

Julia Tuñón

La familia: ausencia y deseo en *Los olvidados* de Luis Buñuel

El mundo de Los olvidados está poblado por huérfanos, por solitarios que buscan la comunión y que para encontrarla no retroceden ante la sangre. La búsqueda del "otro", de nuestro semejante, es la otra cara de la ausencia de la madre. O la aceptación de su ausencia definitiva: el sabernos solos.

Octavio Paz

Toda sociedad es compleja. Cada uno de sus aspectos está atravesado por cuestiones de signo diverso y aún contradictorio, y la cultura no es una excepción. Las ideas, los símbolos y objetos que la configuran están en constante tensión, conformando un campo en el que a través de ajustes, arreglos y componendas entre las ideas y las prácticas de la vida, se construye un código que rige la necesidad de los seres humanos de producir y reproducirse, de entender el mundo y de incidir sobre él.

La cultura, entendida como la forma de vivir la vida,¹ es más que un depósito de información o de objetos (sin excluirlos): es el terreno de las ideas, los valores y conceptos. Este mundo cultural sería inaprehensible para las ciencias sociales sin las representaciones, que concretan las ideas que no pueden mantenerse eternamente en situación abstracta.² A través de ellas podemos comprender el imaginario de una sociedad.

Las imágenes del cine son también representaciones: dice Pierre Sorlin que "un film no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa, es una puesta en escena social".³ Ellas no ofrecen un reflejo fiel de la sociedad en la que se producen, sino

que se construyen, poniendo en escena a la cultura: los prejuicios, supuestos, creencias... pero también las aspiraciones y los deseos inculcados por la ideología dominante, que dan cuenta de como se "debe de ser" en cada momento, las impuestas por un grupo que se hace cargo del proyecto nacional.

Cualquier representación se apoya en el marco de ideas de lo que es obvio en su tiempo, de lo que en cada contexto se puede decir, mirar, nombrar, de lo que se considera de sentido común y no se cuestiona. Es decir, en el cine aparecen, en forma oblicua, las ideas de la mentalidad. Pero también las de la ideología dominante.⁴ En el cine de ficción mexicano se plantean de una manera obsesiva ciertos temas, aquellos en que se expresan los problemas que aquejan a sus productores y receptores. La familia es uno de ellos.

En el caso de las representaciones fílmicas es necesario, además, incorporar el concepto del cine de autor o, en su caso de cine de *film-makers*.⁵ En el caso de *Los olvidados* estamos ante un autor.

⁴ Ideología sería entendida aquí como el conjunto de ideas, valores y conceptos que permiten entender el mundo desde las necesidades y perspectiva de los grupos dominantes, pero debe mediar constantemente con aquellas ideas, creencias, emociones, valores, conceptos que no están sistematizados ni son conscientes y constituyen la mentalidad de una sociedad. Se trata de un espacio en el que campean ideas de diferente orden y negocian entre ellas.

⁵ Cine de autor es aquel que expresa las preocupaciones de un director fílmico cuyo estilo es reconocible, y cine de *film-makers* es cuando el peso del director se reduce ante la influencia de todos los que intervienen en la hechura de la película, pasando por los miembros del *staff*.

¹ "Se entiende en un sentido lato que incluye la vida cotidiana de la gente común, los objetos materiales de los que ésta se rodea y las diversas formas de percibir e imaginar su mundo". Peter Burke, "La nueva historia socio-cultural", en *Historia social*, Valencia, España, núm. 17, otoño de 1993, p. 106.

² Véase Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre la práctica y la representación*, Barcelona, España, Gedisa, 1992.

³ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, FCE, 1985, p. 170.

Las películas no son, entonces, un simple depósito de figuras más o menos entrañables, de historias que nos hacen ilusionar una vida posible y reconsiderar los esquemas de la propia, sino que expresan esa arena en que campean ideas, valores y conceptos de diverso carácter. Desde esta perspectiva, el tema a analizar sólo adquiere sentido en relación a su referente social.

Las películas se expresan en lenguaje fílmico.⁶ Los filmes representan con símbolos la cultura de quienes las hacen y quienes las reciben, pero lo hacen a su manera. Ni siquiera al cine documental se le puede exigir exactitud. Cualquier tema que pretenda ser analizado a través de las imágenes de celuloide tiene un límite preciso: remite al imaginario sobre él. Se trata de una representación en la que inciden las condiciones de realización y de exhibición y el código cultural vigente.

Hablar de la imagen de la familia en los filmes implica, entonces, atender todo eso pero, también, las características de esa institución tan abarcativa y plural. La familia es una institución compleja porque atañe a cada una de las áreas de la sociedad humana (la esfera política, social, económica, ideológica y psicológica) y porque vincula las áreas privadas con las públicas: a los individuos, con sus necesidades más íntimas, y a las sociedades y los proyectos públicos y políticos de los gobiernos. La familia es una construcción social y cultural y no una instancia natural y eterna. Deriva del carácter humano por antonomasia, eso que nos diferencia de los animales: la capacidad de hacer cultura, de interpretar y organizar al mundo más que del instinto reproductivo que nos da el también ser animales. Esta tensión entre ser parte de la naturaleza pero distinguirnos de ella es presentada siempre en la autoría fílmica de Luis Buñuel y estará presente en *Los olvidados*.

Si lo que hemos planteado hasta aquí es válido, las películas pueden ofrecernos un terreno para interpretar las ideas que configuran a la familia como una construcción simbólica. El tema atañe a aspectos tan importantes como la definición de los géneros sexuales, la relación entre ellos, el concepto de autoridad, la educación y los conflictos entre padres e hijos..., y también se representan los deseos: ha sido un tema recu-

rrente en el cine, especialmente en el mexicano. Pero para avanzar se impone definir la película o la serie fílmica que servirán de fuente.

El cine clásico mexicano⁷ tiene una serie de imágenes típicas que han penetrado en toda América Latina y en el sur de los Estados Unidos, y su manera de presentar a la familia es precisa. Además, sus imágenes han configurado las ideas, pues el cine las representa, pero también las construye. Sin embargo, algunas películas se salen de la norma. Es el caso del cine de Luis Buñuel, director español vecindado en México a raíz de la guerra civil española. La película *Los olvidados* es una de estas excepciones, pero en el caso de esta cinta, no por serlo queda ajena a los problemas de México.

Luis Buñuel filma *Los olvidados* en 1950. La película recibe fuertes críticas, no tanto por su tema cuanto por la manera de plantearlo. La cinta trata de los niños delincuentes de la calle, "los olvidados" por un proyecto estatal que promueve, explícitamente, el "progreso" y la "modernización" de México. Estamos en el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), "el cachorro de la Revolución", el presidente que se propondrá explícitamente hacer de México una nación moderna.

El filme produce una palpable irritación que tiene razones de índole diversa. Buñuel recuerda que durante la exhibición privada a un grupo selecto de intelectuales, previa al estreno, la esposa de Diego Rivera, Lupe Marín lo censuró acremente y la de León Felipe, Berta Gamboa, casi le saca los ojos con sus largas uñas,⁸ en cambio David Alfaro Siqueiros lo felicitó. La película se exhibió en noviembre de 1950 en el cine México y duró tres días en cartelera, pues el conflicto que creó fue mayúsculo.⁹ Sin embargo, en 1951, la película se exhibió en el festival de Cannes en donde obtuvo el Premio Especial de la Crítica Internacional a la mejor dirección. Octavio Paz ha escrito que Buñuel le habló para pedirle que presentara la cinta y él escribió enton-

⁷ Me refiero al de la llamada "edad de oro" que comprende grosso modo de mediados de los años treinta a mediados de los cincuenta, aunque en sentido estricto se refiera a los comprendidos entre 1940 y 1945.

⁸ Luis Buñuel, *Mi último suspiro* (Memorias), Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 198. También en Max Aub, *Conversaciones con Buñuel seguidas de cuarenta y cinco entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid, Aguilar, 1984, p. 119.

⁹ Sindicatos y asociaciones diversas pidieron la aplicación del artículo 33 constitucional que decreta la expulsión de los extranjeros indeseables. Buñuel estaba nacionalizado desde 1948. Buñuel, *op. cit.*, 195.

⁶ Un lenguaje constituido por imágenes en movimiento que se proyectan y se asocian al sonido, en una forma de construcción que implica la organización de las escenas a través de la edición y de los encuadres y planos. Las películas narran historias (*stories*).

ces “El poeta Buñuel”.¹⁰ El director aragonés participaba a título personal invitado por los organizadores franceses.¹¹ Con el aval europeo la cinta se exhibió durante seis semanas en el cine Prado. El filme obtuvo once de los dieciocho arieles que se repartieron en 1951.¹²

El español Luis Buñuel había llegado al país en 1946, procedente de los Estados Unidos y Francia. Durante el periodo mexicano realizó 20 películas del total de 32 que conforman su obra. Murió en 1983 en la ciudad de México. ¿Quién era Buñuel para poder realizar un filme como éste?

El director

Los antecedentes fílmicos de Luis Buñuel eran breves pero contundentes. *El perro andaluz* y *La edad de oro* (1929 y 1930 respectivamente) son filmes surrealistas. Establece en ellos elementos sin lógica ni coherencia, imágenes sin significado explícito que renuncian a organizarse en un discurso lógico, en una narración y buscan cuestionar toda certeza de las audiencias. En París participa con el grupo de élite intelectual que conforma este grupo que tiene como seña de identidad la poesía, pero también el énfasis en la moralidad y en la necesidad de una revolución que altere toda la hipocresía de la sociedad y libere la fuerza del deseo. Decía Buñuel:

Fue el surrealismo el que me reveló que en la vida existe un sentido moral que el hombre no puede olvidar. Gracias a él he descubierto por primera vez que el hombre no es libre. No creía en la libertad total del hombre, pero he encontrado en el surrealismo una disciplina a seguir. Ello ha sido una gran lección en mi vida y también un paso maravilloso y poético.¹³

A Elena Poniatowska le dice en 1977: “sólo conservo una leve influencia del surrealismo de mis tiempos

¹⁰ Octavio Paz, “*Los olvidados*. Cannes. 1951”, en *Buñuel, México y el surrealismo*, México, CNCA, 1996, p. 21.

¹¹ *Ibid.*, p. 22-23.

¹² Mejor película, dirección, fotografía, sonido, coactuación femenina (Stella Inda), actuación infantil (Alfonso Mejía), actuación juvenil (Roberto Cobo), argumento original, adaptación cinematográfica, escenografía y edición. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, 1993, vol. V, pp. 171-172.

¹³ Bazin, *op. cit.*, p. 208.



Los olvidados.

y nada más. He evolucionado con mi época y con el surrealismo”;¹⁴ sin embargo, es claro que siempre conservará el gusto por mostrar elementos que refieren a lo instintivo y lo irracional: “la imaginación es libre; el hombre, no”.¹⁵

Sólo aparentemente en sentido opuesto Buñuel filma, en Extremadura en 1932, *Las Hurdes*, un documental también llamado *Tierra sin pan* que trata sobre la pobreza extrema de esa región, en la que tampoco hay canciones ni ventanas en los cuartos. La película se limita a mostrar la difícil vida de esos españoles olvidados por el progreso. La cinta fue prohibida en su país durante la República y sólo se proyectó en Francia en 1937, durante la guerra civil española.¹⁶ El documental mira la resequead del paisaje y la inclemencia de las vidas en su ambiente y la música de fondo (la IV Sinfonía de Brahms) destaca la dureza de la imagen. Dice Octavio Paz que en ella “el poeta Buñuel se retira, calla, para que la realidad hable por sí sola [... el tema] es el triunfo embrutecedor de esa misma realidad”.¹⁷

Carlos Fuentes en una entrevista en Venecia, recoge la idea de que a los 75 años Buñuel sigue siendo como el joven de 27, pues mantiene la creencia de que:

el artista describe las relaciones sociales auténticas con el objeto de destruir las ideas convencionales de esas re-

¹⁴ Elena Poniatowska, “Luis Buñuel”, en *Todo México*, México, Diana, 1990, p. 79.

¹⁵ José de la Colina, *op. cit.*, p. 52.

¹⁶ Bazin, *op. cit.*, p. 199.

¹⁷ Paz, “El poeta...”, *op. cit.*, p. 62.

laciones, poner en crisis el optimismo del mundo burgués y obligar al público a dudar de la perennidad del orden establecido. El sentido final de mis películas es ese: decir una y otra vez, por si alguien lo olvida o cree lo contrario, que no vivimos en el mejor de los mundos. No sé si puedo hacer más.¹⁸

Los tres filmes primeros fueron los modelos de su cine posterior. La mayor parte de las obsesiones que le serían características aparecen en ellos y *Los olvidados* debe también a estos antecedentes parte de su resplandor.

La industria cinematográfica mexicana de la mitad del siglo sufre la pérdida de los beneficios que la habían reconfortado durante los años de la Segunda Guerra Mundial. A su llegada a México, en 1946, Luis Buñuel se enfrenta con la escasez de recursos para hacer cine, pese a lo cual puede realizar *Gran casino* (1946) y *El gran calavera* (1949). La posibilidad de dirigir una tercera película resulta buena para él: con esta filmación “volví a mí mismo”, declara,¹⁹ y dice también que después de tantos años sin filmar (en los Estados Unidos) fue importante ver que “algo vivía allí, la película vivía”.²⁰ Óscar Dancigers lo había invitado a venir a México, le propuso hacer una cinta sobre el tema de los niños delincuentes de la calle y Buñuel aceptó porque le gustaba *Sciuscia* (*El limpiabotas*), de De Sica, aunque su estilo es diferente del neorrealismo. Lo es básicamente porque este movimiento no intenta el misterio o la poesía y suele carecer de profundidad psicológica: gusta de presentar tipos buenos contra malos. Sin embargo el cine buñueliano coincide con elementos como el gusto por los actores no profesionales, las locaciones sin paisaje y la temática de índole social.

Buñuel dirigirá la que habría de llamarse *La manzana podrida*²¹ o *¡Su huerfanito, jefe!*²² Para Buñuel “*Los olvidados* fue un film relativamente libre. Evidentemente Dancigers me pidió que quitase muchas cosas que quería poner en el film, pero me dejó cierta libertad”.²³ La película se rodó en 21 días.

En *Los olvidados*, Luis Buñuel desarrolla sus dos líneas previas. Lo hace desde el momento en que mostrar el sentimentalismo le parece deleznable y evita juz-

gar, tomar partido o referirse a categorías morales. El director plantea en el filme la realidad que observa durante unos seis meses previos a la filmación, en los que investiga en las notas rojas de los periódicos, en los informes del Tribunal para Menores, la cárcel de mujeres y en paseos cotidianos por el barrio de No-noalco, Romita y Tacubaya, paseos que realiza con Luis Alcoriza y con el escenógrafo Edward Fitzgerald. A veces iba solo, “algo disfrazado, vestido con mis ropas más viejas, miraba, escuchaba, hacía preguntas, entablaba amistad con la gente. Algunas de las cosas que vi pasaron directamente a la película”.²⁴ El argumento se lo inspira la lectura de una nota en la que se describe el hallazgo del cadáver de un niño de once años encontrado en un basurero. Con estos antecedentes, Buñuel realiza, según sus palabras:

un film de lucha social. Porque me creo simplemente honesto conmigo mismo yo tenía que hacer una obra de tipo social. Sé que voy en esa dirección. Aparte de eso, yo no he querido hacer de ninguna manera un film de tesis. He observado cosas que me han dejado atónito y he querido trasponerlas a la pantalla, pero siempre con esa especie de amor que tengo por lo instintivo y lo irracional que pueda aparecer en todo. Siempre me he sentido atraído por el aspecto desconocido o extraño, que me fascina sin saber por qué.²⁵

Los antecedentes surrealistas de Buñuel, no sólo en cuanto al gusto por las imágenes que rebasan la racionalidad sino también por cuanto al código ético que lo conformaba son claros en su cine. Decía Buñuel: “A mí me pueden acusar de cualquier cosa [...] menos de faltas a la moral [...] Falta a la moral quienquiera da en elogiar a la patria, a la religión o la familia”.²⁶

En ese sentido la cinta parece inscribirse en el lente sin concesiones ni retórica de *Las Hurdes*. André Bazin plantea que, aunque aparentemente Buñuel elige situaciones de horror, “la crueldad no es de Buñuel, él se limita a revelarla en el mundo [...] si la piedad es excluida de su sistema estético es que ella lo envuelve por todas partes”²⁷ y contrasta con *Las Hurdes* porque en

¹⁸ *Op. cit.*, p. 25-26.

¹⁹ Aub, *op. cit.*, p. 118.

²⁰ De la Colina, *op. cit.*, p. 97.

²¹ Buñuel no recordaba este posible nombre. *Ibid.*, p. 13.

²² Aub, *op. cit.*, p. 118 y De la Colina, *Ibid.*, p. 84.

²³ Luis Buñuel, “Testimonios”, en *Los olvidados*, *op. cit.*, p. 7.

²⁴ Buñuel, *Mi último...*, *op. cit.*, p. 195.

²⁵ Bazin, *op. cit.*, p. 203.

²⁶ Jaime García Terrés, “Escándalo y pudor de Luis Buñuel”, en Alba C. de Rojo, *Buñuel. Iconografía personal*, México, FCE-Universidad de Guadalajara, 1988, p. 91-92.

²⁷ *Ibid.*, p. 14.

ese documental había cierto cinismo o complacencia por la objetividad pero “*Los olvidados*, por el contrario, es una película de amor y que requiere amor [...] esta presencia de la belleza en lo atroz [...] convierte dialécticamente a la crueldad en un acto de amor y caridad”.²⁸

No se trata de un filme realista sin más. La película adquiere, además, el carácter de la picaresca española. Se ha destacado en ella la influencia de Valle Inclán y sus esperpentos; también dice Octavio Paz que se inscribe en la tradición de Quevedo, Goya y José Guadalupe Posada y que la pasión con la que describe la realidad pertenece al arte español.²⁹

Las limitaciones económicas de esos años obligaron a Buñuel a suspender algunas de las escenas que hubiera deseado incluir, que “se verían como en un parpadeo y sólo las advertiría un espectador entre cien, que además se quedaría dudando, pensando que podría ser una ilusión suya. Eran elementos de tipo irracional, para no seguir al pie de la letra una realidad ‘fotográfica’”.³⁰ Él quería instalar una orquesta de cien músicos tocando, pero sin que se escuchara su música, en un edificio en construcción, mientras se realiza un asesinato³¹ pero se hubiera desbordado el presupuesto y Buñuel era muy ordenado con estos requisitos.

Lo que sí puede incluir son símbolos que no tienen un significado universal y que introducen elementos perturbadores en la cinta: destacan los gallos y gallinas como una presencia constante y azarosa,³² la obsesión buñueliana por las piernas y los pies, la leche como un elemento simbólico. Buñuel no coloca estas imágenes con una conciencia precisa ni secunda las explicaciones que han provocado. Para Jean Franco la leche y los pollos son elementos pre-edípicos³³ y para Fernando Césarman algunos elementos de la trama son símbolos de la madre y otros son símbolos fálicos. Para Bazin “Buñuel nos ha dado la única prueba estética contemporánea del freudismo [...] nos restituye las situaciones psicoanalíticas en su verdad profunda e inobjetable”.³⁴

²⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁹ Paz, “El poeta...”, *op. cit.*, p. 62.

³⁰ De la Colina, *op. cit.*, p. 96.

³¹ *Ibid.*

³² Luis Alcoriza declara que las gallinas eran comunes en la vida de los pueblos y un elemento de valor económico, con lo que el signo adquiere otro valor.

³³ *Op. cit.*, p. 199.

³⁴ Bazin, *op. cit.*, p. 13.

Por su parte, Buñuel fue siempre reacio a explicar los símbolos: para él lo importante era que son elementos que hacen sentido en el filme. A Max Aub le habla respecto a la interpretación que se ha hecho de la navaja como un pene, cuando corta el ojo en *Un perro andaluz*: “Es una idiotez. Tal vez sí. Pero, si no lo sabemos, ¿qué más da?”.³⁵ Buñuel, en todo caso, no utiliza los símbolos en forma consciente para decir algo en forma metafórica. Son elementos que se filtran de su propio universo mental, lo que es una de las capacidades y prerrogativas de un autor filmico.

La película

*Los olvidados*³⁶ narra un episodio de la vida de los niños delincuentes de los barrios pobres de México: son los olvidados por la civilización, los marginados del progreso y del afecto. En ese terreno destacan los conflictos derivados del amor y de la lealtad³⁷ agudizados en el mundo lleno de carencias de los arrabales de la ciudad de México y la falta de protección familiar o de cualquier otro tipo. Julio Cortázar empieza a contar el filme así:

He aquí que todo va bien en el 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 [...] El arrabal y los gendarmes de facción se miran casi en paz. Entonces entra *El Jaibo* [...] trae consigo la sabiduría de la cárcel, el deseo de venganza, la voluntad de poderío. *El Jaibo* se ha quitado la niñez de encima con un sacudón de hombros. Entra a 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

³⁵ *Op. cit.*, p. 69.

³⁶ Producción: 1950: Óscar Dancingers. Argumento: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Colaboración sin crédito de Juan Larrea, Max Aub y Pedro de Urdimalas. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga. Escenografía: Edward Fitzgerald. Edición: Carlos Savage. Reparto: Stella Inda, Miguel Inclán, Roberto Cobo, Alfonso Mejía, Alma Delia Fuentes (García Rivera, *op. cit.*).

³⁷ Para Jean Franco se trata de la tragedia de la fraternidad y la traición entre varones y la mujer tiene el papel de desatar los conflictos pero no actuarlos. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México* (Versión actualizada), México, FCE-El Colegio de México, 1994.



Roberto Cobo y Stella Inda.

exacta de las manos. *El Jaibo* es un ángel: ante él ya nadie puede dejar de mostrarse como verdaderamente es [...] caen los disimulos y las letargias, el arrabal brinca en escena y juega el gran juego de la realidad.³⁸

El Jaibo (Roberto Cobo) es el líder de la pandilla por el prestigio indiscutido de sus excesos y experiencia. Su nombre es mencionado antes de que su figura aparezca en pantalla: los chiquillos que juegan en un baldío que sirve de plaza del barrio lo nombran y en la secuencia que sigue lo vemos deambular por la ciudad con movimientos libres y ágiles (era bailarín). Camina en la libertad del anonimato, pide una torta a un ven-

dedor y al ver a unos policías sale corriendo. La trama está apuntada: la capacidad y necesidad de moverse y actuar, el hambre y el miedo. *El Jaibo* ha escapado de la correccional y vuelve al barrio, donde promete a los chamacos que lo escuchan embelesados que nada les faltará si lo obedecen. El grupo inicia, entonces, una serie de desmanes que le procuran escasos logros, pero dan cuenta al espectador de la tesitura de su vida.

Pedro (Alfonso Mejía) es uno de los miembros del clan. Es más pequeño que *El Jaibo* e intenta infructuosamente obtener el cariño de su madre, en un tema caro a Buñuel que gusta de poner a sus personajes en una búsqueda constantemente insatisfecha. Marta es una mujer joven con varios hijos, está sola para mantenerlos y no quiere a Pedro. El guión la describe así: “Es una mujer de unos treinta años, pelo negro, aún bella. La habitación

³⁸ Julio Cortázar, “Luis Buñuel: *Los olvidados* (1951)”, en Jaime Alazraki (ed.), *Obra crítica*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 254.

alumbrada por un foco sin pantalla está limpia.” El papel lo interpreta magistralmente Stella Inda.

Pedro busca a Julián, supuesto delator de *El Jaibo* para que hablen sus diferencias y los acompaña a un descampado en las afueras, en donde *El Jaibo* asesina a Julián a palos y pedradas. Es sorprendente lo precario de las armas que usan estos muchachos.³⁹ El hecho sucede a los pies de la estructura arquitectónica en la que Buñuel quería colocar la orquesta con cien músicos. Este hecho vincula a los dos muchachos: *El Jaibo* le dice a Pedro: “Ahora estamos más unidos que nunca”. Desde ese momento hay un lazo de secreto y de sangre entre ellos y la tensión entre el destino y la fatalidad adquiere su dimensión precisa. Octavio Paz invita a no confundir en *Los olvidados* el azar con la suerte. Considera mejor nombrar el signo que rige la vida de estos chicos como en la tragedia griega: el destino. La fatalidad determina el curso de su vida, pero despojada de sus atributos sobrenaturales: aquí tiene un carácter social y psicológico, es una fatalidad histórica.⁴⁰ Sin embargo, agrega Paz, para que la catástrofe se produzca es necesario que coincida con la voluntad humana: sólo cuando, en el transcurso del filme, Pedro acepta y afronta la naturaleza sin límites encarnada en la figura de *El Jaibo*, su presencia ineludible se convierte en su destino: “El choque entre la conciencia humana y la fatalidad externa constituye la esencia del acto trágico [...] 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 futuro”.⁴¹

En la película aparecen otros personajes y anécdotas: Julián, el muchacho que trabaja y en las noches recoge al padre de las cantinas, que habrá de morir en manos de *El Jaibo*; don Carmelo, el músico ciego que canta en el mercado, añorante del orden porfirista, cuando “las mujeres se estaban en su casa, no como ahora que andan por ahí engañando a los maridos” y

que desea fervientemente vengarse de la paliza que le dieron los muchachos; Meche (Alma Delia Fuentes), la muchachita que vive con su abuelo, su hermano *El Cacarizo* (parte de la pandilla) y su madre enferma en una vivienda que tiene un establo, donde la burra, el cabrito y la cabra son elementos fundamentales; *El Ojitos* (Mario Ramírez), chamaco de Los Reyes, interpretado por un campesino de verdad, que ha sido abandonado por su padre en el barrio y se acomoda como lazarillo del ciego. Son figuras entrañables que iremos mencionando sobre la marcha. Cada uno de ellos muestra una faceta diferente de la familia... y de la soledad.

Pedro busca infructuosamente el cariño de la madre. Deseando obtener su afecto (deseando evadir su destino) encuentra trabajo en una afiladuría, pero *El Jaibo*, temeroso de ser delatado, lo busca, iniciando su rol de sombra del muchachito. En el taller roba un cuchillo, por lo que habrán de acusar a Pedro. Su madre, ansiosa por deshacerse de él, lo entrega a las autoridades que lo envían a una escuela-granja, en donde Pedro muestra su rabia matando a las gallinas, animales que apreciaba mucho e, incluso, avienta un huevo para que estalle en la cámara, es decir, a los ojos del espectador. En ese espacio intermedio entre el Estado y su vida real, recibe una prueba de confianza: el director le da cincuenta pesos para que salga a la calle a comprarle cigarrillos. Afuera lo espera *El Jaibo*, quien le quita el dinero.

Pedro debe volver al barrio para recuperarlo y ahí pelea con saña con *El Jaibo* cuando se entera que éste ha tenido relaciones sexuales con su madre. Pedro, sólo entonces, lo delata públicamente por la muerte de Julián: se ha roto la lealtad que los vinculaba. El asunto de la relación entre *El Jaibo* y Marta es interesante: el muchacho va a casa de Pedro a buscarlo cuando la mujer se lava los pies (Buñuel tiene entre sus obsesiones los pies y las piernas femeninas). Él la observa y le habla... Marta, que no se conmovía por su hijo, se encuentra turbada por *El Jaibo*. En otra visita que hace el muchacho se vinculan sexualmente. Buñuel es siempre discreto con estos temas: cuando pasan los perritos del circo a bailar a la plaza y todos los niños de Marta salen a verlos, *El Jaibo* cierra la puerta de la casa y la cámara afoca el espectáculo de los canes que regocija a todo el barrio. Pedro había entrevistado esta situación en la célebre escena onírica en la que sueña que debajo de su cama está Julián riendo y después su madre sonrío y le explica que está cansada y le muestra las manos.

³⁹ Buñuel gustaba evidentemente de la lectura de la nota roja y expresa su sorpresa ante la simpleza de gran parte de los crímenes en México, *op. cit.*, pp. 205-206.

⁴⁰ Carlos Fuentes dice que “Los muchachos de *Los olvidados* [...] no pueden modificar su situación con los medios filantrópicos y sentimentales que la sociedad, a sabiendas de su inutilidad pone a su alcance”. “Prólogo”, en Fernando Césarman, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 15.

⁴¹ Octavio Paz, “El poeta Buñuel”, en Alba C. de Rojo, *op. cit.*, p. 63. El texto de “El poeta Buñuel” se publicó en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix-Barral, 1971.

Cuando él le reclama por qué no le da de comer ella le ofrece un pedazo de carne sangrante que le arrebató *El Jaibo* que acecha debajo de su cama.⁴² Buñuel quería mostrar lluvia y un rayo en la carne, pero sólo aparece el resplandor.⁴³ Volveremos sobre esta secuencia después.

En el próximo encuentro entre los muchachos *El Jaibo* matará a tubazos a Pedro, en el establo, y la policía, avisada por don Carmelo, liquida a balazos a *El Jaibo*, que trata de escapar.⁴⁴ En el momento de su muerte ve avanzar sobre él a un perro sarnoso, que se empalma con la imagen del muchacho agonizante. El cadáver de Pedro es tirado por Meche y su abuelo en un basurero, “donde rodará con todos nosotros en la última escena de la obra”.⁴⁵

Un segundo final más complaciente se filmó para la película. En él Pedro se libraba de *El Jaibo* y regresaba con el dinero a la escuela-granja, a reformarse, a encontrar otro posible destino, un final feliz... este segundo final quedó en el olvido.

Las anécdotas que hacen la historia dan cuenta de los problemas humanos básicos: el abandono, la lealtad, la necesidad de afecto, la dificultad del cambio y la imposición del destino. Octavio Paz ha dicho que muestra la orfandad de la condición humana.

La estructura de la película es clásica: consta de presentación o prólogo, desarrollo de la historia, clímax y desenlace. Para Paz, “la acción es precisa como un mecanismo, alucinante como un sueño, implacable como la marcha silenciosa de la lava”,⁴⁶ es así porque “la trama se despliega con la inevitabilidad de la tragedia griega”.⁴⁷ La narración es lineal y los movimientos de cámara son sencillos, salvo dos momentos en cámara lenta: la célebre escena onírica y la del perro sarnoso que aparece en el delirio agonizante de *El Jaibo*. La película tiene varios montajes por analogía, en los que las gallinas funcionan como bisagra.

⁴² Al respecto dice Bazin: “Buñuel logra el *tour de force* de reconstituir los sueños en la peor tradición del surrealismo freudo-hollywoodiano y dejarnos a pesar de ello jadeantes de horror y de piedad”. Entrevista a Luis Buñuel por André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze, en André Bazin et al., *La política de los autores*, Madrid, Ayuso, 1974, pp. 12, 195-212.

⁴³ De la Colina, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁴ Para Jean Franco *El Jaibo* debe morir para que la civilización y el orden prosperen frente a la naturaleza que representa, *op. cit.*

⁴⁵ Cortázar, *op. cit.*, p. 255.

⁴⁶ Paz, “El poeta...”, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁷ Jean Franco, *op. cit.*, p. 195.

La cinta hace alarde de sobriedad: Gabriel Figueroa se molestó porque pensaba que para fotografiar así podría haberlo hecho cualquier operador de noticieros, pero Buñuel lo convenció de terminar la filmación.⁴⁸ Don Luis no lo dejó usar filtros, tomar nubes ni definir la composición, pues llegaba con todo preestablecido.⁴⁹ Gabriel Figueroa ya había ganado premios internacionales por su fotografía y con Emilio Fernández había encontrado un terreno adecuado para la exaltación de la plástica fílmica.

La música no pierde nunca su papel subsidiario de la imagen y en momentos su carácter contrasta con escenas de gran dramatismo, como cuando golpean al ciego que se escucha una música de circo. En este sentido Buñuel transgrede el código del melodrama que se apoya en este elemento para la exaltación sentimental. Él pensaba que hubiera sido mejor dejar sin fondos musicales el filme pero, por razones sindicales, era necesario incluir músicos.⁵⁰ Los diálogos son breves y efectivos, sumamente creíbles. *Pedro de Urdimalas* ayudó a incorporar el vocabulario y las expresiones populares. Su nombre no aparece en los créditos porque no quería ser asociado a un filme que denigrara a México.

El resultado de estos elementos es una película deslumbrante, muy diferente a los filmes usuales en México en esos años, pero que, paradójicamente, representa de manera precisa las obsesiones que se dan en el país. Octavio Paz escribió que *Los olvidados* es “un despiadado cuerpo a cuerpo con la realidad. Al abrazarla, la desuella”.⁵¹

Las razones del escándalo

La película trata de la delincuencia y la pobreza, de la soledad y el abandono. Es un tema común en el cine mexicano de esos años; sin embargo, se presenta en forma diferente y eso irrita sobremanera a las audiencias. Una de las cosas que más molestan es el hecho de que un extranjero mencione situaciones que los mexicanos han aprendido a ver como normales o han pre-

⁴⁸ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁹ Entrevista con Luis Alcoriza, en María Oswelia García Torano Rosas Priego, “Breve análisis de la película *Los olvidados* de Luis Buñuel (1950)”, tesis, México, Universidad Iberoamericana, 1992, s.n.p.

⁵⁰ José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Prohibido asomarse al interior*, México, Imcine-CNCA, 1996, p. 86.

⁵¹ Paz, “El poeta...”, *op. cit.*, p. 62.

tendido no ver. Cada contexto histórico configura un código de lo que puede decirse y lo que hay que ocultar: el problema de la pobreza y la marginación urbana se disimulaba en esos años que se pretendían de bonanza general. El melodrama clásico mexicano parece haber construido gran parte del imaginario de esos años con una imagen complaciente de esos temas.

Cierto que los problemas de la infancia habían sido abordados, pero no, ciertamente, a la manera del director aragonés. Como ejemplo diremos que en mayo de 1945 Gustavo Baz, al frente de la Secretaría de Salubridad y Asistencia inició una campaña contra la desnutrición infantil y organizó un Comité Pro Niños Desnutridos del Distrito Federal.⁵² En 1947 la Primera Dama del país inauguró los desayunos escolares,⁵³ pero ninguno de los chamacos de *Los olvidados* asistía a la escuela.

La familia era un tema constantemente tratado durante los años cuarenta y el Estado tomó medidas para fomentar el vínculo matrimonial: se prohibió a los ministros de cualquier culto religioso casar a las parejas que no presentaran su acta de matrimonio civil, se exentó a los casados de participar en la Segunda Guerra Mundial, se organizaron matrimonios colectivos y el Estado les dio, a veces, un regalo de dinero en efectivo.

El modelo ideal al que se aspira es la llamada "familia nuclear", que se precisa en Inglaterra durante la Revolución Industrial y se convierte en paradigma a seguir tanto para Occidente como para otras sociedades, como la mexicana de los años que atendemos. Se pretende, además, para demostrar su raigambre estatal, que el ritual que establece el matrimonio, sea laico.

México, a la mitad del siglo, ostenta un crecimiento espectacular y procura el tránsito de la vida centrada en la agricultura a otra organizada alrededor de la industria. El sector manufacturero había doblado su producción de 1910 a 1940 y lo vuelve a doblar en tan sólo los diez años que lo llevan a 1950.⁵⁴ Sin embargo todavía el campo es la fuente de vida para la mayoría de los mexicanos. Entre 1940 y 1950 la población nacional crece y la de la ciudad se duplica. Sin embargo, esto no implica un desarrollo social. Las diferencias se

mantienen polarizadas: las clases altas forman 1% de la población y las bajas 90%.⁵⁵

El país presenta cambios notables que propician, requieren de y se apoyan en un sistema de valores y de ideas, los que supuestamente expresan y demuestran los nuevos tiempos. Los nuevos sectores sociales de clase media y alta tienen las posibilidades para ejercer algunas prácticas, como la familia nuclear, que se convierte en uno de los símbolos de la modernidad y el progreso.

En México ha existido tradicionalmente poco apego al vínculo matrimonial, en particular en los sectores populares, y las parejas unidas por lazos de orden consensual han sido comunes. Durante el Porfiriato (1877-1910) el Estado logró incrementar los matrimonios legales pero, con el desorden implícito a la Revolución, resurgió la tónica tradicional,⁵⁶ aumentando la natalidad ilegítima.⁵⁷ Tanto el Código de Relaciones Familiares de 1917 como el Código Civil de 1928 (puesto en práctica hasta 1932) fomentan el respeto a los criterios estatales respecto al tema: se exalta el matrimonio civil y se establecen con exactitud los roles al interior de la sociedad conyugal.

Sin embargo, como suele suceder en los procesos sociales, las normas no se pueden imponer sin réplica o resistencia. En los sectores populares se mantienen en forma clara las costumbres e inercias de la mentalidad, justificadas por la difícil situación económica, la escasa habitación disponible y los magros apoyos del Estado. Así, en ellos es común la presencia de grupos familiares amplios, en que se acogen abuelos, arrimados y entenados, ahijados y parientes de paso y también observamos con frecuencia a mujeres solas que se hacen cargo de sus hijos. La presencia paterna suele ser débil cuando no nula.

⁵² Según datos de José Iturriaga y Arturo González de Cosío, en Lorenzo Meyer, "La encrucijada", en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1976, 4 vols., vol. IV, pp. 273-274.

⁵⁶ Entre 1922 y 1929 se recuperó la nupcialidad al promedio de antes de la Revolución, o sea cinco matrimonios por cada mil habitantes, entre 1930 y 1939 subió a siete y en 1948 a 8.4. En 1938 se habla de 48% de uniones legales, porcentaje que crece para llegar en 1970 a 75%. Julieta Quilodrán, "Evolución de la nupcialidad en México, 1900-1970", en *Demografía y economía*, México, El Colegio de México, vol. VIII, núm. 1, 1994, p. 46.

⁵⁷ En 1895 la legítima era de 66% y bajó a 51.5% según datos de 1929. A partir de 1930 esta tendencia se invierte hasta alcanzar 75% en 1964. *Ibidem*, p. 118.

⁵² *El Universal*, 1 de mayo de 1945, p. 1.

⁵³ *Novedades*, 2 de agosto de 1947, p. 1.

⁵⁴ En el país en 1930 hay 16 y medio millones de habitantes, en 1940 hay 23 trescientos y fracción y para 1952, 27 millones. La ciudad de 1940 tenía 1 760 000 habitantes mientras que en 1953 se declaran 3 480 000.

HISTORIA



Alfonso Mejía, Roberto Cabo, Miguel Inclán y Jorge Pérez.



Alfonso Mejía, Roberto Cobo y otros.

La creciente urbanización problematiza aún más las cosas, pues las personas no pueden asumir con facilidad los nuevos usos y costumbres que se les imponen, pero tampoco conservar las redes de protección tradicionales en las zonas rurales. Se comparten con el agro muchos rasgos,⁵⁸ pero la crisis es palpable. El ideal de la familia nuclear no puede ejercerse en esos espacios reducidos y sin servicios.

Las imágenes de Buñuel presentan a sus protagonistas inmersos en una historia similar a las que se dan en la realidad y, al hacerlo, cuestionan el discurso oficial. El bienestar y la justicia que se quieren asociados a la modernidad y cobijados por la familia no se asoman en el mundo sin concesiones de estos niños: los padres, que debían ser la primera instancia de apoyo brillan por su ausencia. El cine clásico no pretende veracidad sino verosimilitud. Sin embargo, Buñuel inicia su película con una nota: “Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”. Para iniciar una voz en *off* explica:

Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres [vemos en pantalla Nueva York], esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos [vemos la torre Eiffel], sin higiene, sin escuela, semilleros de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal pero el éxito es muy limitado [vemos Londres y el río Támesis]. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad [vemos México desde un avión]. México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal [vemos el Zócalo con sus jardines], por eso esta película está basada en hechos reales. No es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresistas de la sociedad.

Buñuel comete dos pecados en esta breve escena: 1) explica que se trata de un tema real y, 2) no es optimista y no se confía en las medidas gubernamentales. Buñuel realiza una película muy diferente de las que se veían en México en esos años, y eso seguramente rompe los esquemas de las audiencias.

⁵⁸ “Los medios populares de la ciudad de México y de los campos disponen de un fondo cultural común; pero éste perdura vivamente en el pueblo mientras que en la ciudad solamente se busca mantenerlo”, en Claude Bataillon y Hélène Rivère d’Arc, *La ciudad de México*, México, SEP-Diana, 1979, p. 54.

Ir al cine durante los años que nos ocupan es una diversión, un medio para obtener información y conocimiento de un mundo diverso al propio, de adquirir o confirmar ideas determinadas; significa además la posibilidad de vivenciar emociones estéticas y/o éticas. Carlos Monsiváis ha dicho que “al cine se fue a aprender”. El cine cumplirá, a su manera, con los requerimientos de la ideología dominante.

La pretensión del cine clásico es entretener y uno de los géneros más populares es el melodrama,⁵⁹ que resulta fundamental en el cine mexicano, al decir de Jesús Martín Barbero, “como si en ese género se encontrara el molde más ajustado para decir el modo de ver y de sentir de nuestras gentes”.⁶⁰ El punto central del melodrama clásico mexicano son los accidentes que la familia sufre y el momento culminante es la reconstrucción del núcleo fundante. En México los exponentes de este género pueden ser de alta o nula calidad, pero su presencia ha sido constante, al grado de que se llega a asociar cine mexicano con melodrama.

Los olvidados es también un melodrama y toca los temas típicos del género: cuestiones generacionales, la relación entre los sexos y las formas dominantes de la autoridad. El azar, elemento clave del género está presente, aunque, siguiendo a Paz, lo nombraremos destino, así como el exceso narrativo: el melodrama es sinónimo de hipérbole visual y verbal, las emociones se desenvuelven en forma plena ante nuestros ojos y se dramatiza lo reprimido, pero en Buñuel es un exceso que recurre a recursos peculiares: ni la música ilustra y promueve el sentimentalismo, ni el plano cercano del detalle convoca al morbo; tampoco los protagonistas procuran obtener con sus lágrimas la identificación emotiva con el espectador ni acuden a argumentos que provoquen la piedad: el ciego usa el recurso para defenderse: “¡Piedad para un pobre ciego indefenso!”, pero en su boca casi parece una broma.⁶¹ El melodrama de Buñuel se mantiene en el esquema argumental,

⁵⁹ Por género se entiende un conjunto de filmes que cuentan con un lenguaje, tema, símbolos y estereotipos comunes y que pueden entenderse como una unidad de análisis. La base del melodrama fílmico es el teatral, a su vez surgido de los folletones y la literatura en entregas.

⁶⁰ Jesús Martín Barbero, “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, núm. 10, agosto de 1983, pp. 68-69.

⁶¹ “Sobre música de circo, contrapicada de la estructura metálica de un edificio en construcción. Panorámica sesgada hacia abajo que hace aparecer al ciego caminando. Cuando el ciego se da cuenta cesa la música”, en Luis Buñuel, *Los olvidados*, México, Era, 1980, p. 30.

pero el tono de documento del filme modera el exceso de la historia y las emociones no se desbordan, ni en los protagonistas ni en las audiencias.

En los melodramas clásicos del cine mexicano el sentimentalismo es parte integrante de la historia y la intención explícita es dar lecciones de la moral debida, primera distinción respecto al filme que nos ocupa. A diferencia de las convenciones del género, los personajes de *Los olvidados* son personas con matices y contradicciones, ni absolutamente buenos ni malos, no cumplen una función en la trama sino que ejercen las prerrogativas de una vida humana en un contexto adverso. La manera de enfrentar la pobreza es también diametralmente diferente.

En el melodrama mexicano la presencia del tema familiar es notable y la similitud entre los filmes enorme, especialmente los de peor calidad: dialogan entre sí, parten de los mismos supuestos. Es la repetición del esquema conocido lo que permite su reconocimiento y su aceptación por parte de las audiencias y lo que garantiza el éxito. Las convenciones del género llegan a convertirse en una regla para los juicios fílmicos, por eso el cine de Buñuel resulta desconcertante.

¿Cómo presentaba el tema de la familia este cine al que aludimos? En los melodramas mexicanos se parte del supuesto de la familia nuclear y los roles sexuales asignados en forma esquemática y es precisamente su posible ruptura la que provoca el sufrimiento y hace correr las lágrimas. La familia nuclear se representa como un universo cerrado y absoluto, de carácter patriarcal, que se basta a sí mismo por estar aislado del exterior. El espacio público y el privado aparecen definidos de una manera tajante.

La familia otorga la seguridad necesaria para el buen desarrollo de la prole y el afecto se prodiga sin límites. La familia implica intimidad y seguridad: es un espacio sagrado, pero laico.

En esta familia de celuloide la madre tiene un papel medular. En su imagen se caracteriza por su entrega a la prole y al talante nutricional. Tiene una sabiduría que rebasa el entendimiento y que tiene que ver más con el instinto que con la cultura. Ella es capaz del sacrificio absoluto por el amor a sus hijos. El apoyo que les brinda y la confianza en ellos carece de límites. Todo el concepto se asemeja a la faceta positiva del arquetipo junguiano de *Ánima*, pero deja de lado la faceta negativa que es la falta de límites, el caos por la ausencia de normas morales que la trocan con facilidad de

nutricia a devoradora. Para Jung el arquetipo masculino del *Ánimus* es el que equilibra las cosas al oponer el significado y la razón. Cierto que el inconsciente no se puede representar, y menos aún narrar, pero los síntomas que vemos en pantalla recuerdan ineludiblemente a estos conceptos junguianos.⁶²

Todo filme es polisémico: encierra discursos múltiples, a menudo de signo diverso o contrario. Es común que la historia (diégesis) muestre una cosa mientras el relato (mímesis) ofrece otros contenidos.⁶³ Así las cosas, los desfases y las incongruencias aparecen y permiten lecturas alternativas, que procuran la identificación del espectador que no siempre podía asemejar su vida a la del modelo de familia propuesto. En las historias el cine mexicano muestra en forma explícita la necesidad y la bondad de una familia ortodoxa pero, en el relato, permite filtrar los contenidos que dan cuenta de una práctica social diversa. Para hacerlo se apoya en una serie de mediaciones⁶⁴ por las cuales inunda a la familia de conflictos. La ferocidad de muchas tramas se disimula con las lágrimas y los discursos que remiten al modelo debido. Esto sucede en todos los temas que atañen a la familia.⁶⁵

El cine clásico mexicano es un cine *kitsch*, entendiendo, como lo hace Milan Kundera, que lo *kitsch* "elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable".⁶⁶ Las historias del cine clásico mexicano recurren a la estrategia del *kitsch* para organizar el mundo a partir de la moral social dominante, aunque deba mediar con una práctica de vida que es siempre más compleja que cualquier modelo y lo haga a través de sus ambigüedades y contradicciones.

Estos recursos permiten a las audiencias mediar entre la moral propuesta y su práctica de vida, entre su deseo

⁶² Carl Gustav Jung, "Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre", en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1994.

⁶³ La historia es la serie de anécdotas que se cuentan y conforman la trama del filme, transmitiendo una serie de mensajes explícitos, obvios. El relato remite a los contenidos implícitos y se expresa más por las imágenes que por el discurso. Las audiencias entienden la información que se transmite porque la comparten.

⁶⁴ O sea el conjunto de operaciones por medio de las cuales lo masivo recupera y se apoya en lo popular. Martín Barbero Mediar, *op. cit.*

⁶⁵ Véase Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen. 1939-1952*, México, El Colegio de México-Imcine, 1998.

⁶⁶ Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, México, Seix-Barral, 1986, p. 254.



Alma Delia Fuentes y Miguel Inclán.

de una familia establecida y sólida que procure seguridad y afecto y la conciencia de las dificultades de su posibilidad. Entre imágenes y en forma oblicua, se censura lo que aparentemente se exalta.

En *Los olvidados* este recurso ambiguo del cine clásico mexicano no existe: la historia coincide con el relato, *grosso modo*, los diálogos no regatean la dureza de las vidas que se nos cuentan. Buñuel rompe las convenciones del *kitsch*, del sentimentalismo; saca de los códigos conocidos a sus audiencias, acostumbradas a la complacencia en la pobreza.

La familia de Buñuel es una ausencia que hace evidente una necesidad y enciende un deseo, aunque no todos los protagonistas tengan los elementos para poderlo expresar. Esta ausencia es especialmente grave en un contexto en el que el Estado no soluciona los problemas efectivos ni afectivos de los niños. La familia, más bien el hueco de ella, su au-

sencia, se impone en el filme destacando la importancia de los aspectos emocionales que esta institución ha cubierto con mayor o menor éxito en la sociedad occidental.

La película no ofrece paradigmas, sino las paradojas de una vida cercada por el destino. *Los olvidados* regatea al espectador hasta del consuelo de la música. El cine de la edad de oro gusta demostrar bailes y canciones, lo que lo convierte en una especie de show filmado. El alemanismo es un tiempo de auge del radio y las canciones de Agustín Lara todavía se escuchan junto con las de *Cri Cri* o los ritmos tropicales en boga. Nada de esto aparece en *Los olvidados*. Sólo oímos la música del ciego en el mercado. Casi parece que no hay distracciones, salvo el juego de los niños que muestra la afición a los toros.

Sus imágenes no sólo irritan a los espectadores sino, incluso, al equipo de filmación. Buñuel recuerda que

un técnico le preguntaba: “¿por qué no hace usted una verdadera película mexicana, en lugar de una película miserable como esa?”, y la peluquera renunció, porque le parecía que la película deformaba el espíritu materno de las mexicanas. Buñuel recuerda que “unos días antes yo había leído en un periódico que una madre mexicana había tirado a su pequeño hijo por la portezuela de un tren”.⁶⁷

Así, esta película es muy diferente a las clásicas del cine mexicano y tiene otra relación con su referente social.

Las formas de la ausencia familiar

Evidentemente sin procurarlo en forma explícita, Luis Buñuel hace, encarnado en sus personajes y en los problemas de orden existencial que ellos viven, un inventario de familias, o de no-familias, en los arrabales mexicanos. Si, como vimos, el cine clásico mexicano respondía al esquema de exaltar en un nivel explícito a la familia nuclear pero, entre imágenes y de manera oblicua, negaba su bondad y/o necesidad, con Buñuel las cosas son directas: él dice en lenguaje fílmico, sin disimulos, lo que quiere decir, no toma partido (ni el debido ni el posible), sino que se limita a mostrar la dureza de la vida en los arrabales. Si acaso su cine tiene símbolos, no los utiliza como metáfora de algo que no nombra abiertamente, sino que los coloca ahí porque hacen sentido y calla ante las interpretaciones que de ellos se hacen.

Las familias que viven sus personajes son todas, cuando existen, disfuncionales. Ninguna de ellas responde a los proyectos familiares que el Estado propicia como trampolín para la modernidad, ninguna tiene en la familia nuclear y los roles asignados con exactitud en su interior un espejo. Supongo que la mayor parte de ellas pueden llamarse “familias”, aunque haya quien niegue la posibilidad de dar este nombre a los grupos humanos que no se insertan en la sociedad de acuerdo a los modelos propugnados.

Enunciemos brevemente estos estilos de ser “familia”: 1) la ausencia, 2) la madre soltera, 3) la unidad amplia, 4) el padre disfuncional y 5) la transición a la ciudad. En todas ellas la imagen fílmica dista del ideal

propugnado. Todas ellas tienen referentes sociales precisos, abundantes y constatables en los archivos de los tribunales, en las notas rojas de los periódicos, en las estadísticas y, también, en las existencias cotidianas de los hombres y mujeres de esos años. Lo único extraordinario con estas familias es que se hayan proyectado como protagonistas en una pantalla de cine.

1) *La ausencia*

“*El Jaibo* es un ángel”, ha dicho Julio Cortázar.⁶⁸ Don Carmelo es un demonio, podríamos comparar aquí. El muchacho es ágil de mente y cuerpo y el viejo está ciego y decrepito. Uno debería de tener tiempo para repetir su destino; al otro se le está acabando. Sin embargo, ambos personajes tienen algo en común: están totalmente solos, no tienen cobijo ni resguardo, no los apoya ni una familia, ni el Estado, ni la Iglesia. Ambos cuentan exclusivamente con sus recursos, suficientes tan sólo para sobrevivir. El muchacho duerme donde puede y escapa de la correccional porque “¡la calle es mejor!”; el viejo tiene una covacha miserable en donde acomoda al lazarillo, cuando lo hay. Si *El Jaibo* se descuida, su vejez podría ser como la de don Carmelo.

Roger Bartra analiza la construcción de los estereotipos que atañen al mexicano y hace notar que, en la idea del “pelado”, la agresividad y la falta de límites son algunas de las características asignadas.⁶⁹ *El Jaibo* es un “pelado”, de acuerdo al estereotipo que marca Bartra, pues sólo obedece a sus instintos: es un ejemplo nítido de la naturaleza que apabulla a la cultura, aunque su violencia rebasa al instinto, pues las más de las veces es innecesaria. Sin embargo, la mirada de Buñuel permite que su figura sea entrañable y no suscite el rechazo. En realidad, se trata de una víctima más. En esta película no hay personajes “buenos” o “malos”: son sólo seres humanos los que aparecen en pantalla.

El Jaibo tiene sus talentos: es un líder nato y su capacidad de seducción es intensa... si no, que lo diga Marta. Ella no parecía darse cuenta de la atracción del muchacho hacia sus piernas cuando se lavaba, ni

⁶⁸ *Op. cit.*

⁶⁹ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987 (Enlace), p. 128 y ss.

⁶⁷ *Op. cit.*

HISTORIA

de la rapidez de su cálculo, en otra ocasión, cuando le pregunta el tiempo que lleva de viuda: la mujer contesta que cinco años y *El Jaibo* observa a los niños menores: el más pequeño todavía no camina. La seducción se inicia en la primera visita, cuando *El Jaibo* le habla:

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

Marta: —¿Y usted no se acuerda de ella?

J.: —Pues, la mera verdad, no... sólo una vez hace mucho [...] 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.

M.: —¡Cómo se acuerda! [con ternura]

J.: —Será porque nadie me ha vuelto a mirar así [...] y a lo mejor todo eso lo soñé.

M.: —¿Y cómo era esa mujer?

J.: —¡Chula de verdad!, ¡parecía una virgen del altar!

La mujer sentirá hacia él una compasión que no tiene por su propio hijo y responderá, como mujer, a darle consuelo. Ya vimos las interpretaciones que se han hecho a esta secuencia.

En *El Jaibo* el deseo sólo se concreta cuando de conseguir algo se trata, en este caso la ternura de Marta. La conducta posible para él es la violencia sin trabas, que permite llenar de ruido los anhelos. Cuando muere, mientras el perro sarnoso se empalma con su imagen de agonizante, *El Jaibo* se dice a sí mismo: “Ya caigo en el agujero negro: estoy solo” y una voz en *off*, presumiblemente la de la madre ausente, lo consuela: “como siempre m’hijito, como siempre, ahora duérmase y no piense, duérmase m’hijito”.

2) La madre soltera

La familia de Pedro y el conflicto con su madre permite, cuando menos, atender dos situaciones. La primera de ellas es la más evidente si tomamos en cuenta el referente social: la abundancia de madres solteras que se hacen cargo de la prole sin ayuda ninguna es amplia en el México de esos años. Lo vimos antes al mencionar las estadísticas, sin embargo los datos censales no dan cuenta de los problemas de las personas reales. La

vida de Marta es desesperanzada y ese mal suele provocar, en los humanos, la carencia afectiva.

Lo anterior nos trae el segundo tema, el más turbador: la falta de cariño al hijo. Desde la perspectiva materna las cuentas están claras: cuando lo entrega a la escuela-granja el empleado le pregunta si se quiere despedir y ella dice que no, “yo, ¿pa’ qué?”, el hombre la reprende: “A veces deberían de castigarlos a ustedes por lo que hacen con sus hijos. No les dan cariño, ni calor y ellos lo buscan donde pueden”. Pero para Marta la cosa es clara “¿por qué lo voy a querer? No conocí a su padre, yo era una escuincla y ni me pude defender”. Sólo cuando Pedro le recrimina por qué lo llevó a las autoridades parece despertarse en ella algún aprecio.

Es el drama de Pedro: obtener el cariño de esa, su madre concreta. Es parte del de Marta: ella sólo se dará cuenta de su afecto cuando es demasiado tarde para que el muchacho lo sepa. Mucho se ha dicho que la violencia femenina, a diferencia de la varonil que encuentra en el exterior su objeto, se vierte contra ella misma o su prolongación: los hijos. Pero además de expresar este problema común en el ámbito de la pobreza, Buñuel apunta el tema arquetípico de la madre negativa.

En el cine mexicano la obsesión por la oralidad es muy marcada. La buena madre será nutricia hasta la exasperación y la mala mujer será devoradora. Se trata de extremos de la misma ansiedad: comer o ser devorado. La peluquera que renunció no entendía que una madre mexicana negara el alimento. Tenía razón: jamás lo había visto expuesto en una pantalla de cine. Habría que preguntar cuántas veces sucedía en el interior de las casas.

La situación era clara. El siguiente diálogo es preciso: se da cuando Pedro llega a su casa luego de una ausencia prolongada:

Marta: —¡Qué milagro, señor! ¿Por dónde salió el sol?

Pedro: —Por ahí, buscando trabajo.

M.: —Toda la noche, ¿verdad?

P.: —Mamá, tengo hambre.

M.: —Ya te dije que mientras andes de vago por las calles aquí no volvías a comer. Bastante tengo lavando pisos como bestia para darles de comer a mis hijos.

Pedro trata de agarrar una torta de las que la madre hace y ella le da un golpe.

P.: —¿Por qué me pega, porque tengo hambre? Usted no me quiere.

M.: —¿Por qué te voy a querer?, ¿por lo bien que te portas?

Pedro logra robarle una torta y sale corriendo, otra vez a la calle, a pasar la noche afuera.

Cuando Pedro sueña a su madre se asoma el deseo, el mismo de *El Jaibo* pero, en este caso, encarnado en la precisa figura de Marta. Pedro tiene muy claro cuál es su anhelo y además lo ha expresado verbalmente. En el sueño que mencionamos atrás la madre sonrío y le habla con afecto. Pedro le dice: “yo quisiera estar siempre con usted, pero usted no me quiere. —Es que estoy tan cansada, mira cómo tengo las manos de tanto lavar. —¿Por qué nunca me besa? [la madre lo abraza.] Mamá ahora sí voy a portarme bien: buscaré trabajo y usted podrá descansar”. Le pregunta: “¿Por qué no me dio pan la otra noche” y ella le ofrece la carne sangrante que le arrebató *El Jaibo*. Para Fernando Césarman la carne cruda es un símbolo de su vagina, por el deseo erótico que la madre siente hacia el hijo y que ejercerá transferencialmente con *El Jaibo*, con lo que se consuma una relación incestuosa y homosexual. Césarman observa que en la escena onírica las voces se escuchan sin que quienes las emiten muevan los labios, lo que remite a un estadio preverbal.⁷⁰ Octavio Paz ha dicho, respecto a esta escena onírica, que “Buñuel descubre en el sueño de sus héroes las imágenes arquetípicas del pueblo mexicano: Coatlicue y el sacrificio. El tema de la madre, que es una de las obsesiones mexicanas, está ligado inexorablemente al de la fraternidad, al de la amistad hasta la muerte. Ambos constituyen el fondo secreto de esta película”.⁷¹

El muchacho empezará a trabajar, pero cuando se lo anuncia a su madre y le quiere besar las manos ella tira los frijoles que limpiaba y se suscita un pleito entre ellos: Marta opta entonces por llevarlo a la escuela-granja.

En esta cinta no aparece una sola madre positiva. Y al decir “positiva” no me refiero a las clásicas madres del cine mexicano. Cuando *El Pelón* ha sido herido por el ciego, con un clavo del bastón, *El Bolas* le sugiere: “ve a que te la cure tu mamá. —¿Mi mamá? si voy me asegunda, ya me la tiene sentenciada”. También *El*

Bolas asegura: “mi mamá me tiene tirria”. En vista de lo cual, siguiendo el consejo de *El Jaibo*, opta por colocarse una telaraña para sanar su pierna. La madre de Meche y de *El Cacarizo* está enferma y postrada. No tiene función alguna en la trama: sólo se queja por la escasa atención que recibe.

3) La unidad amplia

La familia de Meche y *El Cacarizo* expresa este tipo de familia tan común en el México de estos años y que reúne en el mismo espacio a miembros de la familia extendida. Está conformada por el abuelo, la madre enferma y los dos hijos. Viven en un cuarto “redondo” donde todos duermen en grandes camas de latón⁷² que no dejan espacio para nada más. Así era también la vivienda de Pedro.

La madre está enferma y postrada en cama. Recibe la visita del ciego que le pasa una paloma blanca por la espalda para que absorba sus dolores y ella se queja de que los hijos siempre están fuera. “Para qué los quiere aquí, si ni caben...”, argumenta con lógica meridiana don Carmelo. Sí, el reducido espacio no los podría contener sino agobiar. Es palpable la promiscuidad que padecen.

En la vivienda de la familia sí hay un cuarto separado para los animales. En el establo hay una burra, una cabra y un cabrito, además de los gallos y gallinas. La leche de la burra permite pagar los servicios del ciego, en su faceta de curandero. Efectivamente, en esos ámbitos los servicios se pagaban a menudo por trueque.

Meche lava la ropa y probablemente se haga cargo de otros quehaceres del hogar. El abuelo es quien asume el orden, la Ley paterna: cuando Meche descubre que los animales andan sueltos por el patio le avisa y ambos van al establo donde descubren el cadáver de Pedro. Meche alega: “Yo sé quien fue!” y el abuelo responde: “¡Pues te lo callas, porque nos pueden echar la culpa a nosotros! ¡Nada de policía aquí!” Es él quien decide tirar el cadáver de Pedro en el basurero. Con sus actos demuestra el conocimiento del mundo en el que viven y su preocupación por procurar la seguridad de los suyos.

⁷⁰ Césarman, *op. cit.*, pp. 109-120.

⁷¹ “El poeta...”, *op. cit.*, p. 63.

⁷² Buñuel fue criticado por la presencia de camas de latón en el arrabal, pero tanto él como Alcoriza aseguraban que las habían visto a menudo en esas casas.

4) *El padre disfuncional*

Este aspecto tan común en la realidad mexicana de esos años se expresa, en los otros casos que hemos visto, con la ausencia. Una breve escena nos permite atender una situación común en los arrabales cuando el padre está presente. Julián, el muchacho que será asesinado por *El Jaibo*, trabaja en la chicharronería, pero todas las noches va a buscar al padre a la cantina:

Julián: —Ya véngase, 'apá, que está muy tomado.

Padre: —No me quiero ir.

J.: —¡Cálmese!, no haga escándalo, debería darle vergüenza.

P.: —¡Tú no debes juzgar a tu padre!

J.: —No lo juzgo, jefe, pero le puede pasar algo malo y la jefa lo está esperando.

P.: —Pues que espere.

J.: —No le da pena que lo tenga que cargar todas las noches pasado de borracho.

P.: —Tienes razón [llorando], tú te matas trabajando para que puédamos comer tú y yo. Te juro que no vuelvo a tomar.

J.: —Eso me jura a cada rato.

También debe defenderlo cuando los muchachos se burlan de él al verlo pasar. Cuando asesinen al hijo, el padre buscará en la oscuridad, envuelto en las brumas de su borrachera, al asesino, con la misma insistencia con la que el muchacho trataba de que el padre no se lastimara. En realidad era el joven quien fungía el papel de proveedor y de protector, tradicionalmente asignado a los padres. Este asunto de los roles invertidos es también de uso corriente en la vida mexicana.

5) *La transición a la ciudad*

Este asunto atraviesa toda la película. Es importante recordar que la mayor parte del crecimiento urbano de estos años se debía a las migraciones.

Para la tradición ilustrada, ciudad y civilización (palabras con la misma raíz etimológica) se equiparan al progreso, mientras que el agro equivale a la barbarie. Bartra lo ha llamado “el arquetipo de Jano” y ha hecho notar cómo en el México moderno el campo se ha asociado a retraso y depresión, a la lentitud y melancolía en

sus habitantes.⁷³ La ciudad perdida es la frontera que separa a los olvidados de la metrópoli y la modernidad, pero, en cambio, es un vínculo con el agro; por eso en el barrio domina el México tradicional. El proyecto alemanista aparece como un horizonte, en forma de estructuras de edificios en construcción, pero no penetra la vida de sus personajes: los edificios en construcción los protegen como harían en el campo las cuevas. La idea de Buñuel de instalar una orquesta en uno de ellos era brillante: mostraba el contraste entre el glamour de la alta cultura y la muerte sin concesiones de un muchacho. La tradición también se muestra en los usos sociales de las supersticiones y los amuletos: la paloma que habrá de absorber los dolores de la mujer enferma, el diente de muerto, robado del cementerio una noche de

⁷³ “La oposición entre un pasado que zozobra y un futuro que estalla es la que separa al mundo agrario del industrial. Los campesinos desde la perspectiva moderna, son pasivos, indiferentes al cambio, pesimistas, resignados, temerosos e indiferentes.” Bartra, *op. cit.*, p. 48.



Stella Inda, Alma Delia Fuentes y Mario Ramírez.

luna, que otorga suerte y que *El Ojitos* le regala a Meche, fortaleciendo la amistad entre ellos.

La ausencia de la familia en el ámbito del arrabal no es un rezago del campo, sino síntoma de una crisis común: *El Ojitos* ha sido abandonado por su padre en el mercado. Su primera noche en la ciudad, Pedro lo convida a dormir al establo y mientras él y *El Jaibo* tratan infructuosamente de ordeñar a la burra, *El Ojitos* se prende de la ubre de la cabra y satisface el hambre. En el ámbito rural, en forma de establo, sus recursos son infinitamente mayores que los de los niños urbanos, los olvidados de la ciudad, pero también los olvidados de las costumbres de sus abuelos. Para Bartra el estereotipo del pelado es una especie de campesino urbano que está asfixiado por la ciudad, “que ha perdido el edén rural y no ha encontrado la tierra prometida”.⁷⁴

La importancia del linaje se rompe cuando *El Ojitos* es abandonado a las puertas del mercado: “Me dijo mi papá que lo esperara aquí desde la mañana, y no ha regresado”. El ciego le dirá al día siguiente: “No regresará. Estas cosas pasan todos los días. Hay mucha miseria y las bocas estorban. Mira chamaco: yo necesito a alguien que me ayude. Vente conmigo, tendrás casa, comida [...] Si te preguntan los gendarmes dices que soy tu padrino”,⁷⁵ pero no lo es y *El Ojitos* iniciará su vida de explotado laboral. Si su cultura lo distingue de los niños urbanos, su situación existencial de abandonado lo equipara a los olvidados.

Los personajes de Buñuel se han quedado atrapados entre los dos mundos sin salida posible y habitan un universo centrípeta que absorbe y mezcla los proyectos y los deseos en lugar de organizarlos y permitirlos. La falta del afecto familiar agudiza ese caos social en grado superlativo.

La vida de los olvidados transcurre en el terreno de la sobrevivencia que se impone a las normas legales y al civismo que moderan las pasiones y han sido tradicionalmente dictadas por el Estado o en nombre de Dios. El recurso estatal de la correccional o la escuela-granja no parece redimir a nadie, tampoco hay una familia que organice la vida y posibilite los proyectos y la Iglesia no se interesa por este mundo.⁷⁶ Habremos de esperar a *Nazarín* (1958) para encontrar sacerdotes que quieran redimir a los desamparados.

Las estadísticas nos informan del número de migrantes, de sus condiciones de vida, de cuántas familias tenían radio o cuántos niños asistían a la escuela, pero *Los olvidados* nos da cuenta de mucho más: nos ofrece la tesitura de la vida privada y aún secreta de esos años, nos permite imaginar sus afanes y sufrir sus desventuras. Las historias del filme, las del ángel *Jaibo*, las de los otros niños que bandean entre la ferocidad y la ternura nos revelan, para decirlo con Octavio Paz “la naturaleza última del hombre, que quizá consista en una permanente y constante orfandad”.⁷⁷

⁷⁴ Bartra, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁵ Buñuel, *Los olvidados*, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁶ Hay una escena turbadora: cuando *El Jaibo* aparece en la afiladuría y sorprende a Pedro trabajando, la sombra de una cruz se proyecta en la pared.

⁷⁷ Paz, “El poeta...”, *op. cit.*, p. 93.