ternura y dignidad humana que propone la cinta, no será alcanzado por la mano asesina de Jaibo; no escapará a sus golpes y amenazas, pero al no enfrentarlo logra pasar por su lado sin verse corrompido.

Pero la perversión de Jaibo cuenta con otra capa de revelación. Mediante la potencia del personaje, el film desvela un aspecto de la miseria que nunca antes había aparecido en las pantallas de cine. *Los olvidados* propone una mirada renovada sobre este tema y en ello consiste una de sus grandes aportaciones a la cinematografía mundial. En esta tesis hemos estado observando lo relativo a la mirada que despierta e inaugura la obra de nuestro director. En el film mexicano sobre la miseria tenemos un caso valiosísimo de ello. Creemos que nuestra cinta es relevadora en este sentido gracias a la figura de Jaibo. Hemos visto cómo la secuencia inicial presenta a los niños jugando y con una agilidad de cámara que habla de cierto ritmo de vida en el arrabal, más la entrada del ángel exterminador será el punto que dará la tonalidad precisa al film. Julio Cortázar señala que la aparición de Jaibo marca por completo a la historia y la dota de su sentido trágico y demoledor:

He aquí que todo va bien en un arrabal de la ciudad, es decir, que la pobreza y la promiscuidad no alteran el orden, y los ciegos pueden cantar y pedir limosna en las plazas, mientras los adolescentes juegan a los toros en un baldío reseco, dándole

tiempo de sobra a Figueroa para que los filme a su gusto. Las formas –esas garantías oficiales no escritas en la sociedad, ese *who's who* bien delimitado- se cumplen satisfactoriamente. El arrabal y los gendarmes de facción se miran casi en paz. Entonces entra el Jaibo. (Cortázar, 1952:14)

La presencia de Jaibo, así, corrompe a los personajes que se le acercan y revela el lado oscuro de cada cual; transita entre las realidades desplegadas para espesarlas de manera particular. Y esa depravación que no se detiene ante nada, pervierte también –y quizá ante todo- *la apariencia de las cosas*. Gracias a la espesura que el personaje otorga al cuadro de la miseria, el film mismo desvela capas profundas y sombrías que el cine no había mostrado. En el capítulo anterior abordamos la manera como nuestra cinta es una contestación crítica al tratamiento de la miseria en el cine nacional; atendiendo a algunas de las convenciones con que se trataba, da la vuelta (pervierte) a la representación para señalar aquello que había sido acallado por la apariencia bella de la imagen y la complacencia con la identificación del sufrimiento de los personajes. La primera secuencia de *Los olvidados*, tal como Cortázar señala, muestra una realidad en la que aparentemente todo marcha bien, los eventos acontecen con una naturalidad narrativa y visual incluso lúdica que, sin embargo, esconden entre su granulación su sentido último: esta secuencia está preparando la entrada de la fuerza demoledora de Jaibo. Su aparición, en efecto, le otorga a la película el tono acre que la caracteriza.

Pero este tono crítico y revelador, como Jaibo, no se detiene ante las fronteras de la cinematografía nacional. El cine mundial antes de la aparición de *Los olvidados* cuenta con títulos importantes que abordan el tema de la miseria y la niñez que responden a un registro que será atacado o renovado por nuestro film. Hacia 1931, el cineasta ruso Nicolai Ekk realiza *Putyovka v zhizn* (El camino de la vida) film que aborda el tema de la juventud delincuente con un optimismo que fue seguido por el cine de panfleto estalinista sobre la reeducación juvenil; Roman Gubern (2000), en el texto que escribe para apoyar la propuesta de incluir a *Los olvidados* como Memoria del Mundo de la UNESCO, sugiere que con este film Buñuel acaso haya contestado críticamente a *Putyovka v zhizn* dada la cercanía en el tema y la distancia en el tratamiento. Otro título obligado de la cinematografía mundial es *Sciuscià* (1946), de Vitorio de Sica y perteneciente al neorrealismo italiano, corriente con la que Buñuel tiene una particular relación y de la cual se aleja básicamente porque nuestro director apuesta por mostrar las capas profundas de la

miseria y no sólo las acciones empíricas en las que acontece; si bien *Los olvidados* tiene puntos de encuentro con el neorrealismo, su distancia se acentúa por la fuerza reveladora del mundo subyacente, realidad en la que también deambula la perversión de Jaibo. El film de Buñuel, así, marca un parte aguas en el tratamiento de la pobreza, no sólo en el cine nacional.⁸⁰

Volvamos a la narrativa y la secuencia de cuatro planos que se encarga de presentarlo. La figura inolvidable de Jaibo irrumpe en la pantalla en un *dolly* americano que lo sigue en su caminar por una calle de la ciudad. Su aire de poderío descansa en el estiramiento de su cuerpo delgado y alto, el mentón ligeramente levantado señala su actitud de observador ante lo que sucede a su alrededor, sus ojos observan ávidos su entorno; trae una mano dentro del bolsillo del overol y con la otra sostiene un cigarro. En fuera de campo escuchamos a un vendedor de tortas, el muchacho se acerca para pedir una aunque es claro que no trae un centavo. La secuencia nos ofrece un primer plano en 3/4 ligeramente contrapicado de Jaibo, reacciona al ver a la policía llegar pues (como sabemos) acaba de escaparse de la Correccional; un plano muestra a la policía y el siguiente nos regresa con el muchacho que corre huyendo del lugar. Esta secuencia muestra la personalidad de Jaibo: altivo y celoso de su libertad.

Una vez que el film ha presentado a Jaibo de manera estelar y su llegada al barrio, nos encontramos con una secuencia en la que el personaje brilla como una estatua admirada por los muchachos que escuchan sus historias sobre la Correccional. La cámara introduce a la zona de acción con un paneo siguiendo a Tejocote, quien llega corriendo a la misma plaza donde al inicio jugaban al torito. Ahora los muchachos no juegan, se encuentran allí en estado contemplativo, dirigiendo sus miradas hacia Jaibo. Es un plano general que captura a ocho personajes dispersos, algunos sentados en el piso, otros en algún tambo, sólo Jaibo está de pie y recargado sobre el mástil mientras uno le bolea los zapatos. La cámara recorre los rostros de cada uno mientras preguntan o escuchan con admiración lo que Jaibo cuenta. El diálogo, a su vez, refuerza el sentido contenido en la imagen. El líder habla de su desempeño cuando “estaba encajonado”: tenía la mejor cama, se peleaba con los otros internos para ganarse el respeto, añoraba la calle y, finalmente, huye en el menor descuido.

⁸⁰ Remitimos al lector interesado en este tema al valioso trabajo de Rafael Aviña (2000), “Los hijos de *Los olvidados*”. Allí hace un exhaustivo recorrido por los títulos que abordan el tema de la miseria y en los que es posible ver la huella del film de Buñuel. Aborda cintas nacionales e internacionales.

Esta secuencia expone cómo la presencia de Jaibo es un factor de cambio en el estado de cosas que se suceden en aquél mundo; el contraste de las posturas y actividades de los muchachos entre esta y la secuencia inicial es sugerente. Hacia el final de esta secuencia encontramos un eco de aquella primera, con el mismo motivo de los cigarros.

- Jaibo: ¿Quién tiene un cigarrito?
 - Golfo 1: Yo no.
 - Pelón: Y yo tampoco.
 - Jaibo: ¿Traes tú, Pedro?
 - Pedro: Ora' andamos re pránganas.
 - Cacarizo: ¡Ni cigarros ni quinto, mano!
 - Jaibo: ¡Uy! [les recrimina] ¡Cómo se conoce que estaba yo encajonado! Pero ora' van a ver. He aprendido mucho allá, y si hacen lo que yo les digo, a ninguno le faltará sus centavos.
 - Cararizo: ¡Seguro Jaibo!
 - Pelón: ¡Haremos lo que tú quieras! (Y más expresiones de este tipo)
- (*Los olvidados*, 5 min.)

La secuencia termina mientras se alejan de la plaza junto a Jaibo, quien parece gallina culeca con todos caminando a su alrededor. Las siguientes secuencias desarrollan el carácter de los protagonistas, Pedro y Jaibo, hasta que sus destinos se juntan irremediabilmente. Asimismo, este plano propone el primer planteamiento de la miseria como desamparo, abandono y, más concretamente, orfandad. Cuando vemos a Jaibo alejarse con la palomilla a su alrededor, nos encontramos ante la sustitución alegórica del gran símbolo de la cultura popular mexicana: la madre, a lo cual volveremos más adelante. Así, Jaibo se dedica a internar a sus compañeros en los asuntos del atraco.

La primera acción de la palomilla será robar el dinero al ciego Don Carmelo, hombre orquesta que canta en la plaza. El asunto está planeado por Jaibo, quien instruye a sus compañeros sobre las cosas que aprendió estando en la Correccional. Así, llegan a la plaza y Pedro señala al ciego, entonces Jaibo orquesta a sus compañeros: Pelón deberá agarrar la bolsa, correr, pasársela a Pedro y éste a Jaibo. Ante la preocupación por los cuicos, Jaibo aclara: “pos’ tiras al suelo lo que haigas afanado, ningún gendarme te puede hacer nada si no te coge con el cuerpo del delito en las manos” (*Los olvidados*, 7min. 07 seg.).

Es la primera fechoría en conjunto y, aunque está bien planeada, la ejecución es torpe aún. El atraco estaba siendo observado por Jaibo directamente, quien se ubica entre la gente que rodea al ciego para escucharlo cantar; Pedro y Jaibo cubren dos puntos para

proteger a Pelón, mientras el segundo le hace señales indicando el momento oportuno; aún así, el ciego resulta más listo que ellos y se percata de las manos de Pelón en su bolso, ante lo cual reacciona atacando con un bastonazo. La palomilla está aprendiendo y sus primeros pasos no son tan hábiles como Don Carmelo, cuya apariencia indefensa no es más que una mascarada astuta. Así, el verdadero rostro del ciego es revelado por la presencia de Jaibo y su intento de robo; sale a relucir un don Carmelo que no es la víctima típica de la figura del ciego, sino alguien con quien no es tan fácil meterse y que será el gran adversario de los chamacos abandonados. Adoptará a Ojitos como Lazarillo y, tal como el ciego de la picaresca española, lo explotará por algunos mendrugos de pan; Carmelo también querrá abusar de Meche, atacará a Pedro y ejecutará la acción definitiva que hará caer a Jaibo. Este ciego-villano es fundamental en la crítica buñueliana al proyecto de nación mexicano, baste por ahora reconocer la manera como las acciones de Jaibo revelan este rostro profundo que se esconde con habilidad en la figura del ciego que canta para poder comer.

La palomilla se reúne tras el fracaso del atraco y se manifiesta preocupada por el golpe que recibió Pelón, el bastón tenía un clavo en la punta y le ha herido la pierna. Es aquí que tenemos la primera referencia a la madre (la segunda respecto del cuidado de los padres, pues tenemos antes el abandono de Ojitos) y la manera como Jaibo entra a cubrir ese gran vacío que existe en cada uno de sus compañeros. Vale la pena reproducir aquí el diálogo entre ellos para observar cómo Jaibo claramente asume el papel de líder y, como tal, se pone al frente de la responsabilidad y cuidado de sus camaradas. La secuencia inicia con un paneo que sigue a Pelón cojeando entre la gente del mercado. Llega con los golfos I y II, quienes se encuentran en un espacio rodeado por rollos de alfalfa, Pelón se sienta sobre una caja de madera y les muestra la herida. Los tenemos en un plano de conjunto con Pelón en el centro:

Golfo I: ¿Qué, te pegó fuerte?

Pelón: Sí, pero de rozón.

Golfo I: Jijos' del maíz.

Pelón: El garrote tenía un clavo en la punta.

Golfo II: ¡Se te van a salir las tripas!

Golfo I: ¿Qué, te duele mucho? Ve a que te cure tu amá'.

Pelón: ¡Mi mamá! Si voy me asegunda, ya me la tiene sentenciada.

Golfo I: También mi mamá me tiene tirria, por eso me salí de la casa...

(*Los olvidados*, 8 min. 31 seg.-8 min. 54 seg.)

Es justo en este momento del diálogo que entran Jaibo y Pedro. El primero con su mismo aire de poderío y el segundo casi corriendo a ver a Pelón. Cuando el líder ve la herida de Pelón le dice, asertivo, que el piquete de clavo es malo y se cura con una telaraña, manda a Pedro por una para aliviar a Pelón. Es de esta manera como el film nos ha mostrado ya a los habitantes de este mundo olvidado como seres abandonados por los protectores naturales: los padres. El olvido del título del film también refiere a personajes que no están presentes en el entorno más inmediato a sus existencias, la ausencia de la paternidad (de la patria) y de la maternidad (familia) constituyen el mundo de orfandad en el que viven estos niños. Es claro que la presencia de Jaibo suple el espacio vacío de los padres, pero Jaibo mismo es un huérfano, él ostenta la orfandad más profunda de todos. Los golfos aquí refieren a sus madres, en alguna línea de Ojitos se revela la existencia de su mamá⁸¹, Julián, Cacarizo y Pedro conviven con las suyas.

Sólo Jaibo “no tiene madre”. En una de sus líneas hablando con Marta refiere a un tenue recuerdo de su niñez, una imagen no desprovista de ternura en la que describe el rostro de quien cree que era su madre.

-Jaibo: ¡Qué bueno debe ser tener su mamá de uno! Ora que la veo a uste’ 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 uste’ no se acuerda de ella?

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

-Marta: ¡Como 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 altar.

(*Los olvidados* 44 min. 43 seg.)

Esta secuencia es una de las más reveladoras de la naturaleza del personaje. Una vez más vemos operar la contradicción entre el diálogo (banda sonora) y la imagen. La descripción

⁸¹ Se trata de la secuencia en la que Meche ordeña a la burra para mandarle a don Carmelo la leche con Ojitos. Los niños creen que están solos, pero Jaibo se esconde en la parte alta del corral pues está acechando a la niña, espera a que se quede sola para besarla. El diálogo es el siguiente: “-Meche: ¿Qué miras? Ojitos: -Pos la leche, no hay nada mejor pa’ poner suave la piel. -Meche: ¿Qué dices? -Ojitos: Nomás mojas un trapo en la leche, te lo pasas por acá y por todo el cuerpo y parece así como seda. -Meche: Demonio del Ojitos, tú lo sabes todo. -Ojitos: Mi mamá iba siempre a casa de las que se casaban a peinarlas y a darles la lechada. Bueno, nos vemos mañana.” (*Los olvidados*, 33 min. 15 seg.)

de Jaibo tiene el tono de la melancolía y la intimidad, un recuerdo tal se atesoraría como pocos. Los énfasis que pone en la orfandad podrían llegar a ser conmovedores. Debe ser bueno tener una madre que sienta pena ante nuestros sufrimientos y nos mire con ternura, una compañía protectora que alcance la pureza de una imagen de altar. Tenerla incluso en un tenue recuerdo o sueño debe ser, sin duda, una suerte de fortuna. Pero Jaibo, esa luz arrebatada que hace surgir las sombras de lo que ilumina, mancilla esta imagen adorada por la cultura mexicana. La descripción de este recuerdo o sueño (o invención) no tiene el sentido melancólico que se adivina en las líneas; sus gestos patéticos, miradas hipócritas y risas maliciosas indican en todo que usa el relato para conquistar los favores sexuales de la madre de su amigo, Jaibo busca con esto una relación incestuosa, afirma su pulsión sexual sobre su orfandad, como un libertino sadiano arremetiendo contra la figura materna. Esta figura ronda el film como un fantasma, su ausencia y negatividad colorean el sentido profundo de orfandad del mundo olvidado. Y Jaibo, al suplir esta figura, la pervierte.

La danza de la venganza

Tras el intento fallido de robarle al ciego y la herida de Pelón, los muchachos se reúnen bajo el liderazgo de Jaibo quien los organiza y protege. La astucia del ciego no los detiene sino que será la ocasión para ratificar la cohesión del grupo, tal como sucederá en la siguiente acción de la palomilla: vengar a Pelón.

La venganza es el gesto de reivindicación de la palomilla y la seriedad con que asumen ellos mismos sus acciones. Cuando Jaibo toma esta iniciativa manda un mensaje poderoso de cohesión de grupo y cobijo, con lo que también se da el primer paso de la serie venganzas que aparece a lo largo de todo el film: la de Pelón contra Carmelo, Jaibo contra Julián, Pedro contra Jaibo, Jaibo contra Pedro, Carmelo contra Jaibo... en este universo hasta las gallinas toman venganza. Dicha serie de relaciones vengativas hablan de un mundo desolado en donde no existe un sistema de justicia, pues se encuentra al margen de todo orden social. El desquite aparece como la vía que armoniza las relaciones entre quienes luchan por sobrevivir y es también el signo del caos reinante que encuentra su propio sistema originario de equilibrio.

Nos detendremos en la secuencia del ataque al ciego dada la significación que condensa y lo interesante que resulta visualmente. Comienza en el minuto 9 con un picado

a los pies de don Carmelo quien está abandonando la plaza. El cuadro nos permite reconocer con toda claridad sus pies que caminan guiados por el bastón, el plano va subiendo para descubrir su apariencia de cuerpo completo. Así, nos encontramos con el tambor que carga del lado izquierdo, la guitarra colgando del brazo derecho y las flautas en el cuello, todo su discurso visual habla de un ciego indefenso. En este dificultoso andar solicita ayuda para pasar la calle y sus manos se topan con el rostro de Ojitos, quien lo cruza de acera. En el mismo plano que los captura llegando a la otra calle entran los golfos I y II, Pelón, Pedro y Jaibo, quienes observan a Carmelo alejarse. Entonces Jaibo vuelve a orquestar, ahora la venganza. Cuida de que nadie los vea y tocando a dos de ellos les dice: “-Jaibo: Cuanto menos gente mejor. [Dirigiéndose a los golfos]. Ustedes se quedan acá. El Pelón, Pedro y yo vamos a darle las gracias. Órale.” (*Los olvidados*, 10 min.).

El siguiente plano captura en un contrapicado la estructura de un edificio en el llanito, bajando el encuadre vemos a Don Carmelo caminando solo y cargado con su orquesta. La música oscila entre la gravedad y lo lúdico; en el primer momento del plano a la estructura resuena grave y cuando captura al ciego comienza un ritmo un tanto juguetón. Detrás de él van los tres muchachos recogiendo piedras y haciéndose señas. Pronto, don Carmelo se da cuenta de que lo siguen y deja sus instrumentos en el piso, da media vuelta para quedar de frente a sus perseguidores, con lo que queda en un primer plano. Entonces vuelve a usar su máscara de “ciego indefenso”: les suplica. “-¡Piedad! ¡Piedad para un pobre ciego indefenso!” (*Los olvidados*, 10 min. 42 seg.) Pero los muchachos saben que no lo es, inician su ataque lanzándole un puñado de lodo que le cae directo al ojo derecho.

Imposible no pensar en el ojo cercenado con que Buñuel inicia su filmografía. Los niños en este film también dirigen su primera estocada a un ojo, el del ciego al que (rematando) le gritan: “¡Órale, viejo poca luz!” Y, con esto, se desata la venganza, lo apedrean y lo avientan para que pierda el equilibrio mientras Carmelo trata de conectar otro palazo, esta vez sin éxito. Cuando cae al suelo tenemos un eco de la secuencia inicial, Pedro trae en las manos su chamarra y “torea” al ciego (ahora sí) indefenso. El juego que realizan está marcado por la presencia de Jaibo. Hemos dicho ya que este personaje tiene la cualidad de desvelar el ser oculto de aquellos con quienes se relaciona. Una vez que conoce el verdadero rostro del ciego se le presenta en su mismo nivel; ya que ha instruido a la palomilla, ésta deja salir su lado cruento y cambia sus juegos por atracos de este tipo. Así,

Pelón y Pedro golpean y juegan con Carmelo entre los gritos estimulantes de Jaibo: “¡A la cabeza, Pelón, a la cabeza!, ¡dale, Pelón!, ¡desquítate, Pelón!”.

En medio de esta algarabía, Jaibo se toma un tiempo, observa el evento y cuida que nadie los mire; para consumir la venganza camina hacia los instrumentos del hombre orquesta, los patea y deja caer la piedra grande que carga con las dos manos sobre el cuero del tambor, el cual se desgarrará tal como la piel de Pelón fue desgarrada por el clavo del bastón del ciego; este remate que pone el punto final a la acción es la firma de Jaibo. Cuando Carmelo escucha, se acerca hacia sus instrumentos, la música recomienza con algunos violines que acentúan el sentido melodramático del evento. El rostro del ciego es capturado por un primer plano y en su camino se tropieza con el pie de Jaibo, quien claramente disfruta de la turbación del ciego. Una vez en el suelo, rendido, Jaibo remata diciéndole: “Abusado, no se vaya uste’ a caer.” Y huyen corriendo de la escena.

La cámara observa en un plano a los muchachos y en el siguiente regresa con Carmelo para capturar su cuerpo, a ras de suelo; con un paneo propone un primer plano del viejo que mira hacia los instrumentos, el movimiento de la cámara no se detiene donde naturalmente cerraría la secuencia: acercándonos a su rostro y con ello hablar de su derrota y de la crueldad de los niños. Si fuese una película inscrita en el neorrealismo quizá no encontraría nada más de interés en este llanito, pero Buñuel busca mostrar no sólo la realidad empírica y el acontecer de los hechos. Su cámara no se detiene ante el rostro del viejo sometido, sigue su andar hasta dar con una gallina roja que se encuentra justo frente a sus ojos ciegos, el plano culmina capturando al animal centrado en un cuadro que lo resalta. La música acentúa el sentido ominoso de este encuentro inexplicable y continúa con sonidos que recuerdan al cacareo y la carcajada. El plano de la gallina cierra el sentido de la secuencia.

Así nos introducimos de lleno al mundo profundo del film. En el atraco al ciego se conjuga ya el sentido de la miseria que aquí se expresa. Entre el juego del torito del inicio y éste se alza la complejidad propia de vidas callejeras que se van formando con los elementos que se tienen al alcance. Entre la astucia del ciego y su vulnerabilidad descansa la necesidad de sobrevivir en un mundo voraz en el que hay que luchar siempre por ser el devorador y no el devorado. Finalmente, en el abierto placer de Jaibo al cometer sus fechorías tenemos a la vitalidad que se afirma frente a un mundo hostil. Se ha hablado

mucho de las similitudes entre *Las Hurdes* y *Los olvidados*, pero encontramos aquí una diferencia importante y definitiva. *Las Hurdes* es una región agonizante en donde la miseria y la enfermedad están acabando con todos; en los cinturones de la pobreza de la ciudad de México, en cambio, se respira una atmósfera voraz en la que la vida se disputa entre todos⁸² y la reproducción vertiginosa de la pobreza tiene su propio sentido trágico que contrasta con el lento apagarse de la vida en aquella tierra sin pan. Estas cintas abordan la miseria señalando dos contextos distintos; asimismo, el lenguaje cinematográfico que da cuenta de cada uno tiene sus propias características.

Veámos, a propósito de la secuencia inicial, la agilidad de la cámara con el juego del torito; la secuencia del ataque al ciego cuenta con 11 planos en casi minuto y medio, y una cámara mucho más fija que aquella inicial. La acción de la escena descansa en el movimiento de los personajes que torea a Carmelo. Nos encontramos ante una de las características propias del estilo compositivo de nuestro director. Buñuel es consciente de la importancia que tienen el movimiento de la cámara, el montaje y la acción de los personajes; la relación entre estos tres elementos resulta en el ritmo propio del film. La actuación, en este último elemento, es clave para lograr la efectividad de la imagen.

Sabemos, por testimonios tanto de Buñuel como de los actores que trabajaron con él, que nuestro director se encontró con dificultades importantes con las actuaciones mexicanas. La industria tenía un uso de estrellas ya estereotipado, lo que implicaba cierto estilo de actuación con gestos bien específicos (como el levantamiento de cejas que tanto disgustaba a Buñuel); en general, los actores se apresuraban al gesto marcado y un tanto patético⁸³.

Los olvidados no cuenta con actores profesionales, salvo tres: Miguel Inclán (don Carmelo), Estela Inda (Marta), y Alma Delia Fuentes (Meche), lo que imprime en la cinta frescura y naturalidad. Al no encontrarse con gestos marcados, Buñuel pudo realizar su estilo de actuación con mayor libertad, el cual consiste en una expresividad más dancística

⁸²Esta atmósfera puede estar relacionada con el hecho de que para 1950, la ciudad de México estaba con una población creciente preocupante. Buñuel, en *Mi último suspiro* confiesa su preocupación ante la sobrepoblación.

⁸³En la convocatoria para los actores de *Los olvidados*, audicionaron muchos niños de la calle. Roberto Cobo recuerda que para el papel de Jaibo, Buñuel pedía que dijeran la frase: “A mí el que me la hace, me la paga”. Los otros muchachos, dice, tenían un tono muy alto y con gesticulaciones marcadas. Cuando le tocó a él, simplemente repitió la frase sin tonalidades altisonantes, fue lo que decidió su presencia en el film.

que gesticular. Sánchez Vidal (2000) define este estilo como *musicalidad del gesto*⁸⁴ y se refiere a la insistencia del director por marcar movimientos muy precisos y ocupar el espacio casi matemáticamente. El desenvolvimiento de los personajes en el plató resultaba sumamente artificial pero en la pantalla logra un efecto de naturalidad impresionante. Este estilo se fue haciendo cada vez más marcado y los mejores ejemplos los encontramos en su última etapa francesa. En *Los olvidados*, sin embargo, hay indicios importantes de este estilo de actuación, el cual opera de manera particular en la secuencia del ataque al ciego.

En el cine de Buñuel hay, efectivamente, toda una música del gesto, una coreografía del deseo, armonizada con sumo cuidado con los hipnóticos movimientos de la cámara, especialmente en su última etapa francesa, pero sin descuidar las demás. Eso explica la credibilidad de Jaibo en *Los olvidados*, a pesar de que su intérprete no fuera un actor, sino un bailarín. Pero justamente por eso, incorporaba al personaje con todo el cuerpo. Véase, si no, cómo rompe el tambor del ciego o golpea a sus víctimas. (Sánchez Vidal, 2000:55)

Esta secuencia da la clave del ritmo. Vemos allí una coreografía lograda por los tres muchachos, en lo que será su primer logro como grupo. Pedro, Pelón y Jaibo se desplazan por el llanito-escenario con sincronía y naturalidad. Sus cuerpos acentúan su expresividad en la medida en que se comunican cosas entre ellos dirigiéndose a la vista, para que el ciego no entienda qué está pasando, y que llega a la percepción del espectador con una significación doble: la del relato y la de la danza. Don Carmelo, por su parte, se tambalea por aquí y por allá intentando inútilmente defenderse de la danza-juego que lo desbalancea. La cámara funciona más como testigo del evento, sin movimientos acelerados, el montaje no propone planos contrastantes, salvo el último que introduce a la gallina; es claro que la acción y el dramatismo descansan sobre los cuerpos de los personajes en movimiento. La corporalidad en el film es relevante en la medida en que en ella se expresa tanto la miseria como la vitalidad propia de este universo.

El escenario también es definitivo en la secuencia, el llanito que enmarca estos planos y la gran estructura que se alza como paisaje es emblemático respecto a la renuncia

⁸⁴Sánchez Vidal refiere a las experiencias de algunos actores y sus reflexiones en torno al trabajo con el aragonés. Estos gestos, como lo recuerdan fuertemente a propósito de *El ángel exterminador* y, sobre todo, *Le discret charme de la bourgeoisie* eran sumamente estilizados y artificiosos. En el plató, aseguran, se sentían más en un escenario de danza; Buñuel ponía especial cuidado en la estatura de cada uno, la escala de los planos y los objetivos. Fernando Rey afirma que el director los hacía entrar en una suerte de trance hipnótico, con una rigurosa economía de gestos y tiempo interior; así, los llevaba a un estado de incomodidad que favorecía el gesto artificial. En México, algunos actores y actrices suelen recordar a Buñuel con cierta reticencia, mencionando la incomodidad que les hacía sentir el constante corregir de sus gesticulaciones ya aprendidas

de nuestro director por el bello paisaje mexicano tan representado en la plástica y el cine nacionales. *Los olvidados* es una clara renuncia a esa estética preciosista, cuyo distintivo visual es, quizá, el fondo majestuoso del Popocatepetl y las espesas nubes blancas retratadas por Figueroa; el escenario de nuestro film es terrible, en lugar del gran volcán está la construcción que funciona como trasfondo de una historia que se desenvuelve en los términos más precisos, puntuales e implacables. Michael Wood (2000) observa que a pesar de que Buñuel siempre rechazó hablar o aceptar un estilo cinematográfico, éste se encuentra en sus films y es posible descifrarlo con una mirada atenta a ellos. Wood lo describe como un estilo de la impaciencia, *styles of impatience*, con lo cual refiere a que la imagen buñueliana renuncia a la contemplación y la belleza; la cámara pasa rápidamente ante los objetos bellos para moverse hacia otro sitio y capturar lo más ordinario, a lo que le da prioridad, tal como lo hizo en las vistas de las grandes ciudades del mundo, cuando toca el turno de México en la introducción. Así, su estilo es impaciente por anti contemplativo y con un aspecto deliberadamente andrajoso (*ragged*).

Buñuel liked to insist that he had no film style, or that the best styles are invisible. There are two not entirely compatible claims, but they point in a single direction: style is not to be detachable, a distraction. Starting from his silent Surrealist films and working through his Mexican works Buñuel converted a mixture of invention and indulged ineptness –too much skill or familiarity with film grammar would be close to capitulation to the mainstream- into a fully intentional ragged poise, a careful flouting of rules of composition and sequence. (Wood, 2000: 8)

El estilo de las imágenes de *Los olvidados*, la gramática cinematográfica que en ellas opera, se dirige a la construcción del sentido sin permitirse distracciones contemplativas que puedan remitir a la complacencia que las salas de cine mexicana proporcionaba a sus espectadores. Su renuncia por la imagen bella es transparente, y si algún plano resulta agradable se presenta más como contraste y para resaltar la miseria que se retrata. Tal es el caso de la secuencia del sueño de Pedro. De la Colina hace referencia a un plano de dicha secuencia para señalar su belleza.

J. de la C.: En el sueño, la madre, Stella Inda, se levanta sobre la cama alzándose el camisón, salta al suelo y corre hacia Pedro. La ropa y el cabello revolotean en torno a ella y sus pasos, efectivamente, son como una danza. Una imagen muy bella.
Buñuel: No busco embellecer imágenes. Si ésa salió bonita, allá ella.
(Turrent, De la Colina, 1986: 88)

La respuesta de Buñuel es clarísima. La intención de esta composición en el plano no se rige por la belleza de la imagen, está dirigida a la atmósfera onírica que construye con la cámara y el efecto del ralenti que lo logra. En este caso vemos también la referencia al movimiento dancístico de los movimientos de la actriz, sutileza del gesto y delicadeza de la imagen que acentúan el sentido terrible de la pesadilla de Pedro. Así, la composición del ritmo y la estética de la imagen del film se definen más por la eficacia que por la lírica.

Encontramos que la imagen del film, la dirección de sus actuaciones, el paisaje, el montaje, etc. se distancian poderosamente de las formas típicas del cine de oro mexicano, a pesar de contar con elementos fuertemente coincidentes, tales como el título o la introducción. El cine de Buñuel es crítico en la medida en que su historia es, al mismo tiempo, la manera como se narra cinematográficamente. *Los olvidados* cuenta con un ritmo singular que hace resonar el absurdo y lo terrible de la miseria, a través de sus escenas reiteradas, gestos que se repiten, se modulan, los paralelismos visuales, y las líneas contradictorias, se forma un conjunto que suspende momentáneamente el control racional para desvelar una capa profunda de la miseria como absurdo y sin sentido. Así, la primera gallina que aparece en el film, al final de la secuencia del ataque al ciego, rompe de golpe con el abierto naturalismo de la imagen hasta este momento. Una gallina roja que aparece de repente en aquél escampado justo frente a la cara del ciego es, sin duda, una imagen inquietante que expresa lo que no es posible mostrar con imágenes naturalistas y justificadas. Hay algo ominoso en esa presencia extraña, que parece indicar un mundo oscuro, subyacente, del que nos ocuparemos en el último capítulo, volvamos ahora a la serie de atracos y venganzas que cohesionan a la palomilla.

Al día siguiente, Jaibo realiza *su propia* venganza. Una vez que ha ensayado con la de Pelón y ha visto el éxito que lograron juntos, le pide a Pedro que lo lleve a encontrarse con Julián con la clara intención de desquitarse. Así se sella la complicidad entre estos dos personajes, quienes estarán unidos hasta el final. Es otra vez de día y lo sucedido acontece en exterior. Jaibo elige a Pedro para que lo acompañe a llevar a cabo su venganza, dejando atrás al resto de la palomilla, el niño nota esta distinción y se siente claramente alagado. Jaibo lo prefiere por sobre los otros siempre, para vengar a Pelón lo lleva a él, pasan la noche juntos en el corral de Cacarizo, ahora le pide que lo acompañe a la acción definitiva y comprometedor. Los dos personajes aparecen en un plano medio ligeramente

contrapicado, cuando caminan para dirigirse con Julián lo hacen directamente a la cámara, la cintura de Jaibo cubre la pantalla completa y termina el plano que da paso al siguiente que comienza con la espalda de Jaibo cubriendo completamente la pantalla, como si saliera de ella. Esta estrategia cinematográfica no es gratuita, señala justo los límites que rompe Jaibo sostenido de Pedro, en el primer plano lo va abrazando y en el segundo sigue sus pasos. La película se dirige hacia el evento que será el punto de quiebre de la historia, el motivo de la tragedia de Pedro y la unión indisoluble con Jaibo. En este montaje el film expresa el ímpetu de Jaibo que rompe los límites espaciales del cuadro que expresa cinematográficamente el punto de quiebre narrativo al “hacer salir” a Jaibo de la pantalla, para en seguida “volverlo a meter” como si se desplegara más allá de los límites del cuadro.

Llevan a Julián al llanito donde golpearon a Carmelo. Jaibo se sirve de artimañas, finge traer lastimado el brazo pues lo sostiene sobre una pañoleta que le ha quitado a golfo I unos momentos antes, pareciera que el joven ha aprendido de Carmelo que la discapacidad puede ofrecer ventaja. Dentro de la pañoleta no descansa un brazo débil sino que esconde una piedra casi tan grande como aquella que rompió el cuero del tambor del ciego. Esta secuencia ha estado preparada desde aquella del ataque al hombre orquesta, tal como Jaibo tenía preparado su plan. El film ya ha planteado los elementos que se presentan en este momento. Las imágenes hacen eco del evento del día anterior; la pañoleta, la piedra y el bastón son las armas que utiliza para perpetrar su venganza, dos de esos tres elementos estaban ya presentes en el desquite de Pelón.

Por su parte, esta secuencia propone el ataque a palazos que será repetido tres veces más en lo que resta del film, siempre condensando momentos de gran agresividad. Son catorce planos en tres minutos, donde la musicalidad del gesto de Jaibo se vuelve a sentir, enmarcado en un escenario que, a pesar de ser el mismo lugar que el del atraco al ciego, se presenta con una atmósfera lúgubre. La acción se desarrolla cerca de un gran pirul, cuyas ramas y hojas enmarcan a los personajes, atrás se observa el esqueleto del Hospital General. Cuando Jaibo prepara el ataque la cámara lo captura en un poderoso primer plano, sacando la piedra que esconde en la pañoleta, con una mirada definitiva, rencorosa y oscurecida por las sombras que proyectan las ramas del pirul... lanza la piedra directo a la nuca de Julián y con eso lo hace caer al piso.

Julián cae y la cámara lo captura en un picado que muestra su cuerpo tendido; a diferencia del cuerpo de Carmelo, éste se retuerce del dolor entre unas ramas del pirul que están en el piso. Ahora Jaibo no huye, se apresura a tomar un palo y golpearlo con fuerza y reiteradamente hasta que Pedro interviene para que pare. Una vez que Julián está inmóvil, Jaibo reacciona, cuida que no haya gente alrededor y hurga los bolsillos de Julián para apoderarse del dinero, le da una parte a Pedro, quien está impresionado y temeroso por lo que acaba de suceder. Abandonan el lugar.

Es claro que Jaibo ha afinando sus movimientos, lo que se reafirma en la secuencia del atraco al señor sin piernas que se traslada en una tabla sobre rueditas por las calles, dicha tabla tiene una leyenda que dice “me mirabas”, con la que el film hace resonar (con gran ironía) los elementos que conjugan los atracos de los niños: la mirada ciega de Carmelo y las piernas del ápododo junto al bastón-carrito que remiten a la discapacidad. Jaibo se presenta ante el ápododo deteniendo con el pie su tabla para pedirle un cigarrito, cuando se niega basta con que el líder chifle para que todos los demás salgan de sus escondites, perfectamente orquestados. Mueven al ápododo de su tabla y le quitan el dinero, el atraco resulta claramente divertido para todos, como para Jaibo fue el ataque a Carmelo. Este suceso acaba con la firma del líder, quien gusta terminar con una acción cruel; en este caso lleva el “carrito” para que ruede calle abajo, lejos del señor, quien está en el suelo gritando inútilmente a la policía. Cigarritos, palos de ciego, discapacidad, juegos del torito, rotura de cueros, son los elementos reiterados en las acciones-juegos de los muchachos convirtiéndose en rufianes. Todos disfrutan ahora de sus acciones con una crueldad propia de la niñez y adolescencia, pero también como parte constitutiva de este mundo.

La siguiente secuencia muestra a los muchachos en la plaza, frente al templo, disfrutando de los frutos de sus atracos. Toman refrescos, platican, mientras Jaibo les está repartiendo el dinero que han ganado; allí siguen riendo de recordar la cara “del tullido” cuando su carrito rodaba. Es en ese momento que se enteran de la muerte de Julián, Pelón entra corriendo a avisarles. Todos se alarman y deciden ir a ver, sólo Pedro y Jaibo (una vez más) se quedan. Esta secuencia se compone de nueve planos, en los cuales se pasa de la cima de la palomilla a su disolución. Mientras Pelón les cuenta que han encontrado el cuerpo de Julián en el llanito, reaccionan con morbo y sorpresa, sólo Pedro y Jaibo intercambian miradas de gran preocupación. Cuando se quedan, la cámara los enmarca en

un plano americano y de perfil, Pedro está espantado y Jaibo se muestra un tanto indiferente ante la muerte misma y preocupado sólo por su seguridad, acuerdan que ninguno de los dos delatará al otro y que por un rato estarán separados para no despertar sospechas. Así, Jaibo amenaza a Pedro diciéndole: “Ahora estamos más unidos que nunca, así es que... ya sabes...” y se va de la escena.

Nos quedamos sólo con Pedro y unas imágenes fuertemente significativas, justo cuando Jaibo sale del cuadro vemos a una gallina pasando por detrás de Pedro, es casi imperceptible por lo rápido que camina y el hecho de que aparece completamente fuera del cuadro de acción. Pedro está pensativo, recarga su cara sobre la mano mientras se va sentando, trae sobre su hombro derecho una chamarra, la cual acentúa el peso que ahora siente sobre él. El cuadro lo enmarca hacia la izquierda de la pantalla, ocupando exactamente la mitad de la misma, la otra mitad la ocupa su sombra que se alarga por el sol, una sombra larga que, a lado de la gallina, parece augurar el oscuro destino que se dibuja sobre él. De este destino nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

2

Los olvidados del proyecto revolucionario: la dupla Ojitos/Ciego

Hemos visto cómo los habitantes de los cinturones de pobreza de la Ciudad de México se desenvuelven en un universo de miseria marcado por la crueldad y la necesidad de afirmarse en este no-lugar. El film presenta un mundo que parece estar al margen de todo, Octavio Paz afirma que estos habitantes podrían ser mexicanos o de cualquier otro lugar pues son parte de esas *waste lands* que abrazan a las grandes ciudades. La introducción del film parece sugerir eso mismo al referirse a las urbes del mundo y sus cinturones de pobreza. Sin embargo, a pesar de que *Los olvidados* presenta un mundo más allá de la situación geográfica, sí tiene referencias muy concretas a México y su proyecto de modernización pos revolucionario, de manera que es posible observar y cifrar una crítica a la política del país. Acevedo y Evans lo han desarrollado en sus estudios sobre la obra, centrándose en dos personajes: Don Carmelo y Ojitos.

En este sentido, *Los olvidados* continúa con una de las temáticas clásicas del cine mexicano, que es el rumbo que toma el país después de la Revolución, pero lo hace a contracorriente, señalando las debilidades de dicho rumbo. Así, nuestro film se suma a las

obras críticas en este respecto, todas ellas pertenecientes a la literatura y al ensayo, José Revueltas, Juan Rulfo, Cosío Villegas, Silva Herzog, Alfonso Reyes y Octavio Paz, entre otros, estaban señalando hacia las décadas de los 40 y 50 este peligroso andar del programa nacional. Veremos a continuación esa crítica que revela, a su vez, otro rostro-capa de la miseria con la dupla Ojitos-Ciego.

Ojitos y Carmelo aparecen ligados en el film. Sus caminos se encuentran en el desamparo del primero y la necesidad del segundo. Sus soledades, sin embargo, no se resuelven en una unión de protección sino que se definen por la explotación del niño por el anciano y una lucha entre ambos. La referencia a la picaresca española a propósito de *El lazarillo de Tormes* ha sido suficientemente estudiada. No nos ocuparemos de ello aquí y referimos al lector interesado al trabajo de Sánchez Vidal (2004), nos centraremos en lo que estos dos personajes revelan de la política mexicana. Decíamos, así, que los encontramos unidos en una suerte de contrastes que el propio nombre y la apariencia de cada uno ya revela. Ojitos-ciego; niño-anciano; inocencia-malicia...

El film nos introduce a estos personajes al mismo tiempo. Es la cuarta secuencia de la película, cuando Jaibo y la palomilla se dispone a realizar su primer atraco, el cual resulta frustrado ante la astucia del ciego. La cámara se abre paso entre la gente de la plaza para capturar a un niño campesino llorando y sentado sobre un hidrante; Sánchez Vidal observa cómo la imagen de Ojitos se presenta con un aspecto claramente campesino y enmarcado en una estructura que recuerda a una hornacina, con lo que dota al personaje de un sentido icónico.

Al estar sentado junto a una especie de hornacina vacía –en realidad, una fuente que nadie usa– su presentación tiene algo de orillada imagen de retablo, que se refuerza más adelante, en la escena nocturna con Pedro en el mismo lugar cuando la cámara comienza con una estatua que hay sobre ella, y sólo después desciende hasta topar con el niño (Sánchez, 2004:60)

Ojitos, así, parece recrear a los ángeles indígenas que se presentan en la iconografía de la arquitectura mexicana católica. Sus facciones indias y el marco que lo envuelve recuerdan a las hornacinas nacionales. Sin embargo, Ojitos no está centrado en el hidrante, se encuentra recargado hacia el lado izquierdo de la pantalla, rompiendo con ello cualquier simetría. Su imagen, a pesar del fuerte contenido nacionalista que pueda contener, no se ajusta a las expectativas que genera en un primer momento; en su lugar, expondrá capas nada alentadoras en relación al campo mexicano.

Esta primera imagen de Ojitos se relaciona con la de Carmelo por obra del montaje. Una vez que vemos el plano general de Ojitos en su nicho, el film nos propone un primer plano de su rostro enmarcado por el sombrero, con lágrimas en los ojos y su cuerpo que se sacude por el sentimiento. En seguida tenemos un primer plano de Don Carmelo, su rostro también está enmarcado por un sombrero, sus ojos cerrados por ciegos y su cuerpo se mueve (también en una suerte de sacudida) al ritmo de la música que él, como hombre orquesta, está realizando tocando las flautas que le cuelgan del cuello. Este emparejamiento gráfico es definitivo y propone una relación clarísima entre los dos personajes, durante toda esta secuencia se escucha la música del ciego. Volvemos con Ojitos, quien reacciona al ver a unos campesinos pasar, se acerca como buscando y al no reconocerlos regresa al hidrante. La palomilla se acerca, Pedro actualiza a Jaibo sobre el ciego al que planean robar. Cuando Jaibo termina de orquestar, los niños se dispersan, pero Pedro se da cuenta que Ojitos ha escuchado, se acerca a él con aire bravucón y le da un empujón:

Pedro: ¡Tú qué me ves!

Ojitos: Yo nada.

Pedro: Pues póngase chango...

(*Los olvidados* 7 min. 26 seg.)

Las líneas de Ojitos son interesantes pues en ellas condensa Buñuel algunas repeticiones que dotan al film de un ritmo circular que define su sentido trágico. Ojitos es repetitivo y contrastante, como lo veremos en sus futuros encuentros con Pedro y Meche.

Las canciones de Don Carmelo son de los tiempos de Don Porfirio, a quien se refiere con gran respeto, levantándose el sombrero, ante las risas del público que se reúne alrededor. El ciego cifra su añoranza del orden porfiriano en la moral de las mujeres, quienes entonces se quedaban en casa y no como ahora que, asegura, andan en la calle “engañando a los maridos”. La nostalgia por el porfiriato era real y se encontraba en diferentes sectores sociales que iban desde los más necesitados, como Carmelo, hasta cierta burguesía que siempre rechazó el movimiento armado revolucionario y lo consideró un retroceso nacional.⁸⁵

⁸⁵Eso mismo se deja ver en las líneas del ciego en referencia a Don Porfirio. En el minuto 29 reprende a Ojitos por hablar con gente como Jaibo. “Ciego: Mucho cuidado con hablar con nadie. 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. ¡Qué diferencia del tiempo de antes! El que alzaba la voz a un mayor era como contra sus propios padres.” Más adelante, el ciego vuelve a su añoranza porfiriana. Cuando se sabe que ha sido Jaibo quien mató a Julián, Carmelo se encuentra con unas señoras que hacen tortillas, les dice: “Debían colgar por

Con Ojitos, por su parte, tal como lo han señalado Sánchez, Evans y Acevedo, se expresa al fracaso de la Revolución, la cual tenía a la repartición de la tierra como una de sus principales banderas. Pero quizá son más cercanas a Ojitos las irregularidades de la Reforma Agraria, (Reforma impulsada por el presidente Lázaro Cárdenas), de los sexenios siguientes al del general. Un niño campesino abandonado en la capital por su padre es una clara muestra de que la vida en el campo no ha tenido las mejoras que se esperaban después de la Revolución y la repartición de la tierra.

Para cuando [Buñuel] rodó *Los olvidados*, la política de Cárdenas de reparto de la tierra entre los indios –de acuerdo con Niedergang, tuvo como resultado la transferencia de 15 millones de hectáreas a más de 80.000 granjeros (1971, pág. 272)- ya se había invertido, y Ojitos, el pequeño indio del campo simboliza la derrota del socialismo a manos de instintos más *porfirianos* de gobiernos posteriores.

El espíritu de Porfirio Díaz, que seguía vivo en la sociedad mexicana, lo representa en *Los olvidados* el músico ambulante don Carmelo, cuya ceguera y escuálido aspecto son expresión no sólo de desventaja económica y biológica, sino también de la supervivencia en la sociedad mexicana de un ideal político empobrecido, corto de miras y a la larga destructivo. Interpretado por Miguel Inclán, un veterano de la maldad melodramática en las películas mexicanas, Carmelo constituye el ataque indirecto de Buñuel contra un <sólido> gobierno de derechas, una crítica intertextual intransigente de películas a favor de Porfirio Díaz como la obra de Oro *En tiempos de Don Porfirio*, el filme de mayor éxito taquillero en 1939. (Evans, 1995:77)

La presencia entrañable de Ojitos dota al film de una fuerza crítica importante. Es el único personaje que cuenta con un alma clara y abiertamente tierna; con él Buñuel se tomó la libertad que no se toma con ningún otro: exponer allí una interioridad bella. El resto de los actores de la cinta son complejísimos, ningún blanco y negro propio del estereotipo se delinea en ellos. Y, a pesar de que Ojitos sí tiene una transparencia considerable, resulta un personaje enteramente creíble. Esto se debe a que la complejidad de Ojitos radica en la verdad que revela, el fracaso de un proyecto agrario que escupe a sus niños a la capital; lo cual da una idea de la absoluta miseria en la que se encuentra la provincia mexicana. Aquello que *Río escondido* pretende enaltecer es cuestionado por *Los olvidados* con el hermoso rostro de Ojitos.

Hacia 1950 se habían ya configurado claramente ciertos discursos que ponen en evidencia el rumbo engañoso y peligroso que va tomando el país en su monótono ondear de

las patas a todos esos criminales. Con Don Porfirio [vuelve a levantar su sombrero en señal de respeto] no se movía nadie. Al que robaba un bolillo se lo tronaban para escarmiento.” (1h 9 min.)

la bandera revolucionaria. En 1941, José Revueltas narra un doloroso ambiente posrevolucionario en *El luto humano*, esta novela constituye una de las primeras críticas serias y agudas al rumbo del país. En 1945, Juan Rulfo publica en la revista *Pan* su cuento “Nos han dado la tierra”, narración que aparece en 1953 en el libro de cuentos *El llano en llamas*, en él narra las irregularidades que podían tener lugar dentro de la Reforma Agraria. En ese cuento leemos:

Vuelvo hacia todos lados y miro el llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga. [...] A nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que sembráramos.

Nos dijeron:

- Del pueblo para acá es de ustedes.

Nosotros preguntamos:

- ¿El Llano?

- Sí, el llano. Todo el Llano Grande.

Nosotros paramos la jeta para decir que el Llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río [...] la tierra buena. No este duro pellejo de vaca que se llama Llano.

Pero no nos dejaron decir nuestras cosas. El delegado no venía a conversar con nosotros. Nos puso los papeles en la mano y nos dijo:

- No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos.

- Es que el Llano, señor delegado.

- Son miles y miles de yuntas.

- Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche hay agua.

[...] Así nos han dado esta tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes. (Rulfo, 1953: 39,40)

En una repartición viciada de tierras, lo único que puede seguir creciendo es la miseria. Así, imaginamos a Ojitos como un habitante más de esas tierras pelonas que no pueden dar sustento a nadie y, por ello, los padres van a sembrar a sus hijos a la capital. Este es un primer momento en que vemos la crueldad de los padres y las madres como parte constitutiva de la miseria, elemento presente a lo largo y ancho de todo el film. No hay que olvidar que el actor que interpreta a Ojitos es un niño que llega a la ciudad casi como se muestra en el film, este personaje expresa, así, una verdad dolorosa y terrible del México que está en plena modernización, el cual se erige sobre la miseria y el despojo de las provincias para sustentar un centralismo que, sin embargo, se ve aprisionado por un cinturón ensanchado por esos habitantes despojados.

Volvamos a la construcción del personaje. Hemos dicho ya que Buñuel se permite dibujar un alma transparente y con una inocencia sobrecogedora, más no sólo eso, también

se permite dar paso al prototipo en el aspecto del niño. Acevedo señala cómo el propio nombre “ojitos”⁸⁶ hace referencia a uno de los rasgos distintivos de la raza indígena mexicana; además, el pequeño usa sombrero, huaraches, poncho, y pantalón de manta, todo en él refiere al campesino, incluido cierto aire de inocencia. Lo anterior constituye el conjunto de las marcas del folklore mexicano al que Buñuel siempre renunció, salvo en este espacio de crítica que condensa Ojitos. El pequeño campesino que viene de Los Reyes dramatiza aquella traición de la Revolución: su deuda incumplida con el campo y el campesinado.

Con el personaje de Ojitos, el film desprende un aire familiar con algunos cuentos de Juan Rulfo al exponer el rostro velado de la repartición de la tierra. Pero no sólo la narrativa estaba ya señalando estos puntos ciegos de la política mexicana, en 1947, Daniel Cosío Villegas escribe “La crisis de México”, en donde apunta con un ojo visionario impresionante la situación del país y el posible rumbo (nada alentador) que tomaría en caso de no ajustar su política con urgencia. *Los olvidados*, así, coincide con una ola de intelectuales críticos respecto a los ideales y actualizaciones revolucionarias. El texto de Cosío nos ofrece un recuento de lo que él reconoce como los “ideales de la Revolución” y señala el carácter fallido de la puesta en marcha por parte del partido oficial que no fue capaz de ofrecer instituciones menos viciadas y corrompidas que las del porfiriato; apunta el espíritu demoledor e instintivo del movimiento armado, el cual fue eficiente para destruir el orden establecido, y que constituye el verdadero triunfo de la Revolución; por último, también nos habla del contraste entre dicha potencia demoledora y la incapacidad constructora del cambio mexicano. Así, la falta de rumbo se puede observar desde el acaecer mismo del movimiento armado y se enfatiza en la puesta en marcha a ciegas del México pos revolucionario. Hacia 1947 parecía evidente que las verdaderas consecuencias de la Revolución fueron una suerte de políticas que favorecieron sólo a la nueva clase alta, dando la espalda al ideal de igualdad.

El sexenio de Miguel Alemán, por su parte, significa el punto final a una tradición que (aunque fuera sólo en discurso) se proponía abonar en la supuesta igualdad. Alemán es el inicio de una política con miras al enriquecimiento y modernización de ciertos sectores, geografías e instancias en detrimento franco con el resto del país. Felicitas López-Portillo

⁸⁶Aunque el guión lo señala como “Ojotes”.

(1995) en su texto sobre el sexenio de Alemán, señala a este gobierno como anti-revolucionario en la medida en que propone como parte constitutiva de la política económica el apoyo a la industria y al sector empresarial. Lo anterior contrasta fuertemente con la utopía cardenista que tanto emocionó a André Breton cuando visitó el país. La modernización alemanista, contraria a la tendencia socialista del general, intentaba posicionar al país en el progreso económico a partir de cambios estructurales por encima de los sociales.

De tal manera, la productividad tomó un claro rumbo de derechas, con un discurso democrático y católico; una política conservadora que protegió los intereses privados y el desarrollo capitalista e industrial (contradiendo en esto a la Constitución de 1917, tal como Cosío veía con claridad). Este rumbo de modernización, particularmente en la infraestructura y en el desarrollo o rehabilitación de instituciones culturales, tuvo por contraste el *olvido* de otro desarrollo, referente a lo económico y social en los terrenos más desfavorecidos. La década de los años 50 registra el peor desempeño económico en materia de igualdad y equidad después de la Revolución y una baja considerable del ingreso *per capita*, debido, en parte, al crecimiento sin control de la población, particularmente en la capital del país.

Todo lo anterior, una política de derechas, conservadora, católica y desigual, constituye el panorama que siempre atacó directo y sin concesiones el ojo crítico de Buñuel. En México, como en Francia y España, encuentra un bagaje intelectual dirigiendo juicios críticos afines a su postura contra su mismo enemigo⁸⁷. *Los olvidados*, así, se suma a estas discursividades que alertan sobre el enviciamiento del proyecto pos revolucionario. Vemos que Ojitos condensa la crítica al abandono de políticas en pro de la igualdad social y económica; el personaje del ciego Don Carmelo, por su parte, expresa el estancamiento en el que se encuentra la política nacional.

Peter Evans equipara el aspecto de Don Carmelo con el ideal que representa el porfiriato. Su ceguera y escualidez expresan la persistencia de aquél ideal político que no se abolió del todo en el régimen revolucionario. Este personaje también encara a la tradición

⁸⁷Tal como lo podemos constatar con la literatura dedicada a ello hacia finales de la década de los 40. En *Cuadernos americanos*, a cargo de Jesús Silva Herzog, declara la “muerte de la Revolución” (1949). También *La revista mexicana de Cultura* y la *Filosofía y letras* lo declaran. 1949 y 1959. Y Alfonso Reyes, con quien Buñuel tuvo relación de amistad.

cinemática de añoranza porfiriana, tradición que proponía al pasado como una etapa dorada, nostálgica. En este respecto, la presencia de Ojitos propone una distancia franca de la tradición que enaltece los logros de la Revolución. De esta manera, encontramos que *Los olvidados* se separa claramente de las dos grandes tendencias cinematográficas, con lo que se sitúa en las inmediaciones del Nuevo Cine. Una vez más, remitimos al lector interesado en la relación de Buñuel con el Nuevo Cine a la lectura del imprescindible libro de Acevedo. El interés de estas líneas sigue estando en la dupla Ciego-Ojitos.

Proponemos una dupla en la medida en que a lo largo del film vemos transitar a estos dos personajes mayormente juntos, además de que sus vidas están ligadas durante casi todo el tiempo narrativo de la cinta. Los personajes se introducen en la misma secuencia, Don Carmelo canta mientras Ojitos llora, y una vez que el hombre orquesta se dispone a regresar a su casa, pero no puede cruzar la calle, se topa con el niño:

Carmelo: ¡Un alma caritativa que me pase al otro lado! ¿Qué no hay caridad para un pobre ciego? A ver, un alma que me pase al otro l... [En ese momento sus manos de ciego se topan con los ojos llorosos de Ojitos].

Carmelo: ¿Por qué lloras, niño?

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

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

(*Los olvidados*, 9 min. 26 seg.)

Esta alusión a los ojitos y la ceguera en una sola línea ya plantea la posibilidad de ver una dupla que condensa y contrasta, como el porfiriato y la Revolución. Los dos, tanto el ciego como Ojitos, andan erráticos por tierras desoladas. Hemos visto el discurso inaugural de Alemán y señalamos el gesto de que iniciara con una línea referente a la democracia que lo ha puesto en el poder: “Al iniciarse este nuevo período de gobierno en el que asumo las responsabilidades del Poder Ejecutivo por voluntad del pueblo...” (Alemán, 1946). Este énfasis democrático del país es un signo claro de que estamos ante uno de los puntos más endebles del nuevo régimen. Como sabemos, la Revolución luchó por derrocar al poder hegemónico de la dictadura; en contraste (lo que se ve claro en los ideales maderistas) proponía una sucesión libre del mandato que bien pronto sólo reflejó un proceder igual de ambicioso que el porfiriato en la concentración del mismo en el partido revolucionario. Cosío señala que con la Revolución sobreviene una ola de corrupción creciente sustentada en la deshonestidad de los servidores públicos que sólo buscaban mantenerse en las filas del

gobierno. La dupla Ojitos-Ciego que ofrece *Los olvidados* muestra cómo el nuevo rumbo tiene el rostro del abandono, pisoteado por una política igualmente escuálida como la del porfiriato: Ojitos explotado por Carmelo.

La siguiente secuencia que presenta al anciano y al niño acontece en la misma plaza. El ciego ya ha sido golpeado por Jaibo, Pelón y Pedro, de manera que es claro para él que le conviene contar con unos ojitos que lo avisen del peligro. Tenemos aquí otro momento circular; el mismo ciego quiere cruzar la misma calle, el niño campesino que antes lo ayudó está nuevamente a su lado, y lo ayuda. Sin embargo, no son los mismos que la tarde anterior.

Carmelo: Por favor, quiero pasar la calle. ¿Qué no oyen? Un pobre ciego quiere pasar la calle.

Ojitos: Yo le ayudo señor.

Carmelo: Ah, tú eres el de ayer, ¿sigues esperando a tu papá?

Ojitos: Sí señor.

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

Ojitos: ¿Y mi papá?

Carmelo: Como yo vengo aquí todos los días puedes esperarle. Toma, agarra esto [le da sus instrumentos]. Si te preguntan los gendarmes les dices que soy tu padrino. Anda, vamos.

(*Los olvidados*, 22 min. 42 seg.)

Enseguida los vemos llegar al jacal de Meche. El niño ahora carga con toda la orquesta, su pequeño cuerpo sostiene banquito, tambor, guitarra y flautas. Don Carmelo trae su bastón en una mano y la otra se posa sobre el hombro del campesino. Esta imagen muestra el precio que Ojitos deberá pagar por tener casa y comida. Se convierte en el Lazarillo del ciego, carga sus cosas y le acompaña a los lugares que va. La razón por la que ahora están en casa de Meche es porque Carmelo sabe hacer limpias y la madre de la niña requiere de una. Entra el ciego a atender a la señora, saca una paloma que ha amarrado debajo de la cama para que los males de la mujer se le transfieran a ella, y la pasa sobre la espalda desnuda de la señora, en la que vemos un enorme tumor cerca del hombro.

Mientras tanto, Ojitos espera afuera con Meche, quien lava ropa. El contraste entre el ciego y el niño no sólo descansa en su aspecto y en las condensaciones de cada uno, ellos mismos son contrastantes, existe, incluso, cierta rivalidad. André Bazin ha señalado dicha

rivalidad en el diálogo que sostiene Ojitos con Meche, el cual revela que el niño no le otorga al viejo autoridad alguna.

Ojitos: ¿Y qué hace allí dentro mi patrón?

Meche: Pos es por mi mamá que está mala. Tenía dolores muy fuertes y Don Carmelo le hizo una limpia con una paloma.

Ojitos: ¡Eso no sirve!

Meche: No sirve... ¡tú qué sabes!

Ojitos: [Se quita de encima la orquesta que anda cargando y un listón que le cuelga del cuello, se lo muestra a Meche] Mira.

Meche: ¿Eso qué es?

Ojitos: Es un diente de muerto. Ese sí es bueno, el que lo lleva nunca se enferma y nadie lo puede ojear.

Meche: ¿Y de dónde lo sacaste?

Ojitos: Lo encontré en el cementerio y esperé a que fuera noche de luna para ir a agarrarlo, si no, no sirve. Si lo quieres, te lo doy.

Meche [Emocionada] ¡Para mi!

Ojitos: Sí, tómalo. [Se lo pone].

Meche: ¡Gracias!

(*Los olvidados*, 24 min. 04 seg.- 24 min. 50 seg.)

La limpia del ciego no sirve, según el parecer de Ojitos. En cambio su diente es eficaz para nunca enfermarse ni resultar “ojeado”. Al regalárselo a Meche le está deseando que su futuro sea mejor que el de su madre; el destino de la niña, sin embargo, se dibuja hacia otro rumbo que no es precisamente la enfermedad, la sombra de la violación se alza sobre ella en más de una ocasión.

Meche y Ojitos se tienen una abierta simpatía, esta relación expresa una ternura singular que brilla en medio de la miseria. Buñuel expone en este film un mundo cruento, en donde cifra su crítica al rumbo político del país en dos personajes contundentes, el viejo despreciable y un niño campesino. Es clara la inclinación buñueliana por Ojitos pues a pesar de mostrarlo perdido y completamente expuesto, inyecta en él una dosis de solidaridad en la que late cierta integridad humana. Y si bien el mundo que despliega el film está envuelto por la crueldad y la acritud, no podríamos asegurar que se resuelve en un pesimismo existencialista. Veíamos en el capítulo anterior que esta cinta no sigue el tratamiento personalizado de la miseria; no se regodea en los sentimientos de los personajes ni mueve al espectador hacia la piedad ante ellos. Esta relación compasiva entre obra y espectador está fuera de su sistema estético, pero no lo están el amor y la ternura. Este mundo cruento no se cierra en sí mismo, deja una tenue rendija abierta por donde se cuele la posibilidad de salvación, sin que esto suavice la espesura de su imagen.

Y así, la relación entre Ojitos y Meche es la cara contraria a la del niño y el ciego. A lo largo del relato veremos episodios en los que el campesino y la niña afirman una amistad que brilla entre los grises del arrabal. Como aquél momento en que Jaibo intenta sobrepasarse con Meche y esta sale del corral exaltada, será Ojitos y no su hermano Cacarizo quien intente pegarle a Jaibo por molestarla, a lo que ella contestará con un beso de gratitud en la mejilla del lazarillo. O cuando Carmelo golpee al niño con saña, su amiga saldrá al rescate para llevarlo fuera del jacal insultando al viejo. Entre ellos se pasan el diente de muerto, en un gesto inocente en el que se desean suerte entre sí e intentan protegerse el uno al otro.

De esta manera, o nuestro film no elude nada: vemos a la misma Meche aceptando el peso de Jaibo y defendiendo a Ojitos, a Pedro disfrutando de los atracos y cuidando tiernamente a los polluelos, el mismo Ojitos se ve tentado por golpear al ciego con una piedra grande que recuerda a la de Jaibo. *Los olvidados* es una exposición precisa de una realidad miserable en la cual es posible, a pesar de todo, encontrar *al* hombre, al alma humana en toda su grandeza: la dignidad humana. “Esta presencia de la belleza en lo atroz (y que no es solamente la belleza de lo atroz), esta perennidad de la nobleza humana en la decadencia, convierte dialécticamente la crueldad en acto de amor y caridad”. (Bazin, 1951: 73) Este conjunto de crueldad y ternura ha sido visto por varios espectadores que, como Bazin, señalan la complejidad de este mundo retratado por la lente de Buñuel.

Photographie par Figueroa sans aucune recherche d'effets (à la demande expresse de Buñuel), ce poème d'amour sur le manque d'amour conjugue plastiquement et cordialement la cruauté et la tendresse. (Bauche, 1980:62)

Así, vemos operando las ideas propias del director y su postura crítica cargada de conciencia social, la cual se perfila desde *Las Hurdes*. Su concepción del alma humana se resiste a ser una creencia ciega en la bondad y se inclina por la fortaleza de la dignidad y la vitalidad, que son capaces de crecer en las tierras más estériles o mal repartidas. En el segundo capítulo de esta investigación veíamos que Buñuel no es un destructor por la destrucción misma, tiene la convicción de que el estado de cosas puede cambiar, tanto en el mundo del cine como en la realidad miserable que retrata por segunda vez. Para cuando realiza *Los olvidados* ya no cree en la lucha social, como lo hacía en los años 30. cuando participaba activamente en la Guerra Civil de lado de la República. Una vez que ha

abandonado al Partido Comunista, que Franco ha triunfado en España, y ha dejado incluso el círculo surrealista, Buñuel sigue creyendo en la fortaleza humana. Ahora su apuesta se dirige a terrenos más íntimos y cercanos, en este caso, la solidaridad de un par de niños que sobreviven en un mundo cruel que los aprisiona.

En ese mismo capítulo, revisamos la cercanía de nuestro director con el Marqués de Sade. El espíritu rebelde de la escritura sadiana, su crítica implacable hacia todo lo establecido, la erudición teológica vuelta contra dios, y la afirmación del instinto y la crueldad no podían pasar ante los ojos del aragonés sin conmocionarlos. Nuestro director comparte con el filósofo francés una serie de principios, Sade es ateo hasta el fanatismo, Buñuel lo es “por la gracia de dios”; el escritor pinta con todos sus colores al vicio y sus actuantes siempre poderosos, el director expone a la sociedad burguesa sin concesiones; ambos lo hacen con una puntualidad quirúrgica de pluma y lente, con una lógica precisa, casi siempre circular. Pero el mayor impulso sadiano en la obra de Buñuel se encuentra en el terreno de la moral.

El Marqués usa las polaridades para exponer su sistema moral. El vicio y la virtud conforman el eje de su doctrina y describen con claridad su concepción del alma humana. Justine y Juliette nacen del mismo seno, la virtud de la primera llega a ser tan destructiva como el vicio de la segunda. Ambas generan la misma hecatombe y actualizan, en sus aserciones enérgicas, el rechazo total de su contrario: Justine es tan feroz en su afirmación de dios como Juliette lo es en su ateísmo. Para Sade, tanto la virtud como el vicio desvelan el instinto demoledor y primitivo.

Nadie ha buceado como él en el mundo interior del hombre, sin miedo a tocar fondo en el inconsciente profundo y primitivo, donde se enderezan esos impulsos que el ser humano debe olvidar y reprimir para constituirse como adulto admitido en sociedad. (Sánchez, 2000: 223)

Esa capacidad sadiana de adentrarse en los terrenos más oscuros del alma humana tiene dos aristas importantes. Por un lado, implica una crítica clara al orden social y la hipocresía sobre la que se edifica; por el otro, supone una esencia humana demoledora. Buñuel sigue con agilidad el primer momento, pero detiene sus pasos allí donde Sade es implacable. El filósofo niega a dios y también al hombre, cree en la destrucción al grado de postularla como principio metafísico y colocarla en el corazón mismo de la naturaleza, a la que considera esencialmente destructora (su ejemplo siempre es la referencia a los desastres

naturales). La única afirmación del marqués es la destrucción. “Su negación [la de Sade] es universal: si algo afirma es el derecho a destruir y ser destruido. La crítica de Buñuel tiene un límite: el hombre.” (Paz, 1965: 45) Buñuel, en cambio, cree en la dignidad del hombre y en la posibilidad de salvación en medio de la miseria. Hay que decir que esto no lo convierte en un optimista ingenuo, su filmografía condensa un sentido trágico que se hace explícito en esta cinta. Quizá en ello consista la máxima crueldad de su obra, en que la realidad aplastante resista los embates de almas que luchan contra ella para sobrevivir. El mundo de Buñuel es un campo de batalla, lo es el amor y la vida misma. Ojitos es explotado por el ciego, pero es capaz de construir bajo esa sombra aplastante relaciones solidarias con Meche y Pedro. El niño lo desprecia y rivaliza con él; el viejo lo explota y repudia por considerarlo, como a todos los niños, un estorbo para el avance del país.

A pesar del desprecio y rivalidad mutua, el ciego y el niño viven juntos, caminan por las mismas tierras, de las que pronto serán también expulsados, a juzgar por la cantidad de esqueletos de construcción que se alzan por todas partes⁸⁸. La relación entre ellos, como es natural, termina de manera violenta. El niño tiene nueve apariciones en el film, en cinco de ellos está junto a Carmelo, y en cinco con Meche, Pedro, o con los dos. Su andar por este mundo que nos narra el film se divide matemáticamente entre dos presencias y tipos de relaciones contrastantes.

La última secuencia con Ojitos la tenemos ya casi para finalizar el film. El niño se encuentra en casa debido a que está enfermo, llega Pedro a preguntar por Jaibo y en eso regresa Carmelo a casa. Ojitos lo esconde, le pide que no haga ruido, entra el ciego y en seguida llega Meche a dejar la leche. Esta secuencia muestra al despreciable viejo queriendo abusar de Meche; ante la escena, Pedro se descuida y tumba unas cosas, con lo que Carmelo se percata de su presencia. El niño sale corriendo y el ciego se apresura a maltratar a Ojitos, lo golpea repetidas veces hasta que Meche interviene y salen los dos. Una vez en la calle, pasa Marta preguntando por Pedro y nos quedamos a solas con los amigos. Ella le pregunta:

Meche: ¿Y ora', qué vas a hacer?

Ojitos: Pos' no sé. Irme por ahí, por el mercado, a buscar a mi papá.

Meche: Mira, aquí tengo un peso. Tómallo, siquiera tendrás pa' comer algo.

⁸⁸En *El bruto*, Buñuel tratará el caso del despojo masivo de viviendas en el Distrito Federal. La modernización de la capital requería de espacios para construir grandes edificios, de manera que trasladó a mucha gente a lugares más alejados de un centro que no paraba de crecer.

Ojitos: Gracias. Y adiós...

Meche. Ojala que te vaya bien... [Ojitos da media vuelta y se va, ella reacciona y le llama]. ¡Ojitos!, toma tu diente paque' no te pase nada malo. [Se lo pone ella a él, él sonríe, agacha la cabeza y se va].

(*Los olvidados*, 1h 13 min. 46 seg.- 1h 14 min. 28 seg.)

No volveremos a saber de él. Esta despedida cierra el capítulo del campesino abandonado en la capital.⁸⁹ Y con él, el film nos ha presentado la imagen del proyecto revolucionario extraviado, sin rumbo... pero en este andar callado y pequeño late la posibilidad de resistir a la corrupción de un mundo sin justicia y demoledor. Aquello que Cosío escribía con cierta pena:

Por qué y cuándo se agotó el programa de la Revolución Mexicana es un capítulo muy doloroso de nuestra historia; pues no sólo el país ha perdido su impulso motor sin lograr hasta ahora sustituirlo, sino que este fracaso es una de las pruebas más claras a que se ha sometido el genio creador del mexicano... y las conclusiones, por desgracia, no pueden ser más desalentadoras. (Cosío, 1947:1)

Conclusiones que apuntan al fracaso o “muerte” (como la llamó Herzog) de la Revolución pues, a pesar de sus logros en materia de educación, repartición de tierras, cambio de poder, etc., la deshonestidad de los gobernantes, la corrupción y la incapacidad por ofrecer instituciones claramente más eficaces que las derrocadas la condujeron al estancamiento que resultó evidente para algunos intelectuales del país. Pues tal como el mismo Cosío señala, entendiendo la crisis como una enfermedad grave del país, esta realidad dolorosa es difícil de ver y el discurso oficial supo cómo maquillarla al referirse siempre a la miseria con su tono de disculpa, al poner a México a lado de las grandes naciones, compartiendo los mismos problemas y sin pronunciar la necesidad de replantear el rumbo preciso que atendiera a los problemas idénticos que llevaron a la Revolución.

El cine, como hemos visto, siguió esta tendencia discursiva. La incursión de Buñuel en la industria encuentra en *Los olvidados* un momento de afirmación y reafirmación del espíritu crítico que hace de su obra una *exposición*, tal como veíamos en el segundo capítulo de esta investigación. El film sobre la pobreza expone el rostro velado de un proyecto cinematográfico que maquillaba con atractivos colores la miseria, Buñuel derrumba las máscaras y hace estallar el ojo del espectador que buscaba en la pantalla una historia alentadora, escapista y bella. Esta cinta es la conciencia malvada del cine de oro, no

⁸⁹En el final alternativo del film aparece nuevamente. Una vez que Pedro mata a Jaibo, sale a dormir a la calle y se encuentra con Ojitos, quien duerme con unos periódicos encima. Se saludan, Ojitos reconoce que algo le ha pasado a Pedro y sin preguntar más se quita el poncho, se lo da para que se cobije y se disponen a dormir.

deja descanso a la moral burguesa que pretende que el país está mejorando; ese aletargamiento cinematográfico debía sacudirse, así lo señalaba Buñuel, sumándose con ello a las filas de críticos sobre el rumbo del país.

A veces me he echado a soñar con ese México, no digamos ya feliz porque eso sería mucho y aún imposible: siquiera suficiente. Hasta hoy todos vivimos aquí un poco a trompicones y menos mal los que de veras podemos llamarnos privilegiados. Pero nosotros mismos traemos cara de mala conciencia. Sabemos que hay cadáver en la bodega. Cuando pensamos en el país, vagamente nuestra subconsciencia nos representa inmensos reductos de poblaciones que arrastran una existencia infrahumana. (Reyes, 1944: 201)

Esa cara de mala conciencia es la que intenta sacar nuestro film al mostrar, con todos sus grises y perlas, al cadáver de la bodega. *Los olvidados* nos habla de algo que nadie quería escuchar en su momento, y que ahora, cincuenta y cinco años después, resulta tan evidente y, lamentablemente, velado. El programa de nación nació torcido, sin rumbo; como Ojitos, caminaba al azar y su destino nunca ha sido prometedor.

VII

El sentido poético del film: entre Morfeo y Tánatos

El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra por sus raíces, la poesía; sin embargo, casi nunca se le emplea para esos fines.
Buñuel

El presente capítulo cierra nuestro análisis y reflexión en torno al film. En él presentamos una interpretación que se dirige a mostrar el sentido poético presente en el mismo. Para ello iniciamos con unas reflexiones en torno a la naturaleza de la imagen cinematográfica que propone Buñuel y que vemos operar concretamente en nuestra película. Para ello acudimos a lo dicho por Gilles Deleuze acerca de la imagen-pulsión y el mundo originario que desvela. Dicha imagen se mueve entre la concreción y la afección. Acudimos también a la consideración de Freddy Bauche en relación a la forma como Buñuel propone un abordaje al tema de la miseria y que se escapa al planteamiento ingenuo que asume que está fundamentalmente en el mundo interior del hombre. Nuestra propuesta es que *Los olvidados* escapa a ser una reunión de las dos cosas: revelación del mundo interior y exposición de un mundo concreto. En el medio de estas dos capas compositivas surge la naturaleza poética del film.

Para ello, dedicamos una sección a la interpretación del sueño de Pedro que se ajusta a los principios del psicoanálisis, con el fin de mostrar que la secuencia onírica escapa a las limitaciones de la meta psicología para plantearse como una revelación de algo que excede a la vida psíquica del personaje y se afirma en el desvelamiento del mundo

interior de la miseria misma. La tercera sección se encarga, así, de plantear desde la estética que la obra artística contiene una verdad.

Por último nos centramos en el sentido trágico de este poema cinematográfico con el destino de su protagonista. Seguimos los pasos de Pedro en su lucha contra su realidad y su destino, lucha que lo lleva a su propia muerte.

1

Entre la concreción y la interioridad

Durante el capítulo anterior revisamos la manera como *Los olvidados* presenta a la miseria no desde una visión pesimista sino desde un planteamiento de la crueldad. Nos centramos en tres personajes para entender la naturaleza de este mundo de pobreza y olvido en el que se desenvuelven las acciones. Con Jaibo observamos la potencia de la vitalidad que se afirma a sí misma, con Carmelo asistimos a la añoranza de un régimen autoritario y voraz, Ojitos nos mostró al proyecto de la Revolución Mexicana en su andar errático y arrojó cierta luz sobre la dignidad humana y su capacidad de florecer en acciones valiosas en medio de un mundo injusto y miserable.

Nuestro film constituye un cuadro de la miseria que atiende la complejidad humana en relación con el medio concreto en el que se encuentra; el tratamiento de los personajes renuncia a la caracterización fácil, ningún blanco o negro los ilumina, alejándose así del manejo estereotipado que usaba el cine mexicano contemporáneo. Señalamos la gama compleja de las acciones de los personajes, las cuales se mueven por las veredas de la reacción ante la presión del entorno, ceden ante la seducción de los otros, o se afirman en la ternura de una amistad. Esta película, por su parte, no descuida la situación social concreta en la que se desenvuelven dichos actos, expone el proyecto de modernización de un país que relega a sus niños miserables a un mundo olvidado y muestra cómo esta situación influye de manera profunda en las decisiones y acciones de sus habitantes. Con esto, el film elabora un cuadro de la miseria enmarcado en el ámbito de la crueldad pues no considera que se trate de una situación establecida, sin posibilidad de acción; por más opresor que sea el entorno, nuestro film deja un espacio para el hacer humano y la afirmación de sí. El carácter cruel de este relato estriba justo en la posibilidad; un mundo aprisionado y determinado en el que resulta irrealizable cualquier acción de resistencia o de cambio es un

mundo terrible, pero no cruel. La crueldad existe sólo con el choque entre la potencia humana y el entorno opresor.

El cuadro cruento de la miseria tiene renunciadas clarísimas en torno a la plástica. Su imagen realista pretende aprehender una visión del mundo frente a la cámara que revele el sentido profundo del mismo. Nunca embellece la apariencia de las cosas, dando la vuelta con esto a la tradición del cine mexicano que exaltaba la fotogenia del paisaje; la cámara de Buñuel abraza a la realidad en una suerte de afrenta contra ella, sin concesiones ni sentimentalismo. Este realismo cruel elige para los exteriores el paisaje horrible de los cinturones de pobreza de la ciudad de México, enmarcados por el puente de Nonoalco; deja para el set casi sólo las secuencias en interior.⁹⁰ Los seres que transitan dicho paisaje están movidos por acciones inspiradas en el estudio de los reportes de Escuelas Correccionales y notas de periódico; a estos seres les dan vida actores no profesionales. Todo esto, locaciones naturales, actores líricos y acciones enmarcadas en contextos sociales concretos, acercan a *Los olvidados* a la plástica del neorrealismo italiano.

El neorrealismo presenta trozos de la vida con personajes tomados de la calle y edificios e interiores auténticos. Una de sus aportaciones más interesantes al lenguaje cinematográfico es que su plástica eleva al rango de categoría dramática al acto fútil; acciones que antes parecían indignas de la pantalla, el neorrealismo las muestra con un cuidado sobrecogedor. André Bazin, en el texto que le dedica a De Sica, señala que la vocación del neorrealismo por ir en contra de las categorías tradicionales del espectáculo responde a que en estas cintas todo lo que constituye el film debe *expresar* la idea de la obra, y ésta se encuentra encaminada a respetar *la esencia de las cosas*, dejarlas ser lo que son libremente y apreciarlas en su naturalidad. A ello responde que los intérpretes de estos filmes deben *ser* antes que *expresar* a sus personajes, de ahí el uso de actores no profesionales; también a ello se debe la ausencia absoluta de la decoración, el uso de

⁹⁰ La renuncia a la fotogenia es parte constitutiva del film, esta idea está delineada desde antes de iniciar el rodaje, tal como vemos en una carta que el director le escribe a Rubia Barcia justo antes de iniciar a rodar: “El día 6 de febrero comienzo *Los olvidados* que, si me sale bien, espero sea algo excepcional en la actual producción internacional. Es dura, fuerte, sin la más mínima concesión al público. Realista, pero con una línea oculta de poesía feroz y a ratos erótica. Las estrellas son gente que he tomado entre el *lumpenproletariat* mexicano, en su mayoría adolescentes. Los fondos, los más feos del mundo. Y todo el film basado en episodios sacados de procesos y expedientes de la Clínica de la Conducta. Conozco a muchos de los personajes reales. En resumen le diré que este film es como una mezcla –pero de elementos evolucionados a través de estos últimos quince años- de *Terre sans pain* y de *L’Âge d’Or*. Lleva a Figueroa como cameraman y, por fin, podrá hacer fotos antiartísticas e indignas de ningún premio de los Salones de Otoño internacionales.” (Buñuel, 1950)

iluminación natural, sin los matices que otorga la luz artificial y los filtros de las cámaras; pero quizá sea la temporalidad que opera en estas obras la que más habla de dicha pretensión: ante estas películas asistimos al tiempo real, experimentamos la duración verdadera del suceso. Esta temporalidad es acaso lo más apreciado del neorrealismo. El mismo Buñuel lo destaca al referirse a *Umberto D* y la secuencia de la criada preparando café y quemando a las hormigas que suben por el muro de la cocina. Nuestro director celebra el logro neorrealista de usar todo un rollo para presentar un acto que, a pesar de lo trivial de las acciones, es seguido por el espectador con interés e incluso con suspense. André Bazin concluye, tras observar la vocación del neorrealismo por la fidelidad a la realidad, que este movimiento cinematográfico sostiene una posición ontológica antes que estética.

El neorrealismo apuesta por *expresar la realidad* en sí misma, sin capturarla bajo ningún apriorismo; así, según el crítico francés, se sobrepone a la paradoja estética que propone su imagen y que consiste en el hecho de que la reproducción fiel no es arte. Éste, claro está, se construye a partir de la selección, de la interpretación del mundo: ofrece visiones. El neorrealismo pretende no hacerlo. “El neorrealismo no conoce más que la inmanencia. Es tan sólo de su aspecto, de la apariencia de los seres y del mundo, de donde pretende deducir *a posteriori* las enseñanzas que encierran. El neorrealismo es una fenomenología.” (Bazin, 503)

Y es justo este carácter fenomenológico de la plástica neorrealista lo que la aleja de la creada por Buñuel. Pues si bien hay una clara renuncia en *Los olvidados* de la artificialidad, no así del arte y mucho menos de la poesía. Nuestro director se separa abiertamente del neorrealismo italiano por considerar que una plástica como esta renuncia a la verdadera potencia del arte cinematográfico: su capacidad por expresar las capas profundas del mundo, la vida interior, el misterio de la existencia. Observa que las situaciones, las motivaciones que mueven a sus personajes y los argumentos mismos de las historias neorrealistas tienen el sello de una literatura sentimental y, lo que le resulta inaceptable, se conforma con la realidad.

El neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos elementos que enriquecen su lenguaje, pero nada más. 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. (Buñuel, 1986:)

Una de las críticas más reiteradas de Buñuel a la creación cinematográfica es la poquedad de su imagen frente a la potencia propia del dispositivo cinemático. Se distancia del neorrealismo porque en ahí no encuentra poesía, a la cual relaciona con el enigma que es el mundo. El cine ofrece la oportunidad de expresar una realidad que no se resuelve en lo tangible de la apariencia de las cosas, sino que constituye el dispositivo preciso para mostrar la vida interior, las pulsiones, los instintos, el mundo oscuro que late debajo de la realidad. El poeta que es Buñuel cree firmemente que el arte no existe para expresar una realidad a la que no se cuestiona, sino que nace de la inconformidad con el mundo, de la inquietud que genera en el alma humana la certeza de que las cosas no están bien y que no las acepta. Por eso el artista crea otras realidades con la imaginación, en las cuales expresa eso que sus ojos perciben con gran evidencia: las anomalías de la realidad. El realismo de Buñuel no puede sino ser cruel, al recrear la realidad la ataca, la cuestiona, la degüella.

Y cuando nos presenta el cuadro de la miseria humana, el lienzo se compone de hebras finísimas que revelan las capas profundas de la realidad, no sólo las aparentes. Pinta las relaciones sociales con toda su complejidad, de esta manera destruye la visión convencional sobre dichas relaciones y quebranta el optimismo propio de la mirada que pretende que el estado de cosas funciona, con lo que orilla a sus espectadores a dudar de la verdad del orden existente. El arte que realiza nuestro director está allí para atacar una realidad que no acepta, y lo hace sin afiliarse a ideología o política alguna. *Los olvidados* no pretende, como sí lo hace *Las Hurdes*, mover al espectador a la acción; no propone los principios de política alguna, ni apuesta por la toma de partido (como la referencia del documental español a la República). Nuestro film afirma la potencia de la imagen cinematográfica de hacer estallar conciencias, de desvelar mundos misteriosos, de *hacer ver* la cara oculta y con verdad de la pobreza, no se ciñe a la presentación de una situación concreta del país, su historia y su proyecto de modernización.

Pero aunque desde su aparición en 1949 adoptó Buñuel algunos elementos procedentes del neorrealismo italiano –como el abordaje de muchas escenas en barrios suburbanos de la Ciudad de México, algunos actores no profesionales y la riqueza dialectal del lenguaje popular-, vertebró una historia colectiva más elaborada psicológicamente que las que aportaba entonces el cine italiano, con una estructura dramática más compleja que las de aquella corriente surgida de la guerra antifascista y con elementos poéticos procedentes del surrealismo. (Gubern, 2004: 1)

Los olvidados, así, no sostiene una plástica neorrealista; Buñuel reconoce cintas como *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948) y, sobre todo, *Umberto D* (De Sica, 1952) pero deja clara su distancia:

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: veremos cómo lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina, en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. 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. (Buñuel, 1958:186)

Vemos, así, que el ojo de Buñuel urde una exposición del mundo que no se reduce a la presentación concreta de situaciones. De modo que el film sobre la miseria de la niñez mexicana no puede agotarse en señalamientos precisos a proyectos políticos; para desvelarla de manera vasta es necesario también darle su lugar a la afectividad y a la intimidad de la vida interior, pues ellas proporcionan perspectivas que aportan verdad a la imagen integral de lo representado. Esta presentación hace posible abrir la puerta para adentrarnos en el maravilloso mundo de lo desconocido, de aquello que ninguna estadística, libro de historia, o crítica política puede mostrarnos. *Los olvidados*, así, presenta también este estado interior y psicológico que falta en el neorrealismo italiano y, sin embargo, no podemos aceptar que sea sólo testimonio de crítica social, ni que se complete con la imagen psicológica que ofrece, nuestra película se perfila a ser un cine *poético*.

La poesía del cine de Buñuel no constituye una capa del tejido complejo que urde. Nos parece que es el resultado final de dicho lienzo, el espíritu que anima cada uno de los hilos que construyen la obra. Sin embargo, sí es posible ver su presencia en hebras más finas del film, aquellas que proponen elementos inquietantes dentro de un mundo que es en sí mismo inquietante pero que, en el fondo, existe ese halo de misterio incluso en las imágenes más realistas. Para ello, será preciso estudiar la presentación del mundo interior

en el film, después de lo cual apuntaremos a la potencia poética que se postula más allá de esta interioridad.

Durante las siguientes líneas andaremos por las veredas de la interioridad que propone nuestro film con la finalidad de buscar en ellas la potencia y los límites de su expresión, tras lo cual volveremos al planteamiento de cine poético. Dichas veredas trazan sus líneas en los rincones de los jacales miserables y se iluminan en la oscuridad de la noche. Remitimos ahora al lector al final de la secuencia del atraco al ciego y la presencia ominosa de la gallina que parece burlarse de él. Esta gallina roja en plena luz del día encadena a la siguiente secuencia en un montaje de emparejamiento gráfico con otra gallina que se encuentra en el pequeño corral del jacal de Marta. La gallina de Pedro, como la de Carmelo, se encuentra con el pico hacia el lado derecho de la pantalla; la primera estaba de frente al ciego y la segunda de espaldas a Pedro quien (contrastando con Carmelo) no se le enfrenta sino que la acaricia cariñoso, le acerca su cara, y toma el huevo que empolla para verlo con felicidad. Es la primera secuencia en un interior y de noche. El film dedica el momento nocturno para introducirnos en los lugares más íntimos que habitan los niños. Pues si el día nos los muestra vagando en sitios públicos como la plaza, el mercado y el llanito, la noche parece abrigar otra vida y necesidades. Son niños que necesitan un techo donde descansar y una mesa donde comer. Cuando cae la noche buscan el techo familiar.

El film se mueve ahora por los interiores revelando el mundo nocturno de la miseria. Pedro está en el corral y escucha llegar a su madre y hermanos, quienes se oyen en fuera de campo gritando: “¡Ya comimos, ya comimos!”. Un plano general muestra el interior del pequeño jacal repleto de camas, entra Marta con aspecto andrajoso, actitud molesta y cansada, cargando una bolsa, con un niño en brazos y dos brincando alrededor de ella. Saca la comida que le dio “la señora” y reparte entre los niños, en ese momento entra Pedro. Marta no se alegra al ver a ninguno de sus hijos, pero la presencia de Pedro le molesta claramente. El niño llega a casa movido por el hambre, pero Marta no está dispuesta a alimentar a un hijo vago. Estos hogares pobres no tienen un calor acogedor sino que exigen que cada quien apoye con la economía precaria. De esta manera, los hijos tienen dos opciones: o se dedican a trabajar para ganar la miseria y sostener a sus familias, como es el caso de Julián; o se van a la calle a delinquir y forman comunidad con los otros niños también rechazados en sus casas (como Pelón y golfo I, a quienes sus mamás les tienen

tirria). Marta le niega el alimento a Pedro a pesar de la insistencia del mismo en un diálogo cruento que revela la ausencia de amor materno. Cuando Pedro entra a la casa ella le dice:

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

Pedro: Por ahí, buscando trabajo.

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 volvías a comer. Bastante tengo lavando pisos como bestia para darle de comer a mis hijos.

Pedro: ¡Pero yo tengo hambre! [Le recrimina en una frase que intenta recordarle que él es también su hijo. Ella contesta afirmando que su lugar no está en esa casa, sino en la calle].

Marta: ¡Pues que te den de comer los vagos esos con quien andas, descarado! [Y sigue preparando las tortas para sus hijos, Pedro trata de agarrar una y ella le da un manazo].

Pedro: ¿Por qué me pega, porque tengo hambre? [Los hermanitos, que ahora comen contentos, no dejan de reír sonoramente, recordando cierto cacareo].

Marta: ¡Y lo voy a matar, sin vergüenza!

Pedro: Usté no me quiere...

Marta: ¿Y por qué te voy a querer, por lo bien que te portas, verdad?

(*Los olvidados*, 12min.16seg.-13min.15seg.)⁹¹

Después de esto Pedro roba una torta y sale corriendo de su propia casa. Afuera y de noche, en la plaza, se vuelve a encontrar con Ojitos. Tenemos en este momento del film un encadenamiento de secuencias que presentan a las familias de los muchachos. Sabíamos ya que Ojitos aguardaba por su padre en la plaza, ahora es evidentísimo que lo ha abandonado pues sigue justo en el mismo lugar donde le pidió que lo esperara pero ya está oscuro y vacío. Acabamos de salir de la casa de Pedro, donde se le ha negado todo sustento. Y mientras están los dos niños abandonados y con hambre, pasa Julián pues su madre lo ha enviado a buscar a su padre, quien se encuentra (como siempre) en la cantina. En el diálogo entre Julián y su padre tenemos la otra versión del tipo de relación que se guarda entre padres e hijos; ahora es Julián quien mantiene la casa y sus padres son el peso que ha de cargar. Llega a la cantina por él.

Julián: Ya vengase, apá, que está muy tomado.

Padre: ¡No me quiero ir, suéltame!

Julián: Calle, no arme escándalo. [Preocupado y luego molesto] ¡Debía darle vergüenza!

Padre: ¡Y qué! ¡Tú no debes juzgar a tu padre!

Julián: [Sumiso y preocupado] No le juzgo, jefe, pero le puede pasar algo y la jefa lo está esperando...

⁹¹Esta secuencia escandalizó a la maquillista del film, quien renunció ofendida porque, aseguraba, ninguna madre mexicana le negaría comida a su hijo.

Padre: Pues que espere... [Intenta regresar a la cantina pero Julián lo impide y lo lleva de regreso a su casa. En la pantalla están Pedro y Ojitos comiendo pan y en fuera de campo se escuchan Julián y su padre].

Padre: Ya, ¡no me quiero ir!

Julián: ¿Qué no le da pena que lo tenga que cargar todas las noches porque anda de borracho?

Padre: ¿Yo?, ¿borracho?

Julián: Sí, usted.

Padre: [Aparecen ahora en un plano de conjunto, caminando] Sí, tienes razón. ¡Mucha pena! Tú te matas trabajando pa'que puédamos comer, y yo... ¡Perdóname, mi hijito! ¡Te juro que no vuelvo a tomar!

Julián: Eso me jura a cada rato...

Padre: Pero ahora sí va de veras.

Pedro: [En ese momento pasan por enfrente de Pedro y Ojitos] ¡Qué briaga se carga tu jefe!

Julián: ¡Y a ti qué te importa!

Pedro: Pos la mera verdad, nada...

Padre: [A Julián] ¡Bueno, y ultimadamente, tú qué te traes!

Julián: ¿Ya va a empezar otra vez, jefe?

Padre: ¡Seguro! Que para eso soy... [Hipo]

(*Los olvidados*, 14 min. 42 seg- 15 min. 37 seg.)

Julián representa la otra alternativa de vida de los muchachos, tener una familia cuesta matarse trabajando para poder mantenerlos. En este diálogo vemos al “buen hijo” en el sentido tradicional, que ve por sus padres y los respeta ante todo; en el tratamiento típico del cine mexicano, Julián representaría la solución a los problemas de la miseria pues bastaría con que cada personaje encontrara la manera de ser productivo para que su vida tome buen rumbo. Personajes como Julián son comunes en el cine mexicano, y condensan siempre un sentido positivo y la posibilidad de sobrellevar el estado precario de cosas. Pero estamos ante un film de Buñuel, en el que no se presentan soluciones, se exponen mundos. Así, Julián no puede representar una salida digna, es la antítesis de Jaibo, la otra alternativa que resulta, como lo muestra esta secuencia, no mucho mejor que la vida de vagancia por la que apuesta la palomilla.

El encadenamiento de secuencias sigue, Pedro y Ojitos se dirigen al corral de Cacarizo en busca de un lugar caliente donde dormir, allí encuentran a Jaibo. Entramos a otro interior, el del jacal de Cacarizo que se parece al de Pedro, repleto de camas y niños. Allí viven el abuelo, Cacarizo, Meche, dos hermanos pequeños, una pequeña, y la madre enferma. La vida hacinada es la regla en este mundo de miseria. Aquí podemos hacer un recuento de las madres de estos muchachos; Marta, las madres de Pelón y golfo I no

quieren a sus hijos, la de Ojitos no impide que lo abandonen, la de Julián acepta ser mantenida por su hijo, y la de Cacarizo y Meche es una carga que se la pasa en cama recriminando que no la atienden. Ninguna de ellas es fuente de amor o sustento, más bien exigen sostén y cuidado del hijo o la hija. Meche asume la carga de esta vida, ella le da las friegas a su madre, lava, hace los mandados, atiende a los animales y a sus hermanitos. Ella y Julián toman esta alternativa de ser explotados para poder comer y tener algún sustento, como lo hará después Ojitos con don Carmelo, y Pedro, al tratar de ajustar su camino.

2

El mundo de la interioridad: el sueño de Pedro

Esa noche duermen los tres en el corral a falta de una casa que les ofrezca un techo. Al día siguiente Jaibo llevará a cabo su venganza, Ojitos se reencontrará con el ciego, después atacarán al ápodó y será descubierta la muerte de Julián. Nos ubicaremos ahora en el sueño de Pedro, ya que allí se condensa el aspecto íntimo de la miseria. Este sueño acaece justo cuando se acaba de enterar de la muerte de Julián y su complicidad con Jaibo se ha sellado en la plaza. En el momento que Jaibo le amenaza vemos a una gallina pasar por un lado de Pedro, quien se ensimisma preocupado. Esa noche vuelve a su casa a dormir. La secuencia onírica dura cuatro minutos y se construye con veinte planos; inicia cuando el niño llega mientras todos duermen, aprovecha para entrar en silencio y meterse a la cama.

El inicio del sueño se plantea con un plano que muestra a Pedro acostado, durmiendo; a dicho plano se le sobrepone otro que lo revela “despertando al sueño”, mira con sorpresa al frente, y el contra plano captura a una gallina bajando del techo, como volando. El film cambia marcadamente de ritmo, ahora todos los movimientos son en ralentí, las voces se escuchan sólo en *off*, y la banda sonora mezcla tres elementos: cacareo, música y sonido de tormenta. Con este cambio de ritmo, la secuencia propone una atmósfera claramente onírica y con un halo de misterio. Es evidente que hemos entrado a otra dimensión que no se rige bajo los principios de la vigilia.

Así, vemos a Marta levantarse y enseguida volvemos con Pedro, quien está buscando a la gallina debajo de la cama. En su lugar encuentra a Julián en un cuadro terrible que lo presenta acostado, con la frente ensangrentada, sus ojos cerrados, una amplia sonrisa y moviendo su cabeza monótonamente de un lado a otro, Pedro observa espantado.

De repente, caen unas plumas que invaden el plano, como si la gallina que buscaba Pedro estuviera desplumándose sobre el fantasma del joven asesinado. El montaje se sirve de una serie de cortes que violentan el movimiento en ralenti de Julián, mientras siguen cayendo plumas. Pedro se aleja de la escena.

Volvemos con Marta en un primer plano, iluminada con luces y sombras que la ocultan y revelan. Escuchamos su voz pero ella no mueve los labios, se dirige a Pedro para preguntarle qué está haciendo. El siguiente plano nos muestra la imagen del jacal completo, vemos al niño regresando a su cama, mientras Marta se pone de pie sobre la suya y camina, como flotando, sobre las demás para acercarse a su hijo. Este plano de la madre “flotando” con su camisón blanco, cuyos pliegues resaltan por las sombras que iluminan la blancura de la tela, su cabello suelto, movido por el viento que se ha desatado, su sonrisa fija y su mirada dirigida a Pedro, ha provocado que se le relacione con la imagen de la virgen. Pareciera que en este momento, el film propone a Marta en relación directa con la figura de la madre: la virgen. Y con toda esta solemnidad llega por fin con Pedro, se sienta en su cama, de frente a él. Veamos el diálogo que sostienen, sus voces están en *off* y marcadas con eco.

Marta: Oye, hijo, tú eres bueno. ¿Por qué hiciste eso?

Pedro: Yo no hice nada, fue el Jaibo. Yo nomás lo vi. Yo quisiera estar siempre con usted, pero usted no me quiere.

Marta: Es que estoy tan cansada. ¡Mira cómo tengo las manos de tanto lavar! [Las muestra en un primer plano. En seguida los tenemos en un plano general de perfil, se abrazan].

Pedro: ¿Por qué nunca me besa? Mamá, ora' sí voy a portarme bien. Buscaré trabajo y usted podrá descansar. [Mientras él habla, ella lo besa en la frente y lo abraza maternalmente].

Marta: Sí, mi hijito. [Lo acuesta y se aleja].

Pedro: [Levantándose súbitamente] ¡Mamá! ¿Por qué no me dio carne la otra noche?

(*Los olvidados*, 29 min. 42 seg- 31 min. 12 seg.)

La secuencia ahora ha cambiado por completo el punto de visión, la cámara se coloca del otro lado del jacal. Marta al frente del plano toma algo con sus manos, Pedro se ve al fondo, su sombra enorme se proyecta sobre la pared; esa sombra que no se separa de él desde la muerte de Julián. La madre voltea a ver a su hijo, lo que trae en la mano es un trozo grande de carne cruda. La tormenta de la banda sonora arrecia, un relámpago ilumina el jacal haciendo brillar el trozo de carne. Marta ríe siniestramente. Volvemos al punto de visión anterior, Pedro está de espaldas a la cámara y vemos cómo se acerca la madre, ofreciéndole

la carne. El viento mueve su cabello con mayor fuerza. El siguiente plano nos señala hacia el filo de la cama de Pedro, debajo de la cual vemos salir un brazo amenazante. Un plano general muestra la imagen completa, tenemos a Pedro que ha cogido la carne, a Marta que se aleja, y el brazo que se eleva cada vez más hasta revelar a Jaibo apresurándose a arrebatarse la comida a Pedro. Marta ve el forcejeo pero se retira, indiferente. Cuando la carne se encuentra en manos de Jaibo, otro relámpago ilumina la escena y se escucha en la banda sonora, Pedro se deja caer sobre su cama, derrotado. Fin del sueño. El siguiente plano lo muestra dormido en el jacal, despierta, ve a su alrededor y se vuelve a acostar.

Durante el primer capítulo y parte del segundo, revisamos *Un chien andalou* y pudimos observar la manera como Buñuel y Dalí realizaron las imágenes y la relación entre ellas. Veíamos que procedieron a la manera como Freud propuso que se realizaba la imagen onírica. Ahora, ante una secuencia que representa un sueño (y no una película que pretende presentarse como tal) encontramos algunas coincidencias con el joven Buñuel afilando su navaja de afeitar. Es posible observar, en el sueño de Pedro, la condensación y el desplazamiento freudianos operando como las figuras retóricas de la metonimia y la metáfora. En esta secuencia, sin embargo, aunque sigue vigente la construcción onírica propuesta por Freud ya no le es tan fiel y se mueve hacia la exploración de sentidos del sueño que exceden los límites del psicoanálisis y se colocan en el terreno de la poesía, del *cine como poesía*, lo cual estaremos desarrollando en la siguiente sección. Por ahora, recordemos que nuestro director considera que el lenguaje cinematográfico es la herramienta precisa para reproducir el mundo onírico.

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. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. (Buñuel, 1958:185)

En cine es el aparato preciso para revelar estados interiores, como el sueño. *Los olvidados*, en efecto, cumple con esta demanda cabalmente. Freud, y con él los surrealistas, considera que la interpretación de los sueños es la vía real para llegar al conocimiento profundo del alma, pues en el mundo onírico el soñante está expresando el cumplimiento de su deseo rechazado o reprimido. El film, al mostrarnos la interioridad de Pedro, está abriendo las puertas a un mundo que no es accesible a un ojo naturalista y objetivo. Se sumerge en la

vida íntima del personaje para revelarnos una verdad que sólo puede ser cifrada en términos afectivos, desvelando a través de la lente el mundo de los deseos y estados de ánimo del soñante. Así, el mundo interior de Pedro completa el cuadro de su propia miseria.

Desde la meta psicología, el sueño es fundamentalmente el cumplimiento de un deseo reprimido, lo que vemos operar en nuestra secuencia con toda claridad. Pedro realiza su añoranza de amor materno en gestos tales como el interés de ella hacia él (“Hijo, ¿qué haces?”), el regaño cariñoso que le recuerda su bondad (“Oye, hijo, tú eres bueno. ¿Por qué hiciste eso?”), la actualización de la torta de carne que le negó noches atrás y que ahora le recompensa con el trozo de carne cruda y, ante todo, en el contacto físico entre madre e hijo con el abrazo y el beso maternal. Por otro lado, el sueño expresa los temores más intensos de Pedro. Ser testigo y ahora cómplice de una muerte es un evento que se introduce en la psique y no deja descanso a la conciencia. Es claro que el niño está angustiado por la muerte de quien fuera también su amigo e impresionado tras haber visto el rostro asesino de Jaibo. Estos temores se desplazan a la figura de la gallina. Pedro entra al mundo de Morfeo conducido por un cacareo tan intenso que lo mueve a buscar a su alrededor. Así, impresionado, observa a la gallina bajando del techo, como ave de mal agüero que se dirige al suelo. Guiado por ella, la sigue para intentar encontrarla debajo de la cama, en su lugar se encuentra el fantasma de Julián. La gallina, así, conduce al espacio ominoso de debajo de la cama que contiene a los dos personajes que perturban la mente de Pedro. Sus plumas que caen sobre Julián acentúan la imagen de pesadilla y esto es lo que desencadena el sueño. No volveremos a ver al ave, ni a escuchar su cacareo en el resto de la secuencia, su presencia es claramente introductoria al mundo oscuro de la interioridad. La gallina, en este sentido, introduce no sólo a Pedro a su sueño, también nos conduce a nosotros (como espectadores) al mundo interior, a otro nivel de realidad que opera en el film.

La presencia de las gallinas en *Los olvidados* ha sido motivo de discusión pues es una figura llamativa que transita a lo largo del metraje. Su presencia, sin embargo, no es gratuita. La hemos visto frente a Carmelo y su imagen protagónica (en un primer plano) indica claramente una figura amenazante; la encontramos en el encadenamiento a la secuencia del jacal de Pedro mientras la acaricia, la gallina entonces nos muestra un aspecto del niño que no habíamos conocido hasta ese momento, resalta la ternura de la que es capaz y que no se contradice con sus acciones con la palomilla. La vemos, una vez más, pasar de

manera volátil a lado de Pedro cuando su complicidad con Jaibo ha quedado sellada, como anunciando la fatalidad. Ahora nos introduce a la vida psíquica del personaje. Así, podríamos pensar que una de las funciones narrativas y de sentido de la gallina en el film es expresar la presencia de una realidad profunda, misteriosa, del mundo que subyace a los niños olvidados. Rubia Barcia (1953) ve en ella la manera como el elemento irracional circula deliberada y libremente a lo largo del film.

Así como los temores de Pedro se desplazan en la imagen siniestra de la gallina, la condensación la podemos observar en el trozo de carne que Marta le ofrece. Dicho trozo es, sin duda, el elemento central de la secuencia; desde la interpretación psicoanalítica podríamos denominarlo como el “ombbligo” del sueño, entendido como el punto alrededor del cual orbita el sentido del mensaje onírico. La carne cruda que sostiene Marta y desata los momentos más álgidos de la tormenta, condensa el deseo de Pedro. Ella remite, como se ha dicho, al hambre del niño y la negación del pan por parte de la madre; pero también es la necesidad de cariño, Marta se la ofrece como una muestra de su amor, después de una conciliación marcada por el abrazo y el beso. Pero ese deseo no es enteramente cumplido pues el soñante no logra hacerse del trozo de carne, la mano amenazante de Jaibo se la arrebatara para despojarlo de pan y amor; lo condena a seguir siendo un niño hambriento.

La interpretación en clave psicoanalítica no podría terminar aquí, falta el elemento esencial que refiere a la premisa de que el sueño es el cumplimiento de un deseo *reprimido*. No es que el deseo de amor y atención estén reprimidos en algún grado, pero son aspiraciones que Pedro ha verbalizado⁹² y, por tanto, están en cierto nivel de conciencia. El deseo reprimido por antonomasia es, claro está, el que se dirige a la madre como oscuro objeto, un deseo que condensa la sexualidad y que se configura en el complejo de Edipo. De esta manera, en el trozo de carne estaría condensando también el deseo oculto de Pedro hacia su madre, el hecho de que Jaibo se lo quite de las manos tiene resonancias importantísimas. Habría que decir, sin embargo, que desde el psicoanálisis, este suceso seguiría estando dentro de los límites del despojo: Jaibo arrebatara a Pedro del amor materno en la medida en que su complicidad lo conduce a la pérdida de todo. La dramaturgia del sueño y su posible interpretación no nos conduce más allá de estos límites de la psique de Pedro.

⁹²En la secuencia en que Marta le niega el pan entendemos que Pedro quiere y necesita el amor materno. Le reprocha que le pegue porque tiene hambre y también el que no le quiera.

Vemos, así, que con la construcción del sueño, el film nos está otorgando una visión íntima de la miseria de Pedro, deja claro que la pobreza se cuele por los poros y afecta al alma de una manera tan profunda que pareciera permanecer velada incluso para los propios protagonistas de la miseria. Nos hace ver la aventura individual e interior del niño, alojada en el inconsciente y expresada en su significación más secreta.

El *contenido* del sueño corresponde a las imágenes y su dramaturgia, es una fantasmagoría descriptiva en la que el inconsciente elabora figuras con múltiples elementos que condensan y desplazan la afectividad, tal como lo vemos en la gallina y el trozo de carne. Condensación y desplazamiento, por su parte, se cifran en una dramatización que expresa una realidad distinta a aquella a la que está directamente figurada, de modo que los Marta, Julián y Jaibo presentes en este mundo onírico no tienen necesariamente que ver con los personajes fuera del mundo interior de Pedro, cada uno de ellos se presenta a partir de la construcción inconsciente del soñante y en ocasiones, como en el caso de Marta, es completamente contraria al sujeto de la vigilia. Es claro que, en el sueño, Pedro está construyendo una imagen materna coincidente con una figura de la madre mexicana: como virgen etérea. La Marta de la vigilia, no obstante, es el otro polo de esta figuración; es una madre violada que no ama a su hijo, le niega el pan y es enteramente carnal, una madre más cercana a Malinche. Con esto, tenemos que en el sueño el soñante elabora figuras dirigidas a él mismo. De modo que no puede hablarnos de Marta, Julián o Jaibo, sólo de Pedro.

El *sentido* del sueño, por otro lado, es la orientación o finalidad del mismo. Freud busca el sentido en el pasado para llegar al suceso psíquico, el momento del deseo reprimido y, por tanto, el sueño. Así, se trata de descubrir el contenido latente que se ha cifrado en el manifiesto. Veíamos que para el padre del psicoanálisis, el suceso que ha escindido a la psique es el complejo de Edipo, el deseo frustrado por el oscuro objeto que es la madre. El sueño de Pedro, así, se puede leer con gran naturalidad desde este principio freudiano. La figura materna como símbolo del deseo y el trozo de carne que condensa hambre y el deseo sexual fundamental de Pedro. El forcejeo entre Jaibo y Pedro, seguido del triunfo del mayor habla de la imposibilidad del cumplimiento del deseo, no puede –al menos desde la perspectiva psicoanalítica- adelantar el futuro encuentro que tendrán Jaibo y Marta, como se ha interpretado una y otra vez en los estudios de la obra de Buñuel.

Queda claro que desde *La interpretación de los sueños* no es posible encontrar una función anticipatoria del sueño. Freud encuentra el sentido del lenguaje onírico en el pasado, nunca en el futuro. Será Carl Gustav Jung quien proponga a la figuración onírica como una proyección, con lo que concede al sueño una función realizadora, es decir, un sentido teleológico o prospectivo. Para Jung, los sueños son a menudo anticipaciones pues los piensa como procesos vivos que no responden sólo a causas, también a orientaciones, fines. En este sentido, el mundo onírico evoca un esbozo preparatorio del plan ejecutivo. El sueño, entonces, no sería sólo la realización de deseos rechazados en la vida diurna o en la infancia, son también una anticipación que surge en el inconsciente de una actividad consciente futura, el sueño es una preparación para la vida; Alejandro Magno conquistó el mundo, primero, en sus sueños... Sin embargo, el problema sigue vigente. La anticipación jungiana es una preparación para el futuro *del soñante*, esta noción se mantiene dentro de los límites de la psique. La lectura que entiende al sueño de Pedro como una anticipación del encuentro sexual entre Marta y Jaibo excede a la psicología.

El mundo interior de la miseria, más allá del psicoanálisis. Continuación del sueño de Pedro, la muerte de Jaibo

La secuencia onírica de *Los olvidados* propone una noción del sueño más allá de las fronteras del psicoanálisis. Para comprenderla, tomaremos de la tradición judeo cristiana algunas claves dada la cercanía del director con dicha tradición. Si revisamos el Libro Sagrado, encontramos en el Génesis una referencia a la actividad onírica como profecía. José, hijo de Jacob, fue bendecido con el don de interpretar los sueños, lo que significa que tiene una conexión particular con dios en la medida en que le brinda la claridad para descifrar el mensaje que la divinidad emite con el lenguaje onírico. Los sueños, o al menos los que requieren una interpretación, son una conexión entre lo humano y lo divino. Esta concepción entiende que el creador del sueño no es el soñante sino que ha sido puesto en él para comunicarle el futuro en el que se verá envuelto, de manera que el suceso anunciado es el verdadero protagonista del sueño. Cuando José lo interpreta está descifrando el plan divino.⁹³ El ejercicio de interpretación no responde a un método sino a una *iluminación*, no depende de conocimientos previos sobre la elaboración del sueño, su material o la

⁹³“El sueño de mi señor el faraón es uno solo. Dios le ha hecho saber lo que él está por hacer” (Génesis, 41:23)

gramática de su lenguaje, José lee guiado por la gracia divina que le concede la visión precisa para contemplar el mensaje y transmitirlo a quien no lo puede ver; en esto consiste el sentido profético del sueño. El modo interpretativo se resuelve a través de símbolos: tres sarmientos o canastillas son tres días, siete vacas gordas o siete espigas llenas de trigo son siete años de abundancia, etc. El soñante ha sido tocado durante el sueño, aunque es incapaz de entender lo que se le revela.

Estamos ante una visión que concibe al mundo onírico como portador de una verdad metafísica. Extrapolaríamos el sueño de Pedro, sin embargo, si lo entendiéramos como revelación divina; hemos remitido a esta noción para rastrear una concepción de la vida onírica que sí es posible encontrar en nuestro film: el surrealismo y su herencia romántica. En el siglo XIX, el arte hizo suyas algunas de las necesidades de la religión, entre las que se encuentra la posesión de una verdad y la cercanía con la experiencia mística. Los poetas franceses y el Romanticismo alemán apuntaban hacia una reunión entre el hombre y el universo, por medio del arte. Baudelaire cree que la expresión del poeta, aunque se componga de elementos de la naturaleza, es una expresión realmente sobrenatural. Aspira a decir lo indecible, a ver lo invisible, introducir al alma al terreno espiritual de la verdad.

Así, el poeta ha de encontrar la manera de cifrar lo que ha visto a través de esa ventana que abre hacia el infinito, por eso usa un lenguaje que es sólo aproximativo, nunca literal: analogías, correspondencias, símbolos, metáforas. Esto acerca al quehacer del poeta a los terrenos de cierta hechicería evocadora, y lo sitúa en la frontera de aquella función sagrada que dejó atrás. Mallarmé, por ejemplo, pensará que la poesía es un sortilegio alcanzado por procedimientos mágicos antiguos y está dirigida, o debe estarlo, a exaltar la vida y superar al hombre. Mientras que

El demonio de Rimbaud es el de la rebelión y la destrucción. Ha comenzado para él <el tiempo de los asesinos>. Sueña, desde luego, con lanzarse, como el animal de presa, sobre lo que se llama civilización y hombre de Occidente. El Estado, el orden público y sus coacciones, el <bienestar establecido>, el curso convencional del amor y de las familias, el cristianismo, la moral, en suma, todos los *productos del espíritu humano*, los niega y los encarnece. (Raymond, 1933: 30)

La poesía se apresura a descubrir esta verdad del espíritu y se lanza contra la realidad empírica, no se sirve de la razón pues considera que ésta oculta el infinito. Es preciso, entonces, ir en busca de otra facultad del espíritu capaz de descubrirlo; el siglo XIX apostó por la sensibilidad, la intuición y la imaginación. En la facultad creadora encontró la

actualización del desvelamiento de la verdad; esta facultad es dada sólo al artista, quien es capaz de *ver* o contemplar el mundo subyacente y, además, logra expresar la Idea en un objeto concreto que es, claro está, la obra de arte. Dicha facultad creadora propia del artista es la genialidad, cualidad que tiene un aire de familia con la iluminación en tanto que se trata de algo dado y que trasciende a la condición mundana del hombre. La genialidad se encuentra en individuos dotados de la capacidad de imitar la facultad creadora de la Naturaleza y que, además, alcanzan maestría en la técnica propia de su arte. El genio es un hombre singular, señalado entre los demás por la habilidad de reunir en su quehacer creativo la inconsciencia con la consciencia. El artista, así, tiene la disposición de contemplar lo que los ojos ordinarios no; como José, *trasciende* al terreno de lo infinito, donde el hombre común no precisa acceder sin la mediación de la obra del genio que *nos hace ver* la verdad que posee para nosotros.

Es posible rastrear esta línea de pensamiento desde el Romanticismo hasta el Surrealismo. Uno de los trazos más nítidos es la idea de que el arte es la puerta que permite adentrarnos en un mundo distinto al circundante, y con verdad. La naturaleza de ese mundo da la pauta para la forma de la obra. Veíamos líneas arriba que el poeta usa un lenguaje aproximativo en la medida en que el mundo que descubre no puede ser aprehendido con palabras que respondan a una lógica empírica; habría que forzar al lenguaje para que exprese lo inexpresable. El siglo XX tiene una concepción particular tanto del mundo político y social como del que se revela a la intención artística; a la luz de esto, propone una negación del primero y la afirmación del segundo, con lo que se coloca a la imaginación en la cima del terreno creativo. La forma que se construye con esta revelación responde asimismo a la naturaleza de aquello que se expresa. Encontramos, así, un momento en el que es preciso forzar la sensibilidad para abrirla a la comprensión de la verdad que subyace a este mundo. El cine de Buñuel asume algunas de estas ideas y las propone en la experiencia de sus películas.

En el capítulo segundo de esta investigación hemos abundado sobre la noción buñueliana del cine, insistimos justo en esta cualidad de su propuesta: torcer la mirada, cambiarnos los ojos para dirigirlos hacia una mirada capaz de introducirse en los rincones oscuros del alma humana. Y para torcer la mirada es preciso derrumbar la ordinaria. En este requerimiento destructivo resuena el eco de la voz de Rimbaud y su encarnecida cacería de

los principios propios de la sociedad occidental; su voz fue escuchada con gran atención, primero, por Dadá. Este movimiento de vanguardia apostaba por la negación no sólo por una convicción poética, el mundo mismo se encargó de destruir toda ilusión en sus integrantes. No era posible creer y afirmar un mundo que se componía por una moral militar, una religión al servicio de intereses económicos, una ciencia movida por la milicia... en fin, un mundo entregado a la materialidad prosaica de la economía que no ofrecía posibilidad alguna de trascendencia para el hombre.

Por ello resultaba preciso negarlo y atacarlo. Pero, a pesar de la vocación de Dadá por la negación, hubo un resquicio en el cual se urdía la posibilidad de acción y creación. Los primeros integrantes del movimiento, Tzara, Bretón, Aragon, Rivière, cedieron ante la fuerza de atracción que ejercía la teoría psicoanalítica. La premisa de que esta realidad de superficie se sustenta en otra, real y profunda, parecía expresar el espíritu de una generación desencantada del mundo empírico. La realidad subyacente que descubría el psicoanálisis no se ajustaba a las limitaciones que permiten condensarla en conceptos y por medio de la razón; se podía hablar de ese mundo de manera conjetural y sospechar sólo del estado en el que se encontraba.

La fuerza que se ejerce desde ese mundo oculto es la que dirige las acciones humanas, no la conciencia. Y para aludir a este conjunto de fuerzas, Freud lanza la hipótesis del inconsciente como el motor real del acontecer humano individual; es él quien dirige la trama del *yo*. El asunto que ocupó al movimiento dadaísta fue, en primer lugar, lograr acceder a la contemplación de ese mundo y, sobre todo, encontrar la manera de expresarlo. Así, la *expresión* se convierte en el problema fundamental de la obra; el poema, el cuadro, la película habrían de *expresar* al ser que es, en su verdad, incoherente, primitivo, contradictorio incluso.

En el capítulo tercero revisamos las experimentaciones cinematográficas de Dadá y veíamos la naturaleza de la imagen, completamente vuelta contra la narrativa y apostando por provocar un corto circuito en la mente que la percibe. La imagen del film dadaísta es una provocación, tiene la intención de hacer estallar los esquemas lógicos de la mente para que ésta alcance un estado de trance libertario y de lucidez a partir de la repetición y, sobre todo, del movimiento. Son experimentos visuales y mentales que usan al ritmo entre imagen, sonido y movimiento para agitar al alma. El cine surrealista también sigue esta

intención de provocación, pero no descuida el aspecto afectivo; cree que el cine es capaz de expresar la interioridad humana. La herencia que recoge del psicoanálisis se dirige a la comprensión cabal del hombre, para lo cual es preciso descubrir el estado del inconsciente.

El interés del Surrealismo por el psicoanálisis sí está en el conocimiento de los mecanismos de rechazo y censura, pero para el movimiento vanguardista lo más atractivo de la meta psicología está en la posibilidad que brinda de trazar un mapa del tejido mental, en el cual se puedan apreciar y distinguir las rutas y los niveles por donde circula la actividad psíquica. El sueño, dada su rica actividad inconsciente, da claves fundamentales para el discernimiento del estado psíquico. Los surrealistas ponían especial atención y cuidado a la vida onírica, desarrollaron técnicas de interpretación y liberación, tales como sesiones en las que se narraban los sueños y se proponían interpretaciones del mensaje del inconsciente. Creían que ese lenguaje podía aprenderse como se aprende un idioma, y que podía fortalecerse, tal como se fortalecen los músculos.

Y regresamos, así, al sueño. Para el Surrealismo es una actividad fundamental, sin la cual el sujeto deja de ser él mismo. Comparte con Freud la premisa de que es la realización de un deseo reprimido y asume, también con él, que su conocimiento es necesario para la comprensión del hombre. Sin embargo, la importancia del sueño no radica sólo en eso; el Surrealismo se interesa por las formaciones visuales del mismo y las ve como *la* forma de creación. Así, en los ejercicios de interpretación de los sueños, se centraban particularmente en la figuración que brindaban, en la manera como la imagen se construía a partir del estado del inconsciente. El sueño era, así, el modelo de la creación.

A diferencia de Freud, que se interesaba más por los mecanismos de rechazo y censura, los surrealistas intentaban levantar un mapa del tejido capilar por los que se establecen los distintos niveles de la circulación mental. Por eso se centraban en cómo se transfería lo sucedido o lo sentido a lo imaginado y el paso de lo imaginado a la peculiar forma de expresión del inconsciente. En particular, perseguían sorprender en los sueños las formas de que se disfraza el deseo, que para ellos constituía una lengua viva, aparentemente indescifrable, pero que a lo mejor podía aprenderse como se aprende el chino. (Sánchez, 2000:97)

Es así como se plantea la relación del sueño con el acto creativo. La función del poeta, del artista, será convertirse en constructor de sueños en el sentido de elaborar obras que, como el sueño, expresen el estado interior. En el caso de nuestro director, hemos de entender que no está realizando una película psicológica en la que proponga una interpretación

psicoanalítica del estado de Pedro o, más aún, de la situación que atraviesa el país.⁹⁴*Los olvidados* es un film que se inscribe y logra la función *poética* del cine, aquella que siempre buscó Buñuel y que alcanza con algunos títulos, entre los que se encuentra nuestra cinta sobre la niñez miserable de México.

La presencia de la secuencia onírica actualiza la posibilidad poética de la película. Nuestro director cree, con Richter y Jakob, que el sueño se produce por un actividad del sentido interno y la imaginación, de la misma manera como acontece con la inspiración poética. El poeta, como el soñante, afirma a la todopoderosa imaginación. Buñuel otorga al sueño una confianza total en relación a la creación pues considera que procede de un estado particular de la mente capaz de relacionar los más diversos lugares y tiempos, donde se hace sonar la voz más profunda que expresa el estado interior revestido de deseo. El sueño, así, es una suerte de espectáculo interior, más aún, es un “cine perfecto”.

[El sueño] Proviene de las fuentes más poéticas del hombre. Las mismas fuentes de las que viene la poesía, hacia la cual siento una gran atracción, que tanto me gusta. Eso llegó a ser casi parte de mi estilo, el sueño, por eso ahora hago todo lo posible para evitarlo en mis películas. (Maillé, 1997: 25 min.)

Documental, “Un Buñuel mexicano” de Emillio Maillé. Min. 26.

El sueño, según la concepción buñueliana en *Los olvidados*, excede a los límites del psicoanálisis. No se reduce a ser una expresión del deseo reprimido sino que alcanza el nivel de la facultad creativa. Cuando lo encontramos en una secuencia, como la que ahora nos ocupa, hemos de tener en cuenta las consideraciones sobre el mismo para ponderar su lugar dentro de la obra y lo que puede, o no, estar expresando. Hemos dicho que una interpretación típica del sueño de Pedro es que en él se anticipa el encuentro sexual entre Marta y Jaibo, cosa que desde una lectura estrictamente freudiana sería imposible. Sin embargo, si consideramos que el sueño aquí tienen una función cercana a la profecía por medio de la creación poética, entonces el sueño es capaz de expresar mucho más que el estado interior del soñante y hablarnos no sólo de otros personajes, como lo son las futuras

⁹⁴Esta es la postura de Acevedo. Estudia a *Los olvidados* en relación directa con *El laberinto de la soledad* y propone que estas obras tienen en común que elaboran un estudio reflexivo y crítico sobre el país desde una perspectiva de etnografía surrealista, la cual supone el tratamiento psicoanalítico. La hipótesis que plantean ambas obras sería que el país en aquel momento pasa por un estado de neurosis.

acciones de Marta y Jaibo. Este sueño podría incluso estarnos hablando del mundo mismo de la miseria, expresar el sentido oculto que late en ella.

Así, el film expone a la miseria como desamparo, orfandad y destino trágico. Este sentido está presente en la secuencia onírica, tanto como desplazado en las gallinas y enunciado en la secuencia de la agonía de Jaibo. Remitiéndonos sólo al sueño de Pedro, encontramos que si bien es clara la expresión Eros en la poderosa presencia de la carne cruda, es Tánatos quien abraza la secuencia, y el film. Pedro sueña justo después de saber que Julián ha muerto y que Jaibo es el asesino; el fantasma del joven y su conversión en Jaibo que arrebató el trozo de carne a Pedro parece señalar que el destino del niño es el mismo que el de Julián. Parece anticipar no sólo el mencionado encuentro entre Marta y Jaibo, también – y sobre todo- la muerte de Pedro a manos de Jaibo. El despojo del amor materno podría entenderse también como la expresión de la situación del niño, en realidad está desamparado, sin sustento ni posibilidad real de cobijo. Se encuentra sólo ante el mundo, y el mundo tiene el rostro de Jaibo, el asesino.

Pero Jaibo no es la encarnación de la maldad, ni el villano cuya función es hacer miserable al resto de los personajes, no cae sobre sus hombros el peso de la responsabilidad de toda esa miseria. Cortázar, quien estuvo fascinado por el personaje, sugiere que su presencia en el film hace estallar las cosas para mostrar su verdad, como un ángel exterminador. Su presencia desvela el lado oscuro de las personas. Tal como hemos visto páginas atrás, su llegada al barrio es sólo el dedo que empuja la ficha de dominó que hace caer a la cadena, las formaciones estaban ya dispuestas esperando el primer movimiento, como una orden. Así, los muchachos de la palomilla convierten sus juegos en atracos, Don Carmelo descubre su verdadero rostro que esconde detrás de la máscara de ciego indefenso, Marta revela a la mujer carnal que desprecia al hijo, la Escuela Granja evidencia sus limitaciones, Meche acepta vender un beso (con toda la sugerencia de este acto), etc.

[Jaibo] Entra en su arrabal al modo del alba en la noche, para revelar la figura de las cosas, el color verdadero de los gatos, el tamaño exacto de los cuchillos en la fuerza exacta de las manos. El Jaibo es un ángel; ante él ya nadie puede dejar de mostrarse como verdaderamente es. Una pedrada en la cara del ciego que cantaba en la plaza, y la fina película de las formas se triza en mil astillas, caen los disimulos y las letargias, el arrabal brinca en escena y juega el gran juego de su realidad. El Jaibo es el que cita al toro, y si la muerte alcanza también para él, poco importa; lo que cuenta es que la máquina desencadenada, la hermosura infernal de los pitones que se alzan de pronto a su razón de ser. (Cortázar, 1951: 8)

La secuencia onírica, así, conjuga la trama interna del mundo desplegado. Julián, Jaibo, Marta y las gallinas se relacionan de manera violenta y contradictoria. La presencia del primero proporciona el tono terrible, pero no porque él contenga la maldad sino porque tiene esta función de desvelar “el color verdadero” de las cosas; y la miseria es, en sí misma, atroz e insostenible. Esta secuencia expresa la realidad subyacente de la pobreza, expone la complejidad de las relaciones entre los personajes, movidas por las pulsiones originarias y revela que la pobreza es hermana de la violencia, el abandono y la muerte.

Hemos dicho que Jaibo no es la encarnación del mal; nos parece, por su parte, que él representa al espíritu mismo de la miseria en algunos momentos del film. Es claro que no es como el resto de los personajes, él los empuja hacia acciones determinadas, su presencia afecta a todos a su alrededor, su potencia vital es un desesperado llamamiento a la muerte. Él mata a Julián y a Pedro, pero también él muere en una suerte de torbellino que a todos arrastra. El film dedica una secuencia a su agonía que, como la del sueño de Pedro, revela el estado interior del muchacho, y del film. Se trata de una breve secuencia de exactamente un minuto (1 hr. 17 min. 57 seg. – 1hr. 18 min. 57 seg.) construida con cuatro planos, dos de ellos sobrepuestos. En el análisis de la secuencia encontramos una serie de ecos con la del sueño de Pedro que nos permiten relacionarlas entre sí. Ambas son secuencias dedicadas al mundo interior, aparecen los mismos personajes de manera explícita o implícita, las dos reúnen sueño y muerte. Estas secuencias revelan el mundo originario que subyace a la miseria. Veamos.

Los destinos de Jaibo y Pedro, como sabemos, han quedado sellados en el momento de la muerte de Julián. La secuencia de la agonía, así, inicia con un plano que se sobrepone a la imagen del cadáver de Pedro. Se trata de un plano general que captura el edificio en construcción, el film ya nos ha situado en este lugar, es cerca del llanito y de la casa de Carmelo, ese lugar que condensa el mundo originario que late debajo de la miseria; sabemos también que el ciego ha dado parte a la policía sobre el paradero de Jaibo una vez que Pedro ha gritado en la plaza que el muchacho ha sido el asesino de Julián. De esta manera, la cámara se postra inmóvil, con una frialdad que recuerda al espíritu de *Las Hurdes*; captura al edificio, espera, como los policías, a que llegue Jaibo hacia su desgracia. Lo vemos entrar, el fuera de campo revela a los policías escondidos y al acecho del muchacho, oímos sonidos como de tablas que se caen; en seguida, vemos salir a Jaibo del

lugar, corriendo, y a los policía detrás de él. La cámara se mueve en un paneo que guarda toda economía de movimiento, se limita a seguir al muchacho en su huida, los policías amenazan: “¡Alto o disparo!”, pero Jaibo acelera sus pasos hasta ser alcanzado irremediablemente por una bala. Cae al suelo. La cámara no se acerca a él inmediatamente, el montaje no nos muestra en seguida su rostro agonizante para acercarnos a su muerte; en cambio, nos presenta un primer plano del rostro de Don Carmelo.

Este plano es uno de los momentos más memorables del film, por terrible y porque expresa la única “solución” dicha por alguien ante el gran problema de la niñez y adolescencia miserable y delictiva. Las líneas del ciego se quedan grabadas en la memoria de sus espectadores: “Uno menos, uno menos. Así irán cayendo todos. ¡Ojalá los mataran a todos antes de nacer!”. La expresión de Carmelo se grita con una convicción penetrante, alza los puños al cielo en ademán de victoria, con una de sus manos aprieta su bastón de ciego, presiona sus párpados, raspa las palabras en su garganta. No vemos en todo el film una interpretación más patética que la del hombre orquesta festejando la muerte de Jaibo. El montaje de esta pequeña secuencia nos muestra el fin del co-protagonista mediado por las expresiones de Carmelo.

Si el ciego expresa al porfiriato en el film, es claro que la solución desde él es la muerte de los elementos problemáticos (como queda claro en el resto de sus expresiones). Pero un proyecto de nación como el que enmarca al film, que se pretende contrario al porfiriato, no puede sostener una “solución” tal; en cambio, relega a estos elementos al olvido, los abandona a su suerte. Es relevante, por su parte, que la cinta nos ubique en edificios en construcción y no en ruinas, pareciera que con esto nos presenta una metáfora del país que se erige indiferente a la situación humana que corre a esconderse entre sus esqueletos de modernización, en donde los muchachos mueren por las balas de la policía. El primer plano de Carmelo en el medio de la secuencia de la agonía de Jaibo, así, afirma que si bien este film se adentra en la vida interior de sus personajes, no se pierde en ella y se mantiene fija en la concreción que contiene, afecta y sitúa a estas vidas que se pierden en la vereda de la muerte pronta.

Después del primer plano del ciego, el montaje nos lleva (ahora sí) al rostro de Jaibo, quien está tendido en el suelo, en un primer plano picado, idéntico al plano que capturó a Julián muriendo. Una vez más, como con el sueño de Pedro, el film cambia por

completo su imagen. La iluminación de este plano es enteramente distinta a la luz que brillaba sobre el llanito cuando Jaibo se apresuraba hacia el edificio. Una vez en el suelo, las sombras dejan caer su espesura sobre su rostro. El muchacho tiene un hoyo sangrante en la frente, en todo el contorno del cuadro tenemos una oscuridad amenazante, en la parte baja se proyecta una sombra pesada que se va difuminando hacia el pecho del joven agonizando. Este contorno en tinieblas contrasta con el brillo que ilumina el rostro que, a su vez, desprende una pronunciada sombra sobre la hierba. Jaibo mueve maquinalmente su cabeza de un lado a otro, de la misma manera como lo hacía Julián debajo de la cama del sueño de Pedro, pero quien está muriendo ahora no ríe, se encuentra aturdido, perdiéndose; su cabeza sangra, como la de Julián. Este plano es complejo y se compone de tres momentos que se pueden distinguir por la banda sonora y la inclusión de un plano sobre puesto que muestra a un perro callejero sobre un camino.

El inicio del plano introduce otra vez la voz en *off*. Es Jaibo murmurando (sus labios no se mueven): “Ahora sí te fregaron Jaibo. Te dieron un plumazo en la mera frente”. En seguida se sobrepone un plano picado fijo a un perro callejero andando sobre un camino desolado, y escuchamos la voz de Pedro: “¡Cuidado Jaibo, el perro sarnoso! ¡Míralo, ahí viene!”. La cámara del plano sobrepuesto comienza a moverse siguiendo el camino, primero rápido y después más lento, mientras la voz de Jaibo exclama: “¡No! ¡No! Ya caigo en el agujero negro. Estoy sólo, sólo...”. El plano sobrepuesto se desvanece y nos quedamos sólo con el rostro de Jaibo, entra la voz de Marta, que le contesta: “Como siempre mi hijito, como siempre. Ahora duérmase y no piense. Duérmase, mi hijito. Duérmase...” Conforme se va apagando la voz de Marta, el rostro de Jaibo va deteniendo su movimiento maquinal, levanta un poco el rostro, pasa saliva, abre los ojos y la película se detiene en una foto fija. La muerte de Jaibo se expresa con la foto fija logrando un efecto definitivo; si el cine es fundamentalmente imagen en movimiento, una foto expresa con gran contundencia la ausencia de vida, el final de una existencia que hemos visto resbalarse por el agujero negro y que nos deja sólo su fantasma: la foto y no el fotograma.

El plano que construye la muerte de Jaibo es sumamente complejo. Desde nuestra perspectiva, actualiza la posibilidad del cine poético al introducirnos en el mundo sombrío de la agonía; abriendo, así, la ventana hacia la dimensión enteramente misteriosa de la muerte. La banda sonora opera con gran eficacia, afirmando al cine como una expresión de

imagen y sonido; conjuga la música con las voces que rondan el umbral de la vida y la muerte. Estas voces expresan la conciencia de Jaibo ante su fin, el aturdimiento de la bala en su cabeza deja un espacio al reconocimiento del momento definitivo, él sabe que “ahora sí lo fregaron”, como él ha fregado a otros. Y la voz de Pedro aparece como un augurio advirtiéndole la presencia del perro; esta voz no puede sino ser escalofriante, sabemos que el cadáver del niño está tendido y sobre él caminan las gallinas, pero se hace presente en la muerte de Jaibo, así como el muchacho lo estuvo en la suya, uno no puede terminar sin el otro. La voz dulce y maternal de Marta, por su parte, reafirma la soledad del muchacho, su existencia desolada que se está desvaneciendo como en un sueño. La insistencia de la madre “Ahora duérmase y no piense. Duérmase mi hijito. Duérmase...” no puede sino resultar sugerente en relación al sueño y lo que hemos dicho sobre la secuencia onírica.

El sueño, como la muerte, se presenta en el film para expresar el estrato profundo del mundo miserable. Más allá de ser la actualización de un deseo reprimido, el mundo onírico se expresa aquí, también, como la afirmación de capas profundas de la existencia humana que se involucran en el devenir de la vida con importancia capital. Y este mundo profundo no se cifra en los términos de la razón y, por tanto, no se puede expresar con los mismos elementos que el de la vigilia. El film se vale de un ritmo enteramente distinto en estas secuencias, el cual contrasta con la expresión del mundo diurno. La luz del film se define por un uso enteramente funcional; en el sueño y la secuencia de la agonía de Jaibo, en cambio, tenemos una luz llena de significación, que matiza las formas para volverlas etéreas (Marta), resalta los objetos para tornarlos terribles (trozo de carne), manipula el movimiento para que exprese a la inquietante muerte (Julián en el sueño y Jaibo en su muerte).

Cada imagen de estos momentos del film está conectada con el conjunto del mundo profundo: condensan sentidos, repiten motivos, etc. A lo largo de este capítulo hemos revisado las capas composicionales de *Los olvidados*, tras lo cual resulta claro que se trata de una cinta que entretiene diversos discursos. Así, el sentido poético del film que se deja ver con gran claridad en las secuencias señaladas no es privativo de ellas: abraza al film entero. En términos generales podríamos pensar que se trata de una película que reúne la expresión del mundo profundo y la exposición de la realidad social; sin embargo, la reunión de ambas excede a cada una de ellas. En realidad, estamos ante una película que expresa el mundo

originario, pulsional, violento que se mueve debajo del terreno en el que acontecen los hechos. Logra con esto abrir la puerta al abismo insondable de la vida miserable que es más que las condiciones concretas y la vida interior: es pulsión, vitalidad, fin último y principio trágico.

Una y otra vez en Buñuel se conjuga una consciencia freudiana de realidad más interior, con una conciencia marxista de realidad social, con un encuentro que está todavía muy lejos del pensamiento occidental. La mente de Buñuel se mueve con una agilidad excepcional desde la lógica racional de la razón conciente, hasta el sistema simbólico del inconsciente. (Drugant, 1976:13)

El espacio que hay entre la conciencia marxista y la freudiana es la escisión en la que entra la poesía como revelación de la verdad profunda. Creemos, así, que la presencia de elementos no realistas, como la aparición dubitativa de las gallinas, la secuencia onírica y de agonía conforman el estado interior *del film* y no sólo de sus personajes; muestran la dimensión profunda del mundo de la miseria. Dejan ver el mundo oscuro y atormentado sobre el cual se mueve la realidad de la miseria. Con esto, la opacidad del film se vuelve aún más espesa pues no sólo nos está brindando sólo el cuadro de una realidad concreta, con políticas determinadas y proyectos discriminatorios, también apuesta por la fuerza vital de sus habitantes, como lo veíamos con *Ojitos* y la libertad de sus acciones; finalmente, nos proporciona una ventana hacia el mundo misterioso de la interioridad, del espíritu que se mueve entre los rincones nocturnos de los jacales, que se manifiesta en forma de gallina frente a los ciegos, que se apresura al hoyo negro como perro sarnoso. Todo ello, finalmente, compone el cuadro completo de la miseria y convierte a *Los olvidados* en cine poético.

El carácter de estas películas, que se resisten a ser identificadas sólo como la representación de alguno de los estados mencionados: crítica social o exposición del mundo interior. Freddy Bauche señala, a propósito de las cintas sobre la miseria, la singularidad de las que realiza Luis Buñuel, separándolo de grandes directores como Fellini, Bresson, Rosellini, Dreyer, e incluso Bergman. Desde la perspectiva de Bauche, los directores mencionados sitúan el asunto de la miseria humana en el mundo de la interioridad; con ello, sostienen que el problema profundo de la pobreza es la forma como se interpreta desde el estado interno de quienes la padecen. Lo anterior tiene varias implicaciones, entre las que

Bauche rescata lo referente al problema de la libertad en medio de un mundo aprisionado por la miseria; lo que se sigue del planteamiento de la interioridad es que la libertad se remite a ese mismo mundo interior y que bastaría transformarlo para cambiar el mundo de la injusticia, la explotación y el dolor.

Pour remettre l'homme en puissance de salut terrestre et charnel, il faut d'abord nier (par le ridicule plutôt que par la dissertation) les échappatoires vers les ravissements célestes et changer la société; mais pour la changer il faut la connaître, pouvoir et oser en déclarer les surnois techniques d'aliénation: montrer comment les tares du social rapidement tarent le psychologique; ou si l'on préfère: ne jamais traiter du psychologique autrement qu'*en situation* pour faire discerner ainsi l'écheveau très embrouillé des chemins de la liberté. C'est exactement à une saisie de la conscience se projetant vers son authentification pratique ou vers son échec que se livre Buñuel; et c'est ce qui le distingue sans doute possible des cinéastes victimes des illusions de la métaphysique dont Fellini, Bresson, Rossellini, Dreyer (et aussi Bergman à un degré moindre) sont les représentants les plus typiques; ces cinéastes croient, un peu comme les idéologues du Réarmement Moral, que la <vie intérieure> des individus (refusant la Grâce, assoiffée de Grâce, nourrie de Grâce...) est la suprême réalité humaine et qu'il suffit de la transformer pour transformer magiquement le monde de l'injustice, de l'exploitation et de la douleur. Buñuel ignore ce barbotage mystifiant dans la misère transcendentale salvatrice et il ne conçoit de dépassement de l'homme qui vers un autre homme, dans les limites du *donné* et jusqu'à la reconnaissance de l'homme par l'homme –ici haut- par des actes chargés de sentiments vécus. (Bauche 1970: 14)

Desde la perspectiva de Bauche, Buñuel escapa a esta ingenuidad de pensar que para cambiar el mundo de la injusticia bastaría cambiar la interioridad humana, su cine no asume que se trata de un problema de percepción del mundo, sus imágenes son conscientes de que es el mundo concreto, con sus políticas determinadas, su moral cristiana, y sus principios sociales, lo que dirige a la realidad por rumbos aplastantes e injustos en sí mismos. Por eso tiene todo el sentido que realice una crítica puntual a los mecanismos políticos que reducen al silencio a amplios sectores de la población. Sin duda, la presencia de estas referencias en *Los olvidados* (que hemos revisado a propósito de Ojitos) hace que el film renuncie a proponer un planteamiento de la interioridad como lo fundamental y se inscriba en el terreno de la crueldad.

La crueldad asume la presencia de una realidad que late debajo de los pies de los personajes miserables y de las tierras mal repartidas, la película no se constituye solamente en el señalamiento de esa realidad concreta, también revela mundos subyacentes que sostienen esta miseria y forman parte constitutiva de la misma. Gilles Deleuze, en sus importantes estudios sobre cine, dedica a nuestro director cierta atención y lo presenta, a lado de Stronheim, como el exponente de la “imagen-pulsión”. Sitúa a esta imagen entre la

imagen-acción y la imagen-afección. La primera expresa estados de cosas en geografías e historias determinables, propone un horizonte que se curva ante la percepción del espectador quien no permanece en estado contemplativo sino que pasa a la acción; hay, así, una acción virtual de las cosas sobre nosotros y de la acción sobre las cosas. La imagen-acción presenta en la pantalla una posibilidad de actuación entre el ojo y cerebro de quien está frente a ella y la potencia de la imagen que se proyecta. La imagen-afección, en cambio, se condensa sólo en la percepción del espectador-sujeto, dejando a la acción en un terreno vacilante. En la imagen-afección coinciden objeto y sujeto en la medida en que el sujeto se percibe a sí mismo a través de la pantalla, se experimenta, se siente.

Cuando las cualidades y potencias se captan como actualizadas en estados de cosas, en medios geográfica e históricamente determinables, entramos en la imagen-acción. El realismo de la imagen-acción se opone al idealismo de la imagen-afección. Y sin embargo, entre las dos, entre la primariedad y la segundidad, hay algo que sugiere un afecto <degenerado> o una acción <embrionaria>. (Deleuze, 1983:179)

Afecto degenerado y acción embrionaria, son dos elementos propios de la imagen-pulsión, la cual se caracteriza por condensar el punto justo de encuentro entre lo primigenio y la organización social. Se posiciona más allá de las actualizaciones geográficas y políticas, se sitúa precediendo a la disposición interior del espectador y sus afectos; la imagen-pulsión desvela un mundo *anterior, originario*. Este mundo antecede a cualquier juicio y valoración. Está ubicado en la frontera entre la civilización y la barbarie, allí el hombre se empareja con el resto de las bestias y se presenta en su verdad pulsional. El mundo originario reúne pulsión y muerte en una suerte de caos, comienzo radical, y fin absoluto.

En él [mundo originario] los personajes son como animales: el hombre de salón, un pájaro de presa; el amante, un macho cabrío; el pobre, una hiena. No es que tengan esa forma o ese comportamiento, sino que sus actos son previos a toda diferenciación entre el hombre y el animal. Son animales humanos. (Deleuze, 1980: 180)

Deleuze ve en el cine de Buñuel una imagen cinematográfica que da cuenta de este estado de cosas primitivas, lo que se deja ver en lugares concretos. Pone como ejemplo el jardín de *L'âge d'or*, la selva de *La mort en ce jardin*, el desierto de *Simón del desierto*; sería natural sumar a estos lugares el llanito donde atacan al ciego y mueren Julián y Jaibo. Estos lugares son atmósferas en las que pareciera tener lugar el encuentro con mundos más profundos y que se escapan de la literalidad de la realidad concreta. La construcción cinematográfica de este mundo originario responde a diversos elementos, tales como la coreografía que referimos en el capítulo anterior; a la naturaleza propia de los personajes y las historias en

las que transitan; las repeticiones y contradicciones propuestas por el montaje, que parecen atacar a la narrativa lineal que aparentemente asume; es una construcción cinematográfica que se afirma también desde realidades profundas y anteriores. Rubia Barcia, en una carta abierta a Buñuel a propósito de *Los olvidados*, hace referencia a esta atmósfera originaria del film y señala que el mundo allí desplegado pareciera ser anterior al pecado original, como si nunca hubiera existido la doctrina de Cristo.

Este mundo miserable se nos presenta como algo inicial y del que, sin embargo, no nos podemos deslindar del todo. Un no-lugar, tal como lo describe Octavio Paz, que da cuenta del comportamiento humano en un estado de cosas completamente precario, en el que para sobrevivir es preciso sacar uñas y dientes. Mundo originario, previo al pecado original, no-lugar, el despliegue de *Los olvidados* presenta con gran complejidad a la miseria, renunciando a presentarla sólo como carencia de economía. Aborda, asimismo, el mundo interior de los personajes miserables, aunque no se agota en ello. La película exhibe a la pobreza como un problema que implica la interioridad del alma humana y la estructura social en la que se encuentra; al condensarlas propone un estado allende a estas dos realidades para adentrarnos en un mundo primigenio, poético.

3

Un poema trágico. El camino circular hacia la muerte de Pedro

Legamos, así, a la recta final de nuestro análisis y reflexión sobre *Los olvidados*. Veremos en las siguientes líneas la naturaleza de este poema cinematográfico que presenta una imagen trágica de la miseria. Para ello tomaremos algunos de los señalamientos que han realizado estudiosos del cine y de nuestro director, Ado Kyrou, Robert Drugant y, particularmente Octavio Paz. Con estas referencias expondremos el sentido trágico del film y señalaremos los momentos en que se expresa con mayor fuerza.

La presentación de la porción nocturna de esta realidad miserable culmina con el sueño de Pedro; una vez que éste ha concluido, el film nos regresa al exterior, de día, con un plano que captura una calle y encadena con el anuncio de una cuchillería. Tenemos a los trabajadores en el interior, la cámara se mantiene afuera y nos revela a Pedro, observando, a lado de un letrero en el que se solicita aprendiz. Pedro se detiene en el umbral, está a punto de entrar en una nueva forma de vida en la que buscará decididamente el amor y la

aceptación de su madre, para lo cual ha de trabajar, como Julián. Así, lo vemos introducirse al interior brumoso y, con ello, a su renovada apuesta de vida que se define en una lucha contra una realidad que lo aprisiona.

En seguida, el montaje nos lleva a Jaibo, quien está escondido en el corral de Meche, también observando, acechando (como es su costumbre) a la niña mientras ordeña a la burra para mandarle a Don Carmelo la leche con Ojitos. Espera a que se quede sola para abordarla. Jaibo, como señala Cortázar, revela el color verdadero de las cosas. Intenta seducir a Meche ofreciéndole dos pesos por un beso, ella acepta pero el muchacho se sobrepasa y la joven reacciona violenta. Afuera están Cacarizo y Ojitos, oyen todo, el niño trata de entrar para ayudarla pero Cacarizo lo detiene, con lo cual conocemos el carácter de cada uno de ellos. Ojitos, a quien ya le hemos dedicado una sección, apuesta por la solidaridad con Meche, y Cacarizo por la complicidad con Jaibo. El mundo de Jaibo parece estarse adelgazando también; tras el escándalo, el abuelo descubre la presencia del joven y lo echa de su casa. Cacarizo, incondicional de Jaibo y su cómplice también con lo de Julián, lo lleva a “un lugar chicho” para que se esconda mientras las cosas se calman.

Ese lugar se presenta con un plano interesante. Es cerca del puente Nonoalco, el cual se alza al fondo y sobre las vías del tren. Ese plano captura un lugar desolado. Algunos nopales secos se alzan enmarcando a Jaibo, el humo y sonido del tren al fondo del paisaje, una casa en ruinas se le presenta en frente, sobre escombros. Jaibo se queda quieto, observando, sus movimientos son lentos, camina casi sonámbulo entre este paisaje para buscar allí alguna posibilidad de cobijo. Ese lugar es cerca de la casa de don Carmelo. Hemos visto ya la secuencia que narra el encuentro de Ojitos con Jaibo y que dará pie a que el ciego se entere de que Jaibo se esconde por allí. En estos momentos, se está preparando todo para la caída del joven.

Volvemos con Pedro. Es de noche, él está en el corral de su casa. Parece satisfecho, arregla las tablas de la reja y observa con alegría a los pollitos que caminan ya junto a su madre y que él mismo había acariciado desde que estaban en el huevo. A partir de este momento, la realidad del film será implacable con Pedro, le cerrará todos los caminos que él busca para lograr entrar en un mundo menos amenazante; así, la momentánea tranquilidad del niño en el corral se ve interrumpida por la entrada inquietante del gallo rojo que insiste en atacar a la gallina y sus polluelos. Su imagen se presenta en un contrapicado,

la reacción de Pedro acentúa el sentido maligno de su presencia; pero es la banda sonora la que define el momento. Mientras el niño está con los polluelos suena una música lúdica y el sonido ambiental revela el piar, lo cual es interrumpido súbitamente por un acorde estridente (el mismo que sonó con el gallo de don Carmelo) justo cuando entra el gallo y la cámara lo toma en un primer plano. Pedro le lanza una piedra, el animal emite un fuerte cacareo, sus alas se agitan provocando ruido de plumas; estos sonidos los conocemos ya del sueño del protagonista.

La entrada perturbadora del gallo es, una vez más, mal agüero. El animal entra a inquietar al muchacho y el orden que pretende poner en el corral arreglando los palos de la reja y observando complacido a los retoños. Pero este gallo no es más que el augurio de la serie de cosas que le sobrevendrán. Así como el sonido que acompaña al gallo desplaza súbitamente a la melodía lúdica y el piar de los polluelos, su aleteo sonoro será opacado por la voz arrastrada y descompuesta del padre de Julián quien grita, en fuera de campo, su desgracia. “¿Qué no está por acá ese desgraciado que mató a mi hijo? ¡Si está que salga para que yo sepa quién es y lo mate a él!”. (*Los olvidados*, 40 min.) La película nos mantiene de frente a Pedro quien se presenta en un primer plano contrapicado, vemos su rostro aterrado por lo que escucha; el fantasma de Julián no perturba sólo sus sueños, se encuentra rondando el vecindario.

Pedro entra a la casa para decirle a su madre que ha encontrado trabajo, pero ella sigue inamovible en su indiferencia y mal humor, ahora porque su hijo al querer besarle la mano ha tirado los frijoles al suelo. Pedro los levanta aturdido... vuelve a entrar el gallo al corral. Marta entra en cólera y sale a golpearlo tal como Jaibo hizo con Julián, Pedro no soporta la visión y colapsa. Una vez más tenemos la relación entre el gallo y la muerte de Julián. El film confirma al asesinato, que sella la complicidad entre Pedro y Jaibo, como el punto que define los rumbos que tomarán sus vidas. En adelante, la presencia del joven se definirá sólo por su relación con Pedro, se convierte en su sombra. La siguiente secuencia se desarrolla en la cuchillería. El patrón deja al niño cuidando el negocio, la cámara le acompaña y en la esquina se topa con Jaibo, allí está esperando a que su compañero se quede solo, tal como esperaba la soledad de Meche para atacar. Entra a verlo, le advierte que la policía lo buscará, roba un cuchillo del negocio y se va.

Por la noche Jaibo va a su casa a buscarlo pero en su lugar encuentra a Marta, con quien coquetea usando abiertamente su sentimiento maternal; vemos por primera vez a una Marta tierna, estremecida ante la narración de orfandad de Jaibo. Pedro está llegando a casa cuando se percata de la presencia de la policía y huye asustado. El film ahora es definitivo en su interés por Pedro, la cámara lo sigue en una secuencia que resuelve lo que hemos dicho: el niño será perseguido por su destino. Está en la esquina de una calle estrecha cuando ve al cuico hablando con Marta, da media vuelta para correr. La cámara se queda inmóvil observando cómo se aleja, en el siguiente plano se postra al otro lado de la calle para capturarlo salir corriendo de la misma, un paneo lo sigue hasta que se introduce a otro callejón, luego lo vuelve a encontrar al salir del mismo. Es entonces, tras correr por tres callejones, que el niño parece sentirse seguro, deja de correr y camina rumbo a la cámara, cuando está cerca de ella, lo acecha don Julián, lo toma de los brazos:

- Don Julián: ¿Ya supiste lo de mi hijo Julián? ¡Me lo mataron! Era tu amigo y te quería mucho. Mi hijito tan bueno. ¿Qué vamos a hacer sin él? Él trabajaba para nosotros. ¡¿Quién fue?!
- Pedro: ¿Qué dice?
- Don Julián: ¡Que tú sabes quién lo mató!
- Pedro: No. Se lo juro. Yo no sé nada.
- Don Julián: Oye, a ver si lo averiguas y me dices quién lo mató para que yo lo agarre y lo... [Saca entonces su cuchillo. Pedro se le escapa y sale corriendo, otra vez].
¡Pedro! ¡Pedro!

(Los olvidados. 46 min. 25 seg.- 46 min. 50 seg.)

Pedro evita a la policía pues supone que lo busca para interrogarle sobre la muerte de Julián. En la huida es encarado por el padre del joven quien realiza, finalmente, el interrogatorio del cual huía. Pedro no sabe, pero la policía lo busca por otra cosa: el robo del cuchillo que ha sido también obra de Jaibo. La siguiente secuencia abre con un plano del joven que se encuentra dentro de la casa de Pedro. En contraste con el niño que huye asustado, Jaibo está relajado, cínico, recargado sobre la pared, sonriendo, abre una cajetilla de cigarrillos. El policía advierte a Marta del robo del cuchillo; ella contrasta enormemente con la actitud dulce que tenía en el cortejo con Jaibo; ahora vuelve a su dureza, deseando que regrese Pedro para entregarlo a la policía para que lo castiguen.

Volvemos con Pedro que vaga por la noche, lejos de los arrabales. Por única vez, el film sale de los cinturones de pobreza para introducirse en la ciudad y su vida nocturna. La introduce con tres planos generales que muestran las calles llenas de luces, autos, gente

caminando. Estamos lejos de los arrabales, siguiendo a Pedro quien ahora encuentra un momento de distracción y fascinación viendo un escaparate de una tienda lujosa. Su mirada está atenta, capturada por las luces de la mercancía, la cámara lo toma desde dentro de la tienda. Una vez más, este momentáneo bienestar es interrumpido, ahora por un hombre que se acerca al niño, lo examina, le ofrece dinero, es un pederasta que tiene toda la intención de llevarse a Pedro. Al ver el dinero está dispuesto a irse con él, caminan para tomar un taxi pero un policía los sorprende y el hombre aleja a Pedro con una señal, el niño al ver al cuico sale nuevamente corriendo. A la mañana siguiente lo vemos despertando en la calle, cerca de un basurero, se dirige hacia él en busca de comida, pero unos mendigos lo corren a pedradas⁹⁵. Así, seguimos el andar errático del niño; el mundo lo acorralla, lo expulsa de todo lugar en el que se pueda sentir cómodo, lo orilla hacia su propia desgracia. Pero Pedro insiste, encuentra trabajo en unos juegos mecánicos, en donde es explotado y golpeado junto a otros niños.

En contraste, el montaje nos lleva con Jaibo, quien regresa a casa de Marta a buscar a Pedro. Es entonces que el cortejo que inició cuando el niño salió huyendo llega a su cúspide. Jaibo y Marta se involucran sexualmente. El cierre de esta secuencia se da con un plano a unos perritos que tienen un show callejero. Bailan patéticamente con vestidos y sombrero, al ritmo de música de circo. Un ambiente familiar al de la feria donde está trabajando Pedro. Volvemos con él, Ojitos está allí mismo pidiendo la cooperación para el hombre-orquesta, se encuentran. Pedro lo interroga y al darse cuenta de que la policía no lo anda buscando sale corriendo de regreso a su casa pues se siente a salvo y con el camino abierto para cumplir con su madre y contarle que ahora trabaja en unos caballitos de feria.

Pero sabemos que Marta, si lo espera, es sólo para entregarlo a la policía. Después de pelear y golpearlo, lo lleva con la intención de que lo encarcelen. La narración del film en este momento muestra un sentido circular: justo aquello de lo que huía Pedro es hacia donde se apresura a llegar, pues el lugar que representaba para él la mayor posibilidad de

⁹⁵En esta secuencia contiene la imagen que, a decir del director, dio la clave del film. Buñuel siempre iniciaba la creación de sus historias con un cuadro muy concreto, el de *Los olvidados* es el de una pareja de mendigos que buscan en el basurero cosas para vender. El señor se encuentra con un retablo decimonónico de un duque español, enmarcado elegantemente, el duque tiene un rostro idéntico al del mendigo. Se lo enseña a la señora, emocionado, seguro vale algo. La señora lo toma, retira los trozos de cristal, saca el retablo y se queda con el cuadro. Esto aparece también en el guión técnico, pero Buñuel decidió eliminarlo del film para seguir, sin interrupciones, el andar de Pedro. Gubern señala que esta es una de las características de la narrativa de la picaresca: seguir al héroe sin la menor distracción.

terminar en manos de la policía fue siempre su casa. Es su propia madre quien lo entrega mientras ella proporciona a Jaibo, el motor de las desdichas de Pedro, el cariño y atención que nunca ha mostrado con su hijo.

Y si Pedro vagaba por las calles de los arrabales y de la ciudad era para encontrar el camino hacia la aceptación de su madre y dejar, con ello, el callejón oscuro de la orfandad. Pero la orfandad más honda la encuentra a lado de Marta. Pedro escapa del cacareo del gallo y los palos; huye del padre del muchacho asesinado; se aleja del pederasta cuando éste le hace un ademán, como a un perro callejero que estorba; es apedreado por los mendigos, también como un perro; golpeado en la feria, como bestia de carga; y cuando por fin regresa a casa Marta lo vuelve a golpear, lo regaña y lo expulsa de allí para asegurarse que no vuelva más, pues estará encerrado y dejará de molestarla. Cada paso de Pedro lo lleva al umbral de una posibilidad amenazante.

Ado Kyrou, al hablar de nuestro film, recuerda a la lógica que operaba en *Las Hurdes* con un planteamiento que el surrealista define como un “sí... pero”, en el que se narra una situación terrible, seguida de un descanso y rematada por una situación peor. Para Kyrou, esta lógica se sigue en *Los olvidados* sólo en el caso de Pedro, quien parece llegar a un momento de confort (por relativo y pasajero que sea) y es inmediatamente abordado por alguna amenaza, su camino se vuelve a torcer para dirigirlo hacia su propia desgracia: su destino. “Il ne s’agit pas du <oui, mais...> de *Terre sans pain*, car ici le *mais* concerne seulement Pedro, replongé dans son destin.” (Kyrou, 1963 :225) En el segundo capítulo hemos adelantado el sentido de destino que opera en nuestro film. Se trata de un sino cuya característica es la causalidad, una serie de implicaciones lógicas que se siguen unas a otras, aunque con la intervención del azar. Pedro parece un dado echado en un tablero cuya composición misma tiende a llevarlo hacia un solo destino, pero el movimiento propio del azar hace girar los dados hacia un lado y al otro, resistiendo la fuerza de gravedad que los hará caer en reposo. Es, en realidad, una lucha entre la fuerza del actuante y la del exterior que lo acorrala. El niño se resiste a caer en las manos de la policía, huye con pie franco lejos de ellos, pero sus pasos lo llevan precisamente hacia lo que evade.

Octavio Paz ha señalado la presencia del azar y el destino en la película. Un proceder de maquinaria que desencadena las acciones una a una con una precisión

quirúrgica, precisión que siempre caracterizó a Buñuel. La vida de Pedro, las veredas por las que trascurre son azarosas, aciagas, trágicas.

El azar que rige la acción de los héroes se presenta como una necesidad que, sin embargo, pudiera no haber ocurrido. (¿Por qué no llamarlo entonces con su verdadero nombre, como en la tragedia, destino?). (Paz, 1951: 38)

El regreso al punto de partida de Pedro, en esta serie de secuencias que hemos referido, señala la torcedura de su camino. Finalmente, tras correr durante días, es llevado a la policía en donde, sin embargo, no lo pueden encarcelar dado que no se ha podido comprobar el robo del cuchillo. El momento que el film dedica a la Escuela Granja vuelve a abrir una posibilidad de esperanza. Estamos ante un director amable, con honestas intenciones de ayudar al niño. Pero ahora es Pedro quien se resiste, la narración se tuerce. En estos momentos, que parecen los más favorables para él, vemos al Pedro más violento, encolerizado, transformado en un rencor vivo ante la injusticia de lo que considera un castigo.

Y, sin embargo, resulta enteramente normal (lógico) que se encuentre de esa manera. La forma como llega allí, traicionado por su madre, hace estallar su añoranza de reformarse para estar con ella. Cuando Marta habla con el juez sabemos un poco más de ella: es analfabeta y Pedro es el resultado de una violación, por lo cual le resulta natural no quererle. La violación de Marta, es decir, la manera como Pedro ha llegado al mundo, parece ser el inicio de su propia desgracia, de su condición de huérfano y su vida sin rumbo. El juez ordena a Marta que pase a ver a su hijo. La secuencia que se encarga de mostrarnos el último encuentro entre madre e hijo es, una vez más, el reverso de sus encuentros anteriores. La madre parece sensibilizada ante la situación y se acerca al hijo como nunca antes lo había hecho, pero el hijo ahora no responderá. Por primera vez cree que no ha sido él quien ha robado el cuchillo, lo llama “hijo”, y se despide con un beso de cariño contenido. Pedro le reclama, minimiza el sentir de madre apenada, sospecha que la han mandado para sacarle la verdad y condenarlo pues, como le dice: “cosas peores ha hecho ella con él”. Cuando ella sale de la sala, el niño corre para alcanzarla pero se topa con los guardias que lo detienen en ese lugar que (en ese momento) es en realidad una cárcel. La siguiente secuencia afirma y define el estado de Marta. Jaibo regresa a buscarla para preguntarle por Pedro, ella le recrimina su traición y rompe definitivamente con él.

La Escuela Granja acentúa el carácter trágico del film al proporcionar cierta esperanza en el futuro de Pedro. Parece que las condiciones son favorables y bastaría (ahora sí) sólo la decisión del protagonista. El director es amable y parece tener las mejores intenciones; revisando el expediente de Pedro observa su relación con los animales y lo envía a la granja avícola. Desde el interior del mundo del protagonista, sabemos que no hay lugar más aciago para Pedro que aquél en el que estará rodeado de gallinas. Ahora el niño no acaricia los huevos con ternura, los pincha con un clavo y los rompe contra la cámara. Su cólera se lanza así contra todos nosotros, espectadores del film que atestiguamos su vida.

Cuando los compañeros lo descubren le reclaman diciéndole que los huevos son para venderlos y con la ganancia puedan comer todos, pero Pedro responde agresivo: “Y qué, yo hago aquí lo que quiero.” (*Los olvidados* 1hr. 1 min. 20 seg.) Esta actitud recuerda mucho a la de Jaibo en la Correccional, según contaba a la palomilla que escuchaba fascinada. Ahora Pedro parece dirigirse como aquél. Inician un pleito en la Escuela Granja pues uno de los niños va a avisar al director; aquí no es como en la calle, los separan y aíslan a Pedro encerrándolo en el gran gallinero. Impotente, toma un palo idéntico al que mató a Julián, golpea la reja hacia donde están todos observándolo; al ver que no causa ningún daño se vuelve contra las gallinas, mata a dos exactamente igual a como Jaibo mató a Julián y Marta al gallo. La serie de ecos que ha ofrecido la película con los palos tienen en común a nuestro protagonista, hasta ahora había sido testigo espantado de la golpiza; pero en este momento él actúa exactamente igual a aquello que lo atormenta: se convierte en lo que más teme. La cinta adquiere un sentido sombrío, se despega del realismo en la narración y sugiere sortilegios, cercanos a las supersticiones. Pareciera que cuando Pedro mata a las gallinas está sellando definitivamente su suerte, poniendo el punto final a su renuncia a entrar a la nueva vida. Pero el film proporciona otro momento de descanso con la llegada del director.

Reprenden a Pedro y lo envían a su celda para que se tranquilice, el niño sale de cuadro y el director ordena que le den de comer pues “con el estómago lleno todos somos mejores”, después de una risa sin sentido aparente declara que “pensaba que si en lugar de a estos pudiéramos encerrar para siempre a la miseria”. Estas dos líneas expresan abiertamente la buena intención que el director tiene con Pedro y el trabajo que emprende

con los niños, pero la banda sonora propone el canto de un gallo justo en medio de cada frase. Con esto, nos está avisando de que los métodos del señor director no tendrán un buen término y serán completamente inútiles ante la fatalidad que acompaña a Pedro en forma y sonido de ave de gallinero.

Aquél Pedro matando gallinas contrasta fuertemente con el que ahora está en su celda y se encuentra dibujándolas en el muro como con el peso de la culpa. Entra el director para llevarlo a la puerta de la escuela, donde le dará cincuenta pesos y le encargará que salga a comprarle unos cigarrillos. La intención es que el niño se convenza de que no está encarcelado y que puede ser confiable, si así lo decide. Mientras van caminando hacia la puerta, el gallo canta por tercera vez, anunciando la desgracia venidera de Pedro. El director inicia una plática con el niño “como buenos amigos”, lo invita a que reflexione sus actos y por qué ha matado a las gallinas. Le comparte su interpretación: “Como crees que esto es una cárcel terrible y que todos somos muy malos, querías matarnos a nosotros pero como no te atrevías la pagaron las gallinas”. Cuando Pedro responde afirmativamente, el director remata con una frase inquietante: “Pues ten cuidado, que también las gallinas pueden vengarse”. (*Los olvidados*, 1 hr. 03 min. 44 seg.)

Esta conversación se suaviza por la presencia del asistente del director, quien ríe como si éste bromeara con el niño. La venganza de las gallinas, sin embargo, tiene resonancias temibles, casi sobrenaturales. En estos momentos se vuelve a alinear el camino recto hacia el destino funesto de Pedro. El director lo mueve justo a la vereda que da a la calle; los ojos de Pedro brillan al ver la puerta abierta y la confianza del director, sale con una esperanza que nunca antes había parecido tan real. Pedro no volverá a la Escuela Granja, el director no volverá a ver sus cincuenta pesos. Ese billete será el único costo que tendrá su error de confiarle al niño su dinero.

Con esto cierra el episodio de la Escuela Granja, el cual proporciona una posibilidad de salida para el protagonista pero que, finalmente, también expulsa al niño. Lo devuelve a la calle y a todas sus amenazas. La ingenuidad con que lo dejan salir se parece más a la indiferencia y al desconocimiento del mundo que pretenden mejorar. Las calles esperan a Pedro para volverlo a introducir en el laberinto de su desgracia; la cámara sigue el andar anhelante del niño y revela a Jaibo, quien lo espera en la esquina, exactamente igual que en la cuchillería. Como allá, interviene para que las acciones de Pedro traicionen la confianza

que le brindan. Ahora le quita el dinero y huye. Estos ecos del film son altamente sugerentes, construyen una atmósfera de tragedia con forma circular. Una vez más vemos a Pedro volver al mismo punto, pero ahora la acción de Jaibo es abierta. La espiral se acelera en el desarrollo de las acciones.

Pedro asume, por fin, su destino. Con una determinación vital decide ir en busca de Jaibo para recuperar el dinero del director y, con ello, su confianza y oportunidad de vivir. Va por ello o por su muerte. Lo encuentra en la plaza, jugando rayuela con el resto de la palomilla a la que ya no reconoce y con quien ya no tiene conexión. Pelea con Jaibo, lo acusa de ratero, Jaibo le grita lo de Marta, entre el alboroto de los golpes sale el cuchillo que el joven robó, lo que desata la ruptura total entre los dos. Pedro lo acusa públicamente de la muerte de Julián y en la plaza se alza un alboroto ante la confesión del niño, don Carmelo escucha y todos huyen del lugar.

Por la noche Pedro sigue buscando a Jaibo, acude a Ojitos para preguntarle dónde se esconde. Hemos visto ya esta secuencia del rompimiento del campesino con el ciego. Una vez que todos los niños salen corriendo de la casa de Carmelo y Ojitos se ha quedado sin lugar, él y Meche se detienen en la calle para despedirse. En ese momento pasa Marta buscando a Pedro; ahora parece preocupada por su hijo, un rebozo cubre su cabeza dándole un aire de madre abnegada. Pero Meche sabe que pelea con Pedro y piensa que lo busca para pegarle y castigarlo por haberse escapado de la escuela, cuando Marta le pregunta por él, ella niega haberlo visto. En los pasos de Marta deambula una débil esperanza para Pedro, pero no se cruzarán con él. En estos momentos el film es enteramente sombrío, la muerte y la fatalidad abrazan la atmósfera. Incluso en uno de los episodios de solidaridad, cuando Meche le da un peso a Ojitos, vuelve a cantar el gallo como anunciando el futuro sombrío de los pequeños. Parece ser que se trata de Meche, pues le regresa al niño el diente de muerto “pa’ que no le pase nada malo” y ella se queda sin amuleto, sin su amigo y defensor justo después de que Carmelo intentara abusarla, ¿tendremos aquí a una pequeña Marta?

La siguiente secuencia muestra a Carmelo dirigiendo a los policías al escondite de Jaibo, la banda sonora introduce unas campanadas de iglesia con el toque de muerto, el sonido no es diegético sino enteramente significativo. El film hace sonar las campanas que anuncian la próxima muerte del contra héroe ante el cual, como afirma Bazin, hemos

sentido un horror que no se contradice con la ternura. Pedro se encuentra en ese mismo lugar, también espera a Jaibo, pero al ver a la policía huye de allí y se dirige al corral de Cacarizo para dormir. Él no sabe, pero allí se encuentra también Jaibo. Cuando el niño entra inquieta a unas gallinas, cuyo cacareo y aleteo despiertan a Jaibo anunciándole la entrada del niño y, con ello, proporcionándole una ventaja. Jaibo se esconde para sorprender a Pedro e iniciar una pelea que gana sin mayores complicaciones. Una vez que tiene a Pedro en el piso lo muele a palos, como lo hizo con Julián, Marta con el gallo y Pedro con las gallinas. Pedro muere. Jaibo huye hacia su escondite, donde lo espera su propia muerte. Sobre el cadáver del niño camina una gallina. La muerte de Pedro está anunciada y rodeada de estas aves: antes de la pelea es decisiva, durante la misma suena el cacareo sin cesar, una vez muerto pasea por encima de su cadáver. Ahora, las palabras ligeras del director de la Escuela Granja adquieren una espesura siniestra: “también las gallinas pueden vengarse”.

Octavio Paz considera que la tragedia del film está despojada de un sentido sobrenatural, la entiende como *fatalidad histórica* en la que se mezclan la hostilidad de la sociedad, la historia, las circunstancias, y donde es definitiva la decisión del hombre. La esencia del acto trágico es el choque entre la voluntad humana y la fatalidad externa. Pedro decide ir por Jaibo, ir hacia su propia muerte y, con esto, hacerla suya.

Buñuel ha redescubierto esta ambigüedad fundamental: sin la complicidad humana el destino no se cumple y la tragedia es imposible. La fatalidad ostenta la máscara de la libertad; ésta, la del destino (Paz, 1951:38)

El sentido trágico, así, se resuelve en esta lucha de los personajes contra la realidad que los aprieta por todos lados. La muerte de Pedro es trágica en tanto que él se resiste a su destino y en su resistencia encuentra el impulso que lo lleva a su cumplimiento. Vemos que su final es el resultado de un seguimiento lógico de las cosas, nunca un accidente pues a pesar de acariciar esperanzas en algunos momentos, el camino mismo parece torcerse para que sus pasos regresen a los mismos puntos y se dirija a su desgracia por un nuevo camino. Es verdad que la tragedia necesita de la complicidad humana, como sostiene Paz, por eso es definitivo el momento en que Pedro decide ir por Jaibo y llega a su muerte asumiéndola por entero, no por azar. Cualquiera de los momentos anteriores lo habría sido, pero su resistencia le otorga la posibilidad, esa sí real, de asumir su muerte y, con ello, recuperar su propia vida.

La presencia de las gallinas, sin embargo, la banda sonora, las líneas del director, abren una dimensión sobrenatural. El film, como veíamos con el sueño de Pedro, expone el mundo profundo que late debajo de estas calles, mundo cuya profundidad es oscura y misteriosa y no la podemos explicar en el terreno sólo histórico. *Los olvidados* guarda un halo de misterio que nos impide asumir con Paz que su tragedia está despojada de todo sentido sobrenatural. El aleteo de las gallinas, así como introducen al mundo onírico, también señalan la presencia del misterio que sólo podemos sospechar.

Esta tragedia, por su parte, se presenta sin patetismos, más su frialdad no nos conduce a la imparcialidad aristotélica, nos lleva a la reflexión sobre la complejidad de ese mundo al que nos hemos internado con la cámara de Buñuel y que nos golpea con sus grises en el rostro, torciendo nuestra mirada e inquietando nuestra conciencia. Con esto abre la ventana hacia el mundo profundo de la miseria, aquello que sólo el cine poético puede dibujar.

El final vertiginoso del film continúa con la muerte de Jaibo, en la cual ya nos hemos detenido. Meche y su abuelo descubren el cadáver de Pedro, pero incluso muerto es expulsado. Lo sacan escondido sobre un burro, mientras salen se cruzan con Marta que sigue buscando a su hijo sin sospechar que allí viaja su cadáver. Finalmente, tiran el cadáver de nuestro protagonista al basurero, su cuerpo rueda por la montaña de basura para llegar hasta el fondo del mismo. Este final de la película, por demás duro y cruel, encierra la sospecha de que esto no es en realidad un fin. Ese mundo olvidado es una espiral, un eterno retorno que no presenta posibilidad de salida. La degradación es una repetición constante. En la miseria, donde se revela un mundo originario, se imponen los medios de un ciclo corruptible en donde todos son susceptibles de degeneración y, al tiempo, tienen espacio para su afirmación, para trascender incluso sobre este suelo que los arrastra hacia su desgracia. Con *Ojitos* veíamos la apuesta por el hombre en el film, con Pedro asistimos a la irrenunciable ternura de una vida que se afirma a sí misma.

Conclusión

La presente investigación se presentó como un viaje que transita a través de la experiencia cinematográfica frente a cuatro películas de Luis Buñuel. Inicialmente con *Un chien andalou* ante la cual el espectador vive un ataque directo y sin concesiones a la mirada a partir de la agresividad que ejerce la imagen contra el ojo. Este film proporciona los principios que definen la naturaleza del cine de nuestro director y que estarán presentes a lo largo de su filmografía. Esta relación agresiva que proponen sus películas cuenta con varias aristas que van desde el ataque literal al ojo, pasan por el de la mirada que se sostiene en principios morales y burgueses, buscando la experiencia placentera en las salas de cine, hasta llegar a la destrucción crítica de una mirada que es el centro de una industria cinematográfica que promueve un cine escapista, complaciente, concentrado en falsear la realidad del alma humana al seleccionar los aspectos menos problemáticos de la misma y mostrarlos en la pantalla.

Un chien andalou y su secuencia memorable del ojo cercenado abre una filmografía que propone un cine que capaz de revelar, de *hacer ver* el sentido profundo de realidad. Dicho sentido, por su parte, es siempre complejo, es la realidad interior de la psique humana, como es el caso del mismo film y su presentación del deseo y la imposibilidad del amor, lo cual revisamos en el primer capítulo a propósito de la lectura en clave psicoanalítica de Fernando Cesarman y en el estudio que empareja psicoanálisis y surrealismo, elaborado por Linda Williams. En estas lecturas vimos el despliegue de la interioridad psíquica en la pantalla y la presentación de la complejidad de la misma, cifrada fundamentalmente en el complejo de Edipo.

En el segundo capítulo proponemos a la secuencia inicial de *Un chien andalou* como un momento clave de la experiencia del cine frente a las películas de Buñuel. Para ello revisamos algunas de las interpretaciones de la misma en el segundo capítulo. Entre ellas se encuentra lo dicho por Ado Kyrrou en relación a que el film abre con una imagen que ataca deliberadamente al espectador, proponiéndose así como la primera obra cinematográfica no atractiva. José de la Colina, por su parte, ve en el corte del ojo la intención de cegar la mirada ordinaria para forzar con ello el despertar de otra, abierta a la interioridad; Carlos Barbachano sigue esta misma lógica de herida-apertura, pero identifica a esa nueva mirada con la visión propia del arte del siglo XX, abierta al sueño y al inconsciente. Jenaro Talens, a su vez, observa que el ojo cercenado de la pantalla hiere al del espectador, con lo cual lo obliga a mantener un estado de alerta ante la obra y dejar de lado la actitud pasiva propia de la experiencia cinematográfica. Con el recuento de estas interpretaciones y siguiendo las sugerencias que proporcionan, construimos la idea de que esta secuencia propone una transformación que va de la visión a la mirada. Tras un análisis plano por plano, vimos la manera como el prólogo se desenvuelve dirigiéndose específicamente al ojo del espectador. En una serie de relaciones figurales y de puntos de visión, el montaje emplaza al asistente a la butaca para descubrirlo y emplazarlo en su propia situación de espectador.

De esta manera, vimos cómo la cámara de Buñuel funciona como un arma que se dirige al ataque de sus espectadores y de la industria cinematográfica. Dicho ataque, sin embargo, no es una destrucción solamente; se dirige críticamente a una mirada para proponer otra. Y si bien es enteramente sugerente lo dicho por de la Colina, Barbachano y Talens, nos parece que esta mirada en transformación también desemboca en una propuesta de cine cuya signatura es la posibilidad poética de la imagen cinemática. Acudimos así a lo dicho por el propio director y su creencia en un cine que *haga ver* aquello que no es posible observar en la realidad directamente o en la prensa, un cine con misterio, elemento fundamental de toda obra de arte. Así, acudimos a la idea nietzscheana de que el arte es capaz de otorgarnos ojos distintos a los ordinarios y, con la puesta en escena propia de la obra, propone al hombre mismo como objeto de observación, el cual es desvelado en su ser profundo. Esta es la clave que encontramos para reflexionar en torno a la experiencia del

cine que es posible ante las películas de nuestro director: un cine poético que pone en marcha la transformación de la mirada.

En el segundo capítulo nos detenemos en *L'âge d'or* para observar la manera como se pone en marcha la revelación crítica de una realidad que aprisiona el aspecto pulsional de lo humano. El tercer capítulo continúa con esta idea, siguiendo también con *L'âge d'or* y su carácter surrealista. Allí revisamos algunas de las obras cinematográficas de la vanguardia artística, tales como los trabajos realizados desde el Futurismo, Dadá y el propio Surrealismo. Vemos también los Manifiestos de Cine que se elaboran en las primeras décadas del siglo XX para observar que la entrada del Surrealismo al aparato cinematográfico es definitiva en relación a una propuesta de un cine con verdad, capaz no sólo de provocar intelectualmente al espectador sino también con la potencia de revelar su ser afectivo, psíquico y pulsional. Las dos películas surrealistas de Buñuel, a saber, *Un chien andalou* y *L'âge d'or* son obras emblemáticas del movimiento. Sin embargo, el mundo que revela la filmografía de nuestro director no se refiere sólo a la interioridad humana, también es una mirada crítica de la sociedad, la moral y la religión. Lo cual elabora con una imagen aparentemente alejada del surrealismo y cercana al realismo, con el documental sobre la miserable región de Las Hurdes.

El tercer capítulo se encarga de estudiar la manera cómo opera la imagen realista de nuestro director, desplazándose de la apuesta por el mundo onírico a la presentación implacable del triunfo de la realidad que aprisiona al hombre. Este documental se adhiere a las filas de la lucha contra el fascismo en España, dando cuenta del aspecto más incómodo de un orden social burgués y capitalista. La cámara de nuestro director ahora no actúa como un arma contra el espectador, es un testigo silencioso que observa sin concesiones ni patetismos el rostro cruento de la miseria. El tono frío del montaje y de la narración crea una atmósfera de enfrentamiento con el mundo que le niega al espectador la posibilidad de acogerse en sentimientos como el pesar o tristeza frente a la imagen; nuestro documental presenta las imágenes desoladoras de esa tierra sin pan como un análisis, un estudio casi científico que no busca la reacción del sentimiento, sino de la acción: unirse a las filas de lucha. Con este capítulo, la tesis presenta los principios que operan en la propuesta cinematográfica que extraemos de la experiencia frente al cine de Buñuel: un ataque deliberado al espectador, los principios morales sobre los que sostiene su mirada, a la

industria cinematográfica; y, por otro lado, una potencialidad poética del cine en su capacidad de mostrar mundos complejos y enfrentarnos con ellos, ya sea que se trate de los laberintos de la psique o de la crueldad de un mundo miserable.

El cuarto capítulo inaugura la segunda parte de la investigación, encargada de observar en una obra concreta la unión de lo señalado en los tres capítulos primeros. Esta tesis propone a *Los olvidados* como la obra que actualiza la potencialidad poética del cine. De esta manera, nos ocupamos del contexto biográfico, social y cultural que precede al film. Revisamos la llegada de Buñuel a México, su paso por Filmófono y la industria cinematográfica de Estados Unidos. El arribo a nuestro país le proporcionó la posibilidad de reencontrarse con su tradición hispana, católica y culturalmente rica. Revisamos algunos de los rasgos de la industria de cine en México en su etapa dorada y la manera como nuestro director se adentra en ella. En este respecto, damos cuenta de la composición propia de sus films mexicanos, composición que se resuelve en una suerte de constructo por capas que se van sucediendo entre sí de la simplicidad a la complejidad. Para esto acudimos a los estudios que realizan Pérez Turrent y Gastón Lilio sobre las películas mexicanas de Buñuel y nos detenemos en sus dos primeros trabajos en este país: *Gran casino* y *El gran calavera*.

Una vez cubierto el ambiente cinemático del país y habiendo revisado sus primeros trabajos en el mismo nos centramos en *Los olvidados*. La película sobre la miseria mexicana aparece como un punto de fuga que reúne los hilos recorridos por nuestro director a lo largo de su actividad cinemática. Encontramos en ella la potencia de la imagen surrealista y su capacidad de hundirse en los rincones oscuros de la psique humana, vemos la crueldad de la imagen realista en la presentación de la miseria con cierto tono documental, reconocemos la agilidad en la producción que aprendió en su paso por Filmófono, y observamos el tono propio de las producciones mexicanas. *Los olvidados*, que representa su gran regreso al cine, está construida por una complejidad de capas composicionales.

El quinto capítulo se dedica a dar cuenta de esta complejidad y estudia el planteamiento del film en relación al cine mexicano contemporáneo a él y al discurso oficial presente en las pantallas nacionales. Abordamos también lo relativo al sistema del titulado y la manera como *Los olvidados* se adhiere a él para descomponerlo; hacemos un análisis de la introducción en relación con las introducciones propias de las películas

mexicanas y la manera como se relacionaron con el discurso oficial, específicamente, al proyecto de modernización del país.

Los capítulos sexto y séptimo se concentran en el análisis reflexivo del film, presentando cuatro mundos que despliega. El primero de ellos refiere al sentido cruento de la miseria, se centra en el análisis de los personajes y sus acciones, particularmente en Pedro y Jaibo en relación con la palomilla y los atracos que realizan en el barrio, de manera puntual el relativo al ataque a don Carmelo y el asesinato de Julián. Presentamos también una lectura de cómo *Los olvidados* cifra una crítica al proyecto pos revolucionario en los personajes de Ojitos y don Carmelo, quienes expresan al proyecto resultante de la Revolución y la reforma agraria, con el niño campesino abandonado por sus padres en la ciudad; por su parte, analizamos la presencia decadente del espíritu porfirista en este mundo miserable en la figura del viejo ciego que canta en las plazas. En esta lectura reflexionamos también en la apuesta de nuestro film por la condición humana en los gestos más simples, como la amistad que entablan Ojitos, Meche y Pedro; en esta lectura ponemos a dialogar a Buñuel con el marqués de Sade.

El último capítulo presenta dos sentidos más del film. El primero de ellos refiere a la porción nocturna de la miseria. Más allá de la crueldad o el contexto económico que la enmarca, la miseria es un estado del alma y se expresa también en los aspectos íntimos de quienes la padecen. El film, así, nos lleva por los interiores de las casas y las familias que las habitan, las viciadas relaciones familiares y el desamparo fundamental en el que viven los niños de la calle. Pero la cámara de nuestro director no se detiene aquí, se hunde en las profundidades del sueño y de la muerte de sus personajes. Proponemos, con esto, que el cine poético de Buñuel brilla en la presentación del estado insondable de la vida de estos niños que recorren los callejones oscuros de la pobreza. Analizamos el sueño de Pedro y la agonía de Julián para observar esta potencialidad de desvelar que contiene nuestro film. Finalmente lo proponemos como un poema trágico, para lo cual seguimos con atención la naturaleza y acciones del protagonista del film, Pedro.

El recorrido llevado a cabo por esta investigación, por tanto, intentó dar cuenta de una posibilidad poética del cine en su capacidad de transformar la mirada del espectador para hacerla lo suficientemente sensible para observar el complejo tejido que compone al mundo cinematográfico y su contenido de verdad. Nos ceñimos a cuatro películas en la

medida que priorizamos la reflexión y el análisis detenido de esta propuesta cinematográfica. Una vez concluida la investigación, vemos que es posible observar esta mirada en transformación a lo largo de la filmografía de Buñuel, la cual siempre se renueva pero se mantiene fiel a sus principios poéticos. Sospechamos que con el paso de los años, nuestro director se mueve de la exposición de las complejas capas de la realidad a la afirmación, cada vez más contundente, de la ironía como posibilidad de postrarse dignamente frente al mundo. Esta sospecha, sin embargo, no pudo ser ya desarrollada en este texto y quizá encuentre un lugar en el futuro. Así como aquella certeza de que la obra cinematográfica de Buñuel ha legado al cine mismo una posibilidad que ha sido continuada y enriquecida por cineastas como Michel Haneke, David Lynch y Lars von Trier, entre otros grandes cineastas de nuestros tiempos.

Bibliografía

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. (2003), *Buñuel and México. The crisis of National Cinema*. USA. University of California Press.
- Alberto, Elena (2002), *Abbas Kiarostami*, Madrid, Cátedra.
- Alcalá, Manuel (1973), *Buñuel. Cine e ideología*, Madrid, Edicusa.
- Alemán, Miguel (1946), “Discurso de Toma de Protesta del Presidente Miguel Alemán Valdéz, el 1 de diciembre de 1946”. Consultado el día 22 de octubre de 2014: http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1946_239/Discurso_de_Toma_de_Protesta_com_o_Presidente_de_Mi_1249.shtml
- Aranda, Francisco (1969), *Luis Buñuel, biografía crítica*, Barcelona, Lumen.
- Artaud, A. (1927), “La Concha y el Reverendo”. En: Artaud, A. (2012), *El cine*, Madrid, Alianza.
- Aub, Max (1985), *Conversaciones con Luis Buñuel*, Madrid, Aguilar.
- Barbáchano, Carlos (2000), *Luis Buñuel*, Madrid, Alianza.
- Bauche, Freddy (1970), *Luis Buñuel*, Saint-Armand, L'âge d' homes mobiles.
- Barbachano, Carlos (2000), *Luis Buñuel*, Madrid, Alianza.
- Bazin, André (1951) “Los olvidados”. En: Bazin, André, *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*, Madrid, Mensajero, 1977.
- (1952), “Subida al cielo”. En: Bazin, André, *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*, Madrid, Mensajero, 1977.
- , (1954) “ÉL”. En: Bazin, André, *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*, Madrid, Mensajero, 1977.
- Benveniste, Émile, (1966) *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI, 2004

- Breton, A. (1924), *Primer Manifiesto del Surrealismo*, En : Bretón, A. (2006), *Manifiestos del Surrealismo*, Buenos Aires, Caronte.
- Bretón, André (1930), *Manifiesto de los surrealistas a propósito de <La Edad de Oro>*. En: Romaguera-Alsina (eds.), *Textos y Manifiestos del cine. Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, Madrid, Cátedra, 2007.
- (1938), *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela, 2003.
- Buñuel-Alcoriza (1950), “Los olvidados” (guión cinematográfico). En: Fundación Televisa
- Buñuel-Carrière (1982), *Mi último suspiro*, Madrid, Debolsillo, 2001.
- Buñuel, Luis (1958), “El cine al servicio de la poesía”. En: Sánchez Vidal, Agustín (ed.) (1982) *Luis Buñuel. Obra literaria*. Zaragoza, Herald de Aragón.
- Canudo, R. (1911), “Manifiesto de las Siete Artes”. En: Romaguera, Alsina (eds.) (2007), *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Madrid, Cátedra.
- Cortázar, Julio (1952), “Los olvidados”. En: Revista *Proceso* #1413. 30 de noviembre de 2003.
- Cesarman, Fernando (1971), *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- Cosío Villegas (1947), “La crisis de México”
- Chemama, Ronald (dir.) (1998). *Diccionario del psicoanálisis. Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorortu, 2004.
- Chol, Isabelle (2006), *Pierre Reverdy: Poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*, Paris, Droz.
- De la Colina, José (1963), “El díptico surrealista de Luis Buñuel”. En: Buñuel, Luis *Un perro andaluz. La Edad de Oro*, México, Era.
- De la Colina, José-Pérez Turrent, Tomás (1986), *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, CONACULTA, 1996.
- De los Reyes, Aurelio (1987), *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas 1988.
- Drugant, Raymond (1968), *Luis Buñuel*, Madrid, Fundamentos, 1973.
- Evans, Peter W., (1995) *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, Barcelona, Paidós, 1998.

- Figuroa, Gabriel (2005), *Memorias*, México, Pértiga.
- Freud, Sigmund (1900), *La interpretación de los sueños. Obras completas. Tomos: IV, V*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
- (1915), “Las pulsiones y sus vicisitudes”, en: *Obras completas. Tomo XIV*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- (1913), *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza, 2007.
- (1927), *El porvenir de una ilusión. Obras completas. Tomo XXI*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
- Gastón, Lilio. (1994), *Género y trasgresión: El cine mexicano de Luis Buñuel*, Paris, Centre d'études et de recherche sociocritiques.
- González Requena, Jesús (2008), *Amor loco en el jardín. La diosa que habita el cine de Buñuel*, Madrid, Abada.
- Herschfield, Jeanne, “La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro”. En: García, Maciel (2001), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM, Instituto mexicano de cinematografía, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez ed.
- Kracauer, Siegfried (1960), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Kyrou, Ado (1963), *Le surréalisme au cinéma (Édition mise à jour)*, Paris, Le terrain vague.
- López-Portillo Tostado, Felicitas (1995), *Estado e ideología empresarial en el gobierno alemanista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mathews, J. H. (1971), *Surrealism and film*, Michigan, University of Michigan.
- Marinetti, F. T. (1916), “La cinematografía futurista”. En: Romaguera, Alsina (eds.) (2007), *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Madrid, Cátedra.
- Martínez, Amparo (2009), *Un perro andaluzochenta años después. Luis Buñuel y Salvador Dalí*, Madrid, La Fábrica.
- Metz, Christian (1977), *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine.*, Barcelona, Paidós, 2001.

Mraz, John “La trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes”. En: García, Maciel (2001), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM, Instituto mexicano de cinematografía, Universidad Autónoma de Cuidad Juárez ed.

Nietzsche, Friederich (1882), *El gay saber*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.

Pastor, Brígida (2004), “Luis Buñuel: el discurso subversivo en *Un chien andalou*”, En: Santolalla, Isabel (et. al.), *Buñuel, siglo XXI*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, Institución: “Fernando el católico”, 2004

Paz, Octavio (1951), “El poeta Buñuel” pp. 35-41, en: Paz, Octavio (2012), *Octavio Paz. Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y la rebeldía*, México, FCE.

Paz, Octavio (1965) “El cine filosófico de Luis Buñuel” pp. 41-47, en: Paz, Octavio (2012), *Octavio Paz. Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y la rebeldía*, México, FCE.

Pérez Turrent, Tomás (1972), “Buñuel ante el cine mexicano”. En: García, Maciel (2001), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM, Instituto mexicano de cinematografía, Universidad Autónoma de Cuidad Juárez ed.

Poniatowska, Elena (1960), *Palabras cruzadas*, México, Era.

Raymond, Marcel (1933), *De Baudelaire al Surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Reyes, Alfonso (1944), “Reflexiones sobre el mexicano”. En: Reyes, Alfonso (2005), *México*, México, FCE.

Ricoeur, Paul (1965), *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 2004.

Rivinus, V. (Coord.) (2012), *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*, México, MUNAL.

Rulfo, Juan (1953), “Nos han dado la tierra”. En: *El llano en llamas*, México, RM.

Sade, Marquis de (1904), *Les 120 journées de Sodome ou L'École du libertinage*, Paris, J. Franval, 1999.

----- (1782), *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, Paris, Mille et une nuits, 2007.

Sadoul, Georges (1949), *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*, México, Siglo XXI, 2002.

- Sánchez Mejorada Alicia (2012), “Resonancias surrealistas en México”. En: Rivinius, Volker (coord.) (2012), *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*, México, Museo Nacional de Arte.
- Sánchez Vidal, Agustín (ed.) (1982), *Luis Buñuel. Obra literaria*. Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- (2000), *El mundo de Luis Buñuel*, Caja de ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, España.
- (2004) “El largo camino hacia *Los olvidados*”. En: Fundación Televisa (2004) *Los olvidados, un film de Luis Buñuel*, México, Televisa.
- Santolalla, Isabel (et al.), *Buñuel, Siglo XXI*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Souriau, Étienne (1990), *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 2009.
- Talens, Jenaro (1986), *El ojo tachado. Lectura de Un chien andalou de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra.
- Televisa (2004) *Los olvidados, un film de Luis Buñuel*, México, Televisa.
- Tuñón, Julia (1998), *Mujeres de luz y de sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México, Instituto Nacional de Cinematografía.
- Williams, Linda (1981), *Figures of Desire. A theory and analysis of surrealist film*, California, University of California Press.
- Wood, Michael (2000), *Belle de jour*, UK, BFI film Classics.

Filmografía

(por orden de aparición)

1. *Un chien andalou*. (Francia, 1929)

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Luis Buñuel.

Guión: Luis Buñuel, Salvador Dalí.

Fotografía: Albert Duverger, Jimmy Berliet.

Reparto: Simone Mareuil, Pierre Batcheff, Luis Buñuel, Salvador Dalí.

Cortometraje mudo y célebre de la historia del cine que se presenta como la obra que lleva el Surrealismo al cine. Su historia podría resumirse como el encuentro entre dos amantes que luchan por y contra su deseo sin lograr realizarlo. Sin embargo, la deliberada incoherencia de las secuencias y su sentido onírico dificultan la tarea de referir una historia. El estudio de esta obra ocupa gran parte de la tesis presente.

2. *L'âge d'or*. (Francia, 1930)

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: El Vizconde de Noailles.

Guión: Luis Buñuel, Salvador Dalí.

Fotografía: Albert Duverger.

Edición: Luis Buñuel.

Sonido: Peter Paul Brauer.

Música: Georges Van Parys, Luis Buñuel.

Reparto: Gaston Modot, Lya Lys, Caridad de Laberdesque, Max Ernst.

Obra maestra del Surrealismo, se compone de cinco historias: documental sobre escorpiones, historia de unos ladrones, la fundación de Roma, pasajes de la vida del

imperio, y la salida de los libertinos del castillo de Schilling. La cuarta parte es la más larga y narra el *amour fou* de una pareja que busca desesperadamente unirse pero la sociedad siempre los separa. Es el film con la censura más larga en la historia del cine al sumar cincuenta años sin poder proyectarse públicamente.

3. *Le mystère du château du Dé*. (Francia, 1929)

Dirección: Man Ray.

Producción: El Vizconde de Noailles.

Guión: Man Ray.

Fotografía: Man Ray, Jacques-André Boiffard.

Reparto: Georges Auric, Le Comte de Beautmont, Le Vicomte de Noailles, Marie-Laure de Noailles.

Se filmó en la villa del mesenas de las vanguardias, el Vizconde de Noailles, este film prioriza la geometría de los paisajes e interiores. El montaje responde más a la lógica de la poesía que de la narrativa ya que la premisa que opera es el verso del poeta francés Mallarmé: “Un golpe de dados jamás abolirá el azar.”

4. *Intolerance*. (Estados Unidos, 1916)

Dirección: D. W. Griffith.

Producción: The Triangle Film Corporation / Work Producing Corporation.

Guión: D. W. Griffith.

Fotografía: Billy Bitzer (B&W).

Música: Joseph Carl Breil.

Reparto: Lilian Gisch, Mae Marsh, Robert Harron, Constance Talmadge, Miriam Cooper, Alfred Paget, Walter Long, Seeca Owen Elmo Lincoln, Bassie Love.

Es un clásico del cine mundial y una obra maestra del cine mudo. Es también una de las primeras superproducciones. Su estudio es fundamental en la historia del cine al proponer por primera vez el montaje, o edición, para contar una historia coherente. Se trata de varios episodios históricos de injusticia que fueron provocados por la intolerancia social o religiosa. A saber, las sangrientas huelgas del 1912 en Estados

Unidos, la caída de Babilonia, la Pasión de Cristo, y la noche de San Bartolomé (sangrienta lucha entre hugotes y católicos en París hacia 1572).

5. *The gold rush*. (Estados Unidos, 1925)

Dirección: Charles Chaplin.

Producción: United Artist.

Guión: Charles Chaplin.

Fotografía: Rollie Totheroh & Jack Wilson (B&W).

Música: Max Terr.

Reparto: Charlie Chaplin, Mack Swain, Georgia Hale, Tom Murray, Malcom Waite, Henry Bergman, Betty Morrissey.

Charles Chaplin dijo que quería ser recordado por este film, constituye su obra maestra en la que interpreta a un buscador de oro en Alaska, hacia principios de siglo. Una tormenta de nieve lo obliga a refugiarse en la cabaña de un bandido, en la cual tienen lugar sus aventuras. Este film fue reestrenado en 1942 en su versión sonora.

6. *Él*. (México, 1952)

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Ultramar Films, Oscar Dancigers.

Guión: Adaptación de la novela de Mercedes Pinto por Luis Buñuel y Luis Alcoriza.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Luis Hernández Bretón.

Escenografía: Edward Fitzgerald.

Edición: Carlos Savage.

Reparto: Arturo de Córdova, Delia Garcés, Luis Beristain, Aurora Walker, Manuel Dondé.

Historia de la celotipia que sufre el protagonista Francisco y el infierno que vive junto a su esposa Gloria. Esta película fue celebrada por la crítica debido a la agudeza e ironía. Buñuel cuenta que Jacques Lacan la proyectaba a sus estudiantes para observar el comportamiento de celotipia.

7. *Le journal d'une femme de chambre*. (Francia, 1964).

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Co-producción Francia-Italia.

Guión: Adaptación de la novela de Octave Mirbeau por Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière.

Fotografía: Roger Fellows.

Reparto: Jaenne Moreay, Michel Picoli, Georges Géret, François Lugagne, Daniel Ivertiel, Jean Ozenne, Gilberte Géniat.

Historia sobre la vida de una joven que trabaja como doncella con una familia de la alta burguesía. Revela la vida de esta familia, sus vicios, temores y debilidades.

8. *Simón del desierto*. (México, 1964-5).

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Gustavo Alatriste.

Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Raúl Lavista, tambores de Calanda.

Edición: Carlos Savage.

Reparto: Claudio Brook, Silvia Pinal, Hortensia Santoveña, Jesús Fernández. Enrique Álvarez Félix, Enrique García Álvarez, Luis Acevedes Castañeda, Eduardo Mc Gregor.

Historia inspirada en la leyenda de un santo medieval, Simenon, quien subió a una columna para purgar sus pecados. Buñuel la adapta presentando al santo Simón en lo alto de una columna, comiendo muy poco, y luchando contra las tentaciones del pecado.

9. *Belle de jour*. (Francia, 1966-7).

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Co-producción Francia-Italia. Paris Film Production / Robert elt Raymond Hakim / Five Film.

Guión: Adaptación de la novela de Joseph Kessel por Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière.

Fotografía: Sasha Vierny.

Reparto: Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Picoli, Francisco Rabal, Pierre Clémenti, Macha Méril, Francois Fabian, Maria Latour, Geneviève Page.

Historia sobre los sueños, alucinaciones y cciones de Séverine, joven casada con un amable cirujano. Ella mantiene una vida doble, como esposa y prostituta.

10. *Tristana* (España, 1970).

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Co-producción España-Francia-Italia. Época Films / Talia Films.

Guión: Adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós por Luis Buñuel y Julio Alejandro.

Fotografía: José F. Aguayo.

Reparto: Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos, Antonio Casas, Jesús Fernández, José Calvo, Vicente Solar.

Historia sobre el viejo don Lope, antiguo mujeriego que acepta bajo su custodia a la huérfana Tristana, con quien mantiene una relación compleja que camina entre la paternidad y el erotismo.

11. *Cet obscur objet du désir* (Francia, 1977).

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Co-producción España-Francia-Italia. Les Films Galaxe / Incine / Greenwich Film.

Guión: Adaptación de la novela de Pierre Louys por Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière.

Fotografía: Edmond Richard.

Reparto: Fernando Rey, Ángela Molina, Carole Bouquet, Julien Bertheau, André Weber, Milena Vukotic, María Asquerino, Elen Bahi, Valérie Blanco, Auguste Carrière.

Último film de Buñuel, en él narra la relación atormentada entre el viejo Mathieu y la bailarina Conchita. Es una historia que habla de la imposibilidad del amor y lo inalcanzable del objeto del deseo.

12. *El río y la muerte* (México, 1954-5).

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Clasa Film.

Guión: Adaptación de la novela de Miguel Álvarez Acosta, por Luis Buñuel y Luis Alcoriza.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Reparto: Columba Domínguez, Miguel Torruco, Joaquín Cordero, Victor Alcocer, Jaime Fernández.

Es uno de los films más despreciados de Buñuel, la crítica denominó a la obra como “dirigida a mexicanos” y, por tanto, si mayor interés fuera del país; consideró absurdo que una sociedad se desarrollara en medio del desprecio absoluto a la vida. La historia de la película es sobre un pueblo de tierra caliente de Michoacán, en donde hay un odio entre dos familias que se matan en una espiral de venganzas.

13. *La mort en cet jardin* (México-Francia, 1956)

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Francia-México. Films Dismage / Producciones Tepeyac.

Guión: Adaptación de la novela de José-André Lacour, por Luis Buñuel y Luis Alcoriza.

Fotografía: Jorge Stahl Jr.

Reparto: Simone Signoret, Geroges Marchal, Carles Vanel, Michel Piccoli, Tito Junco.

La trama se desarrolla en un país latinoamericano, en una región donde reina el cacicazgo. Se concentra en una de las rebeliones en contra del cacique y la participación de Shark (aventurero europeo) en ella. La relación entre los personajes dota al film de una interesante exposición de la naturaleza humana.

14. *La fièvre monte a El Pao* (México, Francia, 1959)

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Francia-México. Films Bordiere y Groupe de Quatre / Filmex

Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza, Charles Dorat, Louis Sapin.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Reparto: Gérard Philippe, María Félix, Jean Servais, Víctor Junco, Roperto Cañedo, Andrés Soler, Luis Aceves Castañeda, Miguel Ángel Ferriz.

El gobernador del Penal del Pao es asesinado, con lo que se desata la represión de los presos e intrigas políticas. Este film explora las complejidades morales ante las que se encuentra un idealista gobernador, entre su deber y la pasión que siente por Inés.

15. *Le fantôme de la liberté* (Francia, 1974)

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Italia-Francia. Euro International Fil / Greenwich Film Productions.

Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière.

Fotografía: Edmond Richard.

Reparto: Michel Piccoli, Jean Rochefort, Michel Lonsdale, Monica Vitti, Adriana Asti, Julien Bertheau, Jean-Claude Brialu, Adolfo Celi, Paul Frankeur, Pierre Maguelon.

Uno de los films más complejos de Buñuel en donde entrecruza una serie de historias azarosas. Cada una de ellas expresa el absurdo de la vida, la banalidad de la burguesía, la sátira religiosa, el impulso vital, etc.

16. *Le Quatre cents cups* (Francia, 1959)

Dirección: Francois Truffaut.

Producción: Les Films de Carrosse.

Guión: Marcel Moussy y François Truffaut.

Fotografía: Jean Constantin.

Reparto: Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy, Guy Decomble, Georges Flamant.

Film que cuenta la historia de Antoine Doinel quien vive atrapado entre los problemas económicos y personales de sus padres y la rigidez de la educación pública. Ante las presiones decide huir del colegio, con lo cual se ve envuelto en problemas cada vez más fuertes. Este film es una exposición crítica de la frialdad y absurdo del sistema educativo francés, tanto como de la sociedad. Anotamos en el segundo capítulo el uso del plano subjetivo al final de este film.

17. *Funny games* (Austria, 1997)

Director: Michael Haneke.

Producción: Wega-Film.

Guión: Michael Haneke.

Fotografía: Jürgen Jürgens.

Reparto: Susanne Lothar, Ulrich Mühe, Arno Frisch, Frank Giering, Sregan Clapczynski, Doris Kunstann.

Thriller psicológico que plantea una crítica a la tradición cinematográfica que propone y enaltece la violencia. Se trata de un film reflexivo y meta cinematográfico en donde un personaje se dirige directamente a la cámara para comentar los acontecimientos del relato. Referimos en el segundo capítulo al impresionante plano subjetivo que propone este film.

18. *Ensayo de un crimen* (México, 1955).

Director: Luis Buñuel.

Producción: Alianza Cinematográfica.

Guión: Adaptación de la novela de Rodolfo Usigli por Luis Buñuel y Eduardo Ugarte Pagés.

Fotografía: Agustín Jiménez.

Reparto: Miroslava, Ernesto Alonso, Rita Macedo, Ariadne Welter, Rodolfo Landa, Andrea Palma.

Historia sobre los crímenes cometidos en la imaginación del protagonista y su lucha con la realidad que parece adelantarse en cada uno de sus planes, como si ésta fuese una broma de mal gusto. Aludimos en el segundo capítulo a la relación que hay entre la cámara un revólver.

19. *Nazarín* (México, 1958)

Director: Luis Buñuel.

Producción: Barbachano Ponce.

Guión: Adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós por Luis Buñuel y Julio Alejandro.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Escenografía: Edward Fitzgerald.

Reparto: Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Ignacio López Tarso, Ofelia Guilmáin, Jesús Fernández.

El padre Názaro, alado de Viridiana y Simón, es parte de los protagonistas santos o espirituales del universo buñueliano. Cada uno de ellos se enfrenta al mundo con su visión peculiar y entregada a la espiritualidad. En el segundo capítulo aludimos a la puesta en escena del *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo* del marqués de Sade.

20. *Rhythmus '21* (Alemania, 1921)

Director: Hans Richter.

Producción: Hans Richter.

Reparto: Animación.

Cortometraje experimental que presenta las animaciones en movimiento con una lógica musical, como una historia musical.

21. *Symphonie diagonale* (Alemania, 1924)

Director: Viking Eggeling.

Producción: Viking Eggeling.

Fotografía: Viking Eggeling, Erna Niemeyer

Reparto: Animación.

Experimento filmico que trata de descubrir los principios básicos de la organización por intervalos de tiempo en el medio cinematográfico. Aparecen y desaparecen rítmicamente figuras geométricas sobre un fondo negro. Se compone por 6.720 dibujos.

22. *Retour à la raison* (Francia, 1923)

Director: Man Ray.

Producción: Man Ray.

Fotografía: Man Ray.

Reparto: Kiki de Montparnasse.

Movido por el consejo de Tristan Tzara, Man ray filma este cortometraje abstracto que explora la belleza visual de distintos objetos. El título tiene un sentido irónico.

23. *Ballet Mecanique* (Francia, 1924)

Director: Fernand Leger y Dudley Murphy.

Guión: Fernand Leger.

Fotografía: Fernand Leger y Dudley Murphy.

Música: George Antheil, Michael Nynman (1986).

Reparto: Fernand Leger, Dudley Murphy, Katherine Murphy, Kiki de Monstparnasse.

El pintor cubista realiza este cortometraje en el que asocia movimientos mecánicos y repetitivos de máquinas industriales con movimientos y mímicas humanas.

24. *Anémic Cinéma* (Francia, 1926)

Dirección: Marcel Duchamp.

Fotografía: Man Ray.

El título es un anagrama que adelanta los juegos de palabras que conforman el cortometraje, estas palabras rotan sobre placas y se presentan entrecortadas por relieves hipnóticos.

25. *L'étoile de la mer* (Francia, 1928)

Dirección: Man Ray.

Guión: Sobre un poema de Robert Desnos.

Fotografía: Man Ray.

Es el cortometraje más conocido de Ray, en él asistimos a una atmósfera onírica por la naturaleza de las imágenes, el poema y el uso de filtros de gelatina.

26. *La coquille et le clergyman* (Francia, 1928)

Dirección: Germaine Dulac.

Guión: Antonin Artaud, Germain Dulac.

Fotografía: Paul Fuichard, Paul Parguel.

Música: Iris ter Schiphorst.

Reparto: Alex Allin, Genica Athanasiou, Lucien Bataille.

Es una de las películas surrealistas reconocidas como tal unánimemente, la primera de ellas. En el guión, Artaud pretendía crear una película que produjera el efecto que tiene un sueño. El resultado, bajo la dirección de Dulac, no fue bien acogida por el grupo surrealista.

27. *Las Hurdes. Un país de leyenda* (España, 1922)

Dirección: Armando Pou.

Producción: Gobierno de España.

Guión: No se tiene el dato.

Fotografía: Armando Pou.

Reparto: Documental.

Se trata de la versión cinematográfica de los fotoreportajes del viaje del rey a la región de Las Hurdes. La conservación de este material está a cargo de la Filmoteca Español, actualmente se cuenta con 13 minutos.

28. *Viridiana* (Francia, 1961)

Director: Luis Buñuel.

Producción: Gustavo Alatriste.

Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro.

Fotografía: José F. Aguayo.

Reparto: Francisco Rabal, Silvia Pinal, Fernando Rey, José Clavo, Margarita Lozano.

La novicia Viridiana, a lado del padre Názaro y el Simón, es parte de los protagonistas santos o espirituales del universo buñueliano. Cada uno de ellos se enfrenta al mundo con su visión peculiar y entregada a la espiritualidad. Viridiana asciende al terreno de la carnalidad, renunciando al encierro monacal.

29. *El ángel exterminador* (México, 1962)

Director: Luis Buñuel.

Producción: Gustavo Alatriste.

Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Reparto: Silvia Pinal, Enrique Rambal, Jaqueline Andere, José Baviera, Claudio Brook. Este fue el primer film mexicano en que Buñue tuvo una absoluta libertad creadora. El productor Alatraste ofreció financiarle el proyecto sin restricciones. El resultado es una película en la que vemos el genio del director desenvolverse en su constante ironía contra la burguesía.

30. *Triumph des Willens* (Alemania, 1935)

Director: Leni Riefenstahl.

Producción: Reichsparteitagsfilm.

Guión: Leni Riefenstahl, Walter Ruttmann.

Fotografía: Sepp Allegeier.

Reparto: Documental.

Documental que celebra el proyecto del Tercer Reich y la figura del líder Adolf Hitler. Este proyecto cinematográfico forma parte de las aspiraciones del cine como portador de ideología y propaganda política. El montaje de la versión que conocemos lo elabora Luis Buñuel mientras trabaja en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

31. *Subida al cielo* (México, 1951)

Director: Luis Buñuel.

Producción: Manuel Altoaguirre y María Luisa Gómez Mena.

Guión: Luis Buñuel, Manuel Altoaguirre y Juan de la Cabada.

Fotografía: Alex Phillips.

Reparto: Lilia Prado, Carmen González, Estevan Márquez, Luis Aceves Castañeda, Roberto Cobo.

Historia sobre costumbres de pueblos mexicanos. En este film, Buñuel se introduce en las veredas de la provincia nacional y expone sus caminos, geografías y habitantes. Aprovecha también para mezclar secuencias que escapan al realismo de la historia.

32. *La ilusión viaja en tranvía* (México, 1953)

Director: Luis Buñuel.

Producción: Clasa Films Mundiales.

Guión: Luis Buñuel, José Revueltas y Mauricio de la Serna.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Reparto: Lilia Prado, Carlos Narro, Fernando Soto “Mantequilla”, Agustín Isunza.

Film que retrata a la ciudad de México en un nostálgico relato sobre la modernización del sistema de transporte. De manera indirecta, Buñuel habla de esa maquinaria que se está echando a andar y aprovecha para contar una historia sencilla. Encontramos en ella algunos ciertos puntos críticos, como la denuncia del acaparamiento ante la crisis o el descontrol de los precios.

33. *El bruto* (México, 1952)

Director: Luis Buñuel.

Producción: Internacional Cinematográfica.

Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza.

Fotografía: Agustín Jiménez.

Reparto: Pedro Armendáriz, Katy Jurado, Rosita Arenas, Andrés Soler.

En este film, Buñuel relata una historia de deseo enmarcada en un contexto en el que la ciudad de México estaba siendo reacomodada por el crecimiento urbano. El desalojo de una de las vecindades del centro de la ciudad es el telón de fondo de este film.

34. *Don Quintín el amargao* (España, 1935)

Director: Luis Marquina.

Producción: Filmófono.

Guión: Luis Buñuel, Eduardo Ugarte.

Fotografía: José María Beltrán.

Reparto: Ana María Custodio, Alfonso Muñoz, Luisa Esteso, Fernando Granada, José Luis Sáenz de Heredia, José Alfayate.

Esta es una de las películas que escribió y dirigió Luis Buñuel con la condición de que su nombre no apareciera en los créditos. Se trata de una adaptación de la obra de Carlos Arniches que volverá a realizar en México con el título de *La hija del engaño*.

35. *La hija de Juan Simón* (España, 1935)

Director: José Luis Saenz de Heredia.

Producción: Filmófono.

Guión: Nemesio M. Sobrevilla.

Fotografía: José María Beltrán.

Reparto: Pilar Muñoz, Angelillo, Manuel Arbó, Carmen Amaya, Elena Sedeño, Rafaela Apricio.

Otra de las producciones de Filmófono en las que Buñuel realiza el trabajo de dirección y guión. Se trata de una zarzuela filmada que pretendía agradar al público para generar ganancias para la productora. En medio de la historia de amor entre Angelillo y Carmen, no obstante, aparecen en la puesta en escena algunas consignas políticas escritas en las paredes de las calles, las cuales hacen referencia a las revueltas de octubre de 1934.

36. *¿Quién me quiere a mi?* (España, 1936)

Director: José Luis Saenz de Heredia.

Producción: Filmófono.

Guión: Enrique Pelayo Y Caballero, Eduardo Ugarte, Enrique Horta.

Fotografía: José María Beltrán.

Reparto: Manuel Arbó, José Baviera, Carlos del Pozo, Fernando Greyre de Andrade, Luis Heredia.

Otra producción de Filmófono realizada por Buñuel. Se trata de una historia sencilla sobre un drama familiar.

37. *¡Centinela alerta!* (España, 1937)

Director: Jean Gremillón.

Producción: Filmófono.

Guión: Eduardo Ugarte.

Fotografía: José María Beltrán.

Reparto: Angelillo, José Luis Sáenz de Heredia, Pablo Álvarez, Raúl Cancio, Mapy Cortés.

Otra zarzuela filmada producida por Filmófono y realizada por Buñuel. Este film se presenta el folclore de España en el canto de Angelillo.

38. *Macario* (México, 1960)

Director: Roberto Gavaldón.

Producción: CLASA Films Mundiales.

Guión: Emilio Carbadillo, Roberto Gavaldón.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Reparto: Ignacio López Tarso, Pina Pellicer, Enrique Lucero, Mario Alberti Rodríguez, Enrique García Álvarez, José Gálvez

Film sobre una historia de muerte y miseria. Gavaldón realiza aquí un trabajo excelente en el que reúne el talento de Figueroa con su gusto por la traducción de la literatura al cine.

39. *Enamorada* (México, 1946)

Director: Emilio “el Indio” Fernández.

Producción: Panamerican Films, S.A.

Guión: Íñigo de Martino, Emilio Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Reparto: María Félix, Pedro Armendáriz, Fernando Fernández, José Morcillo.

Film que relata la llegada de los revolucionarios a la ciudad de Cholula, Puebla. Es uno de los títulos más representativos del cine de Fernández y de la celebración revolucionaria.

40. *Río escondido* (México, 1947).

Director: Emilio “el Indio” Fernández.

Producción: Producciones Raúl de Anda, S. A.

Guión: Mauricio Magdaleno, Emilio Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Reparto: María Félix, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Columba Domínguez, Jaime Jiménez Pons.

Se trata de un relato enteramente nacionalista, donde se exaltan las misiones educativas y se celebra el proyecto de modernización emprendido por el presidente Miguel Alemán.

41. *Allá en el rancho grande* (México, 1936)

Director: Fernando de Fuentes.

Producción: Alfonso Rivas Bustamante y Fernando de Fuentes.

Guión: Luz Guzmán Arellano, Guzmán Águila.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Reparto: Tito Guizar, René Corona, Esther Fernández, Lorenzo Barcelata.

Comedia sobre la hacienda mexicana. Aurelio de los Reyes menciona que este film es una crítica a las reformas cardenistas en la repartición de tierras; la película retrata un estado idílico del antiguo régimen.

42. *Los hijos de María Morales* (México, 1952)

Director: Fernando de Fuentes.

Producción: Diana, S.A.

Guión: Ernesto Cortázar, Paulino Masip, Fernando Méndez.

Fotografía: Ignacio Torres.

Reparto: Pedro Infante, Antonio Badú, Emma Roldán, Carmelita González.

Comedia ranchera de gran éxito taquillero, narra la historia de unos hermanos parranderos, mujeriegos y jugadores.

43. *Manos de seda* (México, 1951)

Director: Chano Urueta.

Producción: Galindo Hermanos.

Guión: Chano Urueta.

Fotografía: Enrique Wallace.

Reparto: David Silva, Rita Macedo, Roberto Romaña, Lily Aclemar.

Historia urbana sobre un ladrón profesional que se mueve con agilidad en la ciudad de México. El film nos muestra a la vida nocturna de la capital y las historias que se desenvuelven en ella.

46. *Gran casino* (México, 1947)

Director: Luis Buñuel.

Producción: Películas Anáhuac. Óscar Dancigers.

Guión: Jack Draper.

Fotografía: Enrique Wallace.

Reparto: Jorge Negrete, Libertad Lamarque, Julio Ahuet, Fernande Albany, Meche Barba.

Primer film de Buñuel en México en el que trabaja con estrellas de la pantalla grande. En el quinto capítulo de la tesis dedicamos una sección a hablar de la manera como nuestro director se manejó en este film entre su mirada forastera y su habilidad cinematográfica.

47. *El gran calavera* (México, 1949)

Director: Luis Buñuel.

Producción: Ultramar Films, Fernando Soler, Óscar Dancigers.

Guión: Luis y Janet Alcoriza.

Fotografía: Ezequiel Carrasco.

Reparto: Fernando Soler, Rosario Granados, Evita Muñoz, Andrés Soler, Rubén Rojo, Luis Alcoriza

En esta comedia, Buñuel logra el éxito comercial. El quinto capítulo de la tesis le dedica también una sección dada la importancia de este título en su carrera mexicana.

48. *Nosotros los pobres* (México, 1947)

Director: Ismael Rodríguez.

Producción: Rodríguez Hermanos.

Guión: Ismael Rodríguez, Pedro Urdinalas.

Fotografía: José Ortiz Ramos.

Reparto: Pedro Infante, Evita Muñoz, Carmen Montejo, Blanca Estela Pavón, Miguel Inclán, Katy Jurado.

Melodrama mexicano por excelencia. Este film es el referente obligado para el tema de la pobreza en el cine nacional.

49. *Ustedes los ricos* (México, 1948)

Director: Ismael Rodríguez.

Producción: Rodríguez Hermanos.

Guión: Ismael Rodríguez, Rogelio A. González, Carlos González Dueñas, Pedro Urdinalas.

Fotografía: José Ortiz Ramos.

Reparto: Pedro Infante, Evita Muñoz, Fernando Soto "Mantequilla", Delia Magaña, Miguel Manzano.

Es la segunda parte de la trilogía que se compone de *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos*, *Pepe el Toro*.

50. *Pepe el Toro* (México, 1952)

Director: Ismael Rodríguez.

Producción: Rodríguez Hermanos.

Guión: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana.

Fotografía: Ignacio Torrez.

Reparto: Pedro Infante, Evita Muñoz, Armando del Llano, Irma Dorantes, Freddy Fernández.

Es la segunda parte de la trilogía que se compone de *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos*, *Pepe el Toro*.

51. *Los olvidados* (México, 1950)

Director: Luis Buñuel.

Producción: Ultramar Films, Óscar Dancigers.

Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Con colaboración (sin créditos) de Max Aub y Pedro Urdimalas.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Reparto: Stella Inda, Miguel Inclán, Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Mario Ramírez.

Historia sobre la miseria de la niñez mexicana. Este film representa el gran regreso de Buñuel al mundo del cine. En esta tesis nos ocupamos de su estudio durante tres de los siete capítulos que la componen.

52. *El prisionero 13* (México, 1933)

Director: Fernando de Fuentes.

Producción: Compañía Nacional Productora de Películas.

Guión: Fernando de Fuentes, Miguel Ruíz Moncada.

Fotografía: Ross Fisher.

Reparto: Alfredo del Diestro, Luis G. Barreiro, Adela Sequeyro, Arturo Campoamor, Adela Jaloma.

Es la primera entrega de la “Trilogía revolucionaria” de De Fuentes. Se trata de una historia sobre los fusilamientos revolucionarios y la cercanía entre quien da la orden y muere en el pabellón.

53. *El compadre Mendoza* (México, 1933)

Director: Fernando de Fuentes.

Producción: Interamericana Films, Producciones Águila Films.

Guión: Mauricia Magdaleno y Juan Bustillo Oro.

Fotografía: Agustín Jiménez.

Reparto: Alfredo del Diestro, Carmen Guerrero, Emma Roldán, Carlos López, César Rendón, José del Río.

Segunda parte de “Trilogía revolucionaria” de De Fuentes. Muestra de una manera crítica la guerra entre huertistas, maderistas y villistas.

54. *Vámonos con Pancho Villa* (México, 1935)

Director: Fernando de Fuentes.

Producción: CLASA Films.

Guión: Fernando de Fuentes, Xavier Villaurrutia.

Fotografía: Jack Draper, Gabriel Figueroa.

Reparto: Domingo Soler, Antonio R. Fausto, Manuel Támes, Ramón Vallarino, Carlos López, Silvestre Revueltas

Film con el que cierra su “Trilogía revolucionaria”. Presenta una pintura de Villa sumamente compleja: entre la fuerza y la crueldad de su liderazgo. La historia versa sobre su grupo élite, “Los dorados de Pancho Villa”. Contiene un final alternativo muy polémico

55. *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, México, 1948)

Director: Alejandro Galindo.

Producción: Producciones Azteca.

Guión: Alejandro Galindo.

Fotografía: José Ortiz Ramos.

Reparto: David Silva, Fernando Soler, Martha Roth, Eugenia Galindo.

Es la primera entrega de la “Trilogía revolucionaria” de De Fuentes. Se trata de una historia sobre los fusilamientos revolucionarios y la cercanía entre quien da la orden y muere en el pabellón.

56. *La rebelión de los colgados* (México, 1954)

Director: Alfredo B. Crevenna.

Producción: Jhon Bright.

Guión: Alfredo B. Crevenna.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Reparto: Pedro Armendáriz, Ariadna Welter, Carlos López Moctezuma, Luis Aceves Castañeda, Víctor Junco.

Basada en el relato de Bruno Traven, cuenta la historia de una hacienda al sur de México en donde la explotación es insostenible al grado de generar una Revolución. El

film sugiere que ha sido de esta manera cómo ha surgido la Revolución Mexicana. En el capítulo cinco tomamos su introducción para ilustrar el sentido que tenían las películas clásicas mexicanas y su acento en el patriotismo.

57. *Vagabunda* (México, 1950)

Director: Miguel Morayta.

Producción: Óscar J, Brooks.

Guión: Jesús Cárdenas, Francisco Ibarra.

Fotografía: Víctor Herrera.

Reparto: Antonio Badú, Leticia Palma, Luis Beristáin.

En el capítulo sexto tomamos esta película para hablar de las introducciones típicas del cine mexicano. Esta película trata sobre la miseria en la zona roja de la ciudad de México y se rueda en locaciones naturales bajo el puente de Nonoalco. Se trata, también, de un film en el que es posible ver el tratamiento personalizado de la miseria, la cual asume que la pobreza descansa sobre los hombros de los personajes y no sobre el sistema social y político.

58. *Putyovka v zhizn* (El camino de la vida) (URSS, 1931)

Director: Nikolai Ekk.

Producción: Mezhrabpomfilm.

Guión: Nikolai Ekk, Osip Brik, Regina Yanushkevich.

Fotografía: Vasili Pronin.

Reparto: Nikolai Batalov, Yvan Kyrlya, Mikhail Dzhagofarov, Aleksandr Novikov.

Film prototípico sobre la delincuencia infantil, se trata de un relato sobre los problemas de los niños de la calle que viven en comunas y emprenden la construcción de una vía de ferrocarril. El tratamiento de este film fue seguido por la serie de películas de propaganda comunista en Rusia.

59. *Ladri di biciclette* (Ladrón de Bicicletas) (Italia, 1948)

Director: Vittorio De Sica.

Producción: Produzioni De Sica.

Guión: Cesara Zavattini, Vittorio De Sica.

Fotografía: Carlo Montuori.

Reparto: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Gino Saltamerenda.

Obra cumbre del neorrealismo italiano. Relata la historia de un obrero en paro en el contexto de la Roma de Posguerra. Este film se ha relacionado mucho con la imagen realista de Buñuel. En el capítulo seis referimos a la distancia que nuestro director toma respecto del neorrealismo italiano.

60. *Umberto D* (Italia, 1952)

Director: Vittorio De Sica.

Producción: Produzioni De Sica.

Guión: Cesara Zavattini, Vittorio De Sica.

Fotografía: G. R. Aldo.

Reparto: Carlo Battisti, María Pia Casilio, Lina Gennari, Memmo Carotenuto.

Obra emblemática del neorrealismo italiano. Situada en la Italia de la posguerra. En el capítulo seis referimos a la secuencia de la criada preparando café en la cocina para resaltar los elementos más brillantes del movimiento.

61. *Un Buñuel mexicano* (México, Francia, 1997)

Director: Emilio Maillé.

Producción: Rumba Productions.

Guión: Emilio Maillé.

Fotografía: Emilio Maillé, Xavier Pérez Grober, Jean Michel Humeau, Damien Morisot.

Reparto: Documental.

Este documental se concentra en la vida que Luis Buñuel llevó en México, presenta valiosas entrevistas, en el capítulo siete se cita unas líneas de Buñuel respecto al sueño y a la poesía.