



Los olvidados, de Luis Buñuel: el exilio republicano español y la revitalización del cine social en Latinoamérica

...si la madre España cae,
—digo, es un decir—, salid, niños del mundo, id a buscarla!...
César Vallejo

En 1994, cercana ya la conmemoración del centenario del cinematógrafo, la revista mexicana *Somos* convocó a un escogido grupo de críticos, historiadores y profesionales —entre los que se encontraban Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro, Carlos Monsiváis, Tomás Pérez Turrent, Eduardo de la Vega Alfaro, Gustavo García o Gabriel Figueroa, por citar algunos nombres— para que nominaran las cien mejores películas de la historia del cine mexicano. *Vámonos con Pancho Villa* (1935), de Fernando de Fuentes, ocupó el primer puesto en la lista. El segundo lugar correspondía a *Los olvidados* (1950). Más allá de las reflexiones o valoraciones que pueda sugerirnos el hábito contemporáneo de los *rankings* o de mecanismos similares de *aminoración selectiva* —en palabras del poeta Pedro Salinas—, podría afirmarse que *Los olvidados* llega a nuestros días en calidad de obra maestra, en inmejorable disposición para ser considerada como uno de los trabajos más logrados de la historia del cine mexicano. Pero hasta alcanzar tan altas cotas de prestigio, sin embargo, el filme tendría que cumplir un accidentado periplo, ya que su acogida inicial no fue tan favorable como podría deducirse de la lectura de la lista publicada por *Somos*. La película era tan dura e innovadora, tan crítica y arriesgada en sus planteamientos, que en sus primeros pases los espectadores reaccionaron con indignación ante las pretendidas señas de mexicanidad activadas por Luis Buñuel. *Los olvidados* se atrevía a abordar el problema de la delincuencia infantil y juvenil en los barrios más humildes de la Ciudad de México, y lo hacía apelando, como nunca antes se había hecho en el cine latinoamericano, a la verosimilitud del relato.

Buñuel no dudó en desplegar tres operaciones de alcance: una estética, que asegurase la renovación de la expresión cinematográfica (el cine como

* Universidad Carlos III de Madrid.



instrumento de poesía), una ideológica y política, que dotara a su argumento de un cuerpo de denuncia social estrictamente revolucionario (la crítica por la izquierda del neorrealismo, tal y como habían hecho los surrealistas en los años treinta con el realismo social proveniente de la Unión Soviética), y una cultural que permitiera ensamblar ambas pretensiones en la emergencia de nuevos procesos identitarios (la consecución de un filme que inyectara los valores de la cultura occidental en los moldes tradicionales de la América emergente). Su acierto en la integración de los objetivos descritos explica las razones de la privilegiada posición que corresponde a *Los olvidados* en la historia de la cinematografía, y la enorme influencia de su imaginario en el cine social que comenzaría a ponerse en marcha en Latinoamérica desde mediados de los años cincuenta. Veamos de qué modo se vincula lo verosímil con lo poético en la propuesta de un nuevo concepto de identidad.

Al final de los créditos iniciales de *Los olvidados* puede leerse el siguiente rótulo: “Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos.” A continuación, los nombres de las instituciones públicas y los especialistas que han contribuido a perfilar la credibilidad de lo que va a contarse. La intención de advertir al espectador sobre este punto no termina aquí, sino que continua con el prólogo documental que da comienzo al filme. Mientras desfilan ante nuestros ojos los suntuosos y magníficos edificios de Nueva York, París y Londres, una voz en *off* nos informa sobre la existencia en estas ciudades de hogares miserables, “que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semilleros de futuros delincuentes”. La Ciudad de México, concluye el narrador, “no es excepción a esta regla universal”. Así queda planteado el marco de la ficción, que da comienzo con el retorno del cruel *Jaibo* a sus funciones de líder de pandilla, recién fugado de su internamiento en una correccional.

Todos los niños y jóvenes de su grupo rondan la miseria y viven un terrible sentimiento de abandono, mezcla de orfandad paterna y desatención maternal.



Cuando aparece tímidamente la figura paterna, la misma que ha abandonado a Pedro o al *Ojitos*, lo hace en condiciones de absoluta decrepitud: el pusilánime abuelo de Meche o el padre alcohólico de Julián son buena muestra de ello. Las madres, aunque presentes, apenas pueden hacerse cargo de sus hijos. La madre de Pedro, lejos de intentar interpretar los gestos de su rebeldía, le desprecia sin compasión, en nombre de los principios de la moral. La de Meche permanece postrada en una cama. En medio de este infierno pronto surgirá la tragedia: *Jaibo* se sirve de Pedro para darle un escarmiento a Julián, a quien acusa de haberle delatado. El asesinato de éste a manos de *Jaibo* hace recapacitar a Pedro sobre su destino. Pero el despiadado delincuente truncará cualquier alternativa. En una primera ocasión, provoca su ingreso en una granja de reeducación infantil. Más tarde, cuando el director del reformatorio pone a prueba a Pedro, *Jaibo* le arrebató el dinero que le habían entregado, sumiéndole en la desesperación.

Ante las humillaciones y la paliza que recibe de su antiguo jefe de pandilla cuando intenta rendir cuentas, Pedro se venga acusándole en público de asesinato. Por la noche, *Jaibo* va al encuentro de Pedro en el establo de Meche y acaba a palos con la vida del niño, tal y como había hecho con Julián. Finalmente, gracias al aviso



de un viejo ciego ruín, una de sus muchas víctimas, la policía cerca a *Jaibo* y le abate a tiros en su intento de huida. Sobre el primer plano de su rostro agonizante vemos imágenes de su delirio y oímos su diálogo con la voz de la madre imaginaria y ausente: “¡Estoy solo, solo! —Como siempre, mi’ hijito, como siempre. Ahora duérmase y no piense. Duérmase, mi’ hijito, duérmase!”.

La crueldad del filme desató las iras de algunos integrantes del propio equipo de rodaje, incluido el del dialoguista Jesús Camacho, Pedro de Urdimalas, que prefirió no ser citado en los títulos de crédito de una película a su juicio engañosa y “miserable”. Tras su estreno, influyentes personalidades de la vida cinematográfica e intelectual mexicana acusaron a Buñuel de traicionar al país que le había acogido, de presentar una falsa imagen de México. La película sólo resistió cuatro días en las pantallas de la capital. Cuando todo indicaba que se repetiría el caso de *Tierra sin pan*, que *Los olvidados* corría el riesgo de convertirse en otra obra maldita de Buñuel, algunos de sus fieles entusiastas, como Octavio Paz, consiguen presentarla a concurso en el Festival de Cannes. Luis Buñuel volverá a fascinar en Francia veinte años después de la presentación en sociedad de *La edad de oro* (1930). Su espectacular triunfo europeo contribuyó a aplacar los ánimos y a diluir de paso muchos y arraigados prejuicios en México, donde el público comenzó a ver con otros ojos los hallazgos narrativos y estéticos del cineasta aragonés. *Los olvidados* empezaba a reconocerse, por fin, como algo muy cercano.

Estas consideraciones sobre el hecho de que *Los olvidados* —primera película “de autor” que Buñuel abordaría en el exilio tras diecisiete años de trabajos propagandísticos o comerciales— sea tomada como un filme representativo del cine mexicano, de que sea valorada su genuina mexicanidad, no se han acompañado, por desgracia, de una reflexión de conjunto sobre algunas ideas que gravitan en la vida intelectual del exilio republicano. En otras palabras: ¿cómo explicar la razón de que una obra tan mexicana sea puesta en pie por un equipo de españoles (Luis Buñuel, Max Aub, Juan Larrea, Luis Gustavo Pittaluga, Luis Alcoriza), que conservan y exhiben una altísima conciencia de

serlo y de sentirlo, por un grupo de creadores adscritos al recién inaugurado exilio republicano español (“trans-terrados”, como los denominaría y se autodenominaría de paso el filósofo José Gaos)? Para contestar a esta pregunta quizás convenga repasar los pormenores que rodearon la concepción del filme.

Por aquel entonces, los últimos años de la década de los cuarenta, el poeta y ensayista español Juan Larrea y Luis Buñuel se reunían casi todos los domingos para charlar e intercambiar impresiones. En esas tertulias fructificarían trabajos de enorme influencia para la obra posterior del cineasta aragonés, como el guión *Ilegible hijo de flauta*, sobre una antigua novela que Larrea había escrito en 1927. Hasta tal extremo, como apunta Víctor Fuentes, que “temas e ideas visuales del guión y el aliento que animaba las palabras de su introducción sí pasaron a las películas mejicanas de Buñuel, con un inconfundible cuño suyo, pero además encarnadas en realidades de la vida y la cultura mexicana”. “Podemos decir”, remata Fuentes, “que *Los olvidados*, en su concepción profunda, es el *Ilegible...* mexicanizado, o que, en el trayecto que recorrió del guión de *Ilegible...* a la realización de *Los olvidados*, Buñuel descubrió la veta de su cinematografía mexicana, en la que ahondaría desde este filme a *Simón del desierto*, pasando por sus grandes logros de *Él*, *Nazarín* y *El ángel exterminador*”.

¿Cuándo y cómo se inició en esta senda Buñuel? “Me sentía tan poco atraído por la América Latina que siempre decía a mis amigos: ‘Si desaparezo, buscadme en cualquier parte, menos allí.’” Así comienza el cineasta aragonés el capítulo de sus memorias dedicadas a México. No exageraba. Todo indica, en efecto, que el traslado a este país tiene menos que ver con sus afinidades previas hacia Latinoamérica que con una situación económica insostenible. Desde 1943, Buñuel venía siendo objeto de graves denuncias, vilmente traicionado por personas que conocían de cerca sus actividades políticas; en primera instancia por el pintor Salvador Dalí, más adelante por el músico y ex militar republicano Gustavo Durán. A raíz de las delaciones de estos dos antiguos amigos, su presencia en la escena pública estadounidense quedaría vetada para siempre. Así las cosas, el cineasta aragonés se encuentra en un

callejón sin salida y predispuesto a aceptar las facilidades que se ofrecían amablemente desde México. A su llegada a la capital mexicana prepara su regreso a los platós con *Gran casino* (1946), musical producido por Óscar Dancigers y protagonizado por Libertad Lamarque y Jorge Negrete. En este contexto se produjo el encuentro de Buñuel con una nutrida y culturalmente activa colonia española. Es así, en definitiva, como concluye un prolongado y aciago periodo de aislamiento en los Estados Unidos.

Entre las figuras más sobresalientes del exilio republicano en México descollaba por su enérgica militancia americanista Juan Larrea. La admiración de Buñuel —personaje muy poco amigo de este tipo de entregas— hacia Larrea era sólida, antigua y procedía de intereses comunes y diversos. La publicación de algunos poemas de Larrea, gestionada por su amigo Gerardo Diego, le bastó para hacerse notar en los circuitos literarios madrileños. Su fama como poeta llegó a ser extraordinaria. En uno de sus viajes a España, César Vallejo descubre con asombro el prestigio del que goza su amigo, y así se lo hace saber por carta al propio Larrea: “la elite española tiene por tu obra una admiración, y sobre todo, un respeto casi religioso”. No en vano Buñuel se referirá a él en sus memorias como “uno de los más grandes poetas españoles”.

A finales de los años veinte, empero, tras atravesar una honda crisis personal, Larrea decide abandonar el ejercicio de la poesía. Todo su interés se vuelca entonces en el ensayo y estudio de la arqueología y el arte precolombino. En 1930 se traslada con su mujer a Perú, donde permanecerá hasta el año siguiente, y allí reúne una valiosa colección de piezas incas que acabará por donar al gobierno de la república española. La sublevación franquista le sorprende en Francia, donde su amistad con personajes de la talla de José Bergamín, presidente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, o Pablo Picasso, le sitúa como uno de los personajes



clave, junto al mismo Buñuel o a Max Aub, en la promoción de obras y proyectos culturales de repercusión internacional en defensa de la República. A principios de 1938, Larrea pone en marcha el Comité de Ayuda a los refugiados españoles y la Junta de Cultura Española, en la que Louis Aragon y Pablo Neruda colaboran en la tarea de obtener visados de emigración a América para los intelectuales que se dirigen al exilio. Recién llegado a México, durante 1940, edita la efímera revista *España Peregrina*, origen de su siguiente proyecto editorial, *Cuadernos Americanos*. En 1943 publica *Rendición de Espíritu*. Un año más tarde sale a luz *Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*.

A partir de una lectura en clave poética de la historia, y en particular de la historia de las religiones, Larrea había sistematizado en sus libros y artículos, desde su llegada al continente americano, una poderosa teoría sobre el lugar simbólico que México, la Nueva España, ocupaba en la historia del hombre, y por ende de la cultura contemporánea universal. Mediante la praxis del humanismo, profetizaba Larrea, los hombres recuperarán su verdadera razón espiritual de ser, y harán con ello posible la llegada de una nueva Edad de Oro, la reactualización del paraíso perdido. Influida por las interpretaciones teleológicas del pensamiento judeo-helenístico-cristiano y las obras de Rimbaud, Darío, Huidobro y Vallejo, Larrea entiende que la historia se encamina hacia un mundo y un tipo de hombre nuevo, hacia una realidad de nuevo cuño, espiritual, armónica, libre de desigualdades sociales, cuyo advenimiento se anticiparía por el estallido de un cataclismo devastador (la segunda gran guerra).

Algunos sucesos relacionados con el Camino de Santiago, con el culto medieval al *Finis terrae*, esencia de la identidad europea, occidental, se configuraban en los argumentos de Larrea como un episodio clave. Máxime cuando en 1944 el profesor Ramón Martínez

López le pone sobre la pista de los trabajos que se llevaron a cabo para identificar los restos que se veneraban en la catedral compostelana, hallados en su nave central en unas excavaciones de finales del siglo XIX. Las investigaciones se inclinaban por la hipótesis de que pertenecerían a los del hereje Prisciliano y sus compañeros de martirio. En posteriores estudios, Larrea definirá a Prisciliano como un “asceta de devoción exaltada, (que) en modo alguno intentó la desviación del cristianismo sino su prolongación hasta sus consecuencias naturales que son las del espíritu”. Su persecución y ejecución por parte de la materialista iglesia de Roma, al servicio de las intrigas políticas del siglo IV, había supuesto un hito en el proceso de descomposición del humanismo cristiano. “De ser cierta la suplantación de Prisciliano por Santiago”, afirma Larrea, “su descubrimiento en estos precisos instantes equivaldría a una comprobación efectiva de las tesis troncales de Rendición de Espíritu”.

En efecto, el reino de la Paloma (Cristo-Juan) triunfaría finalmente sobre el de la Espada (Iglesia-Pedro). En el sacrificio de la guerra y la posterior diáspora española (Santiago-Finisterre) se hallaría el germen de “la apocalíptica Nueva Jerusalén” (México-continente americano). Al tiempo, Prisciliano emerge de la figura del mito de Santiago con el fin de revelar en la conciencia colectiva esta experiencia de transfiguración. En el artículo “Introducción a un Nuevo Mundo”, publicado en el primer número de la revista *España Peregrina* (1940), ya pudieron leerse, expuestas con irreprochable nitidez, algunas de las vigorosas convicciones de Larrea que atrajeron la atención de Buñuel y de otros distinguidos intelectuales del exilio: “corresponde a España, al pueblo español, inmolado, facilitar, rindiendo su Verdad, el acceso a ese mundo de civilización verdadera, ser su precursor efectivo e indispensable”. No es este el lugar, como puede intuir fácilmente el lector, para extendernos en la vida y la obra de Larrea. Bastará con apuntar de qué modo su presencia cercana a Buñuel, en sus primeros cuatro años de residencia en México, incidiría no sólo en el pensamiento y la obra posterior del cineasta aragonés; también, y de manera decisiva, en el cambio de su actitud hacia el ser y el acontecer,



en sus infinitos matices, de la compleja y fascinante realidad mexicana.

Tamizados sus alientos místico-proféticos, las imágenes y los lemas defendidos por Larrea llegaron a ser muy influyentes en el pensamiento del exilio republicano español (pensemos en José Bergamín, León Felipe o Emilio Prados), así como en destacados poetas latinoamericanos que vivieron muy de cerca la tragedia española, como Octavio Paz o Pablo Neruda. Una influencia a la que será especialmente propenso Buñuel. A partir del contacto con Larrea, el concepto de religión se convierte en algo más complejo que una simple estrategia de dominación por parte de los poderosos. Al tiempo, el cineasta se convence pronto de estar inmerso en una sociedad compleja, de enorme riqueza cultural, capaz de convertir sus contradicciones en un prometedor escenario de renovación ideológica y política, y de proyectarlo con fuerza hacia el resto de Latinoamérica y del mundo.

México deja de ser el país del folclor y las revoluciones pintorescas, condenadas al fracaso en función de su





naturaleza populista —tal y como se evoca en la secuencia inicial de *Ensayo de un crimen* (1955)—, y se transforma en un espacio mítico, en el que pueden encarnarse los eternos personajes de Cervantes, Calderón o Galdós. “Algunas de las películas de Luis Buñuel —*La edad de oro*, *Los olvidados*—, sin dejar de ser cine”, escribe Octavio Paz, “nos acercan a otras comarcas del espíritu: ciertos grabados de Goya, algún poema de Quevedo o Péret, un pasaje de Sade, un esperpento de Valle Inclán, una página de Gómez de la Serna... 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 mostrar una vía para sobrepassarla”.

La imagen de México y los mecanismos imaginativos de reflexión sugeridos por Larrea conectaban con el espíritu visionario de la vanguardia, tan querido por Buñuel, y establecían una adecuada plataforma de distanciamiento respecto del formalismo costumbrista, entonces hegemónico, cuyos orígenes podían rastrear-se en la pintura mural de Rivera, Orozco y Siqueiros, o en los trabajos fotográficos de Edward Weston, Tina Modotti o Manuel Álvarez Bravo, presente en el rodaje del inconcluso *¡Qué viva México!* (1933) y maestro del operador Gabriel Figueroa. Inspirándose en Vallejo, Larrea presentaba una imagen de México relacionada con el drama de España y su tradición cultural que se alejaba de los lugares comunes y los estereotipos al uso, tan despreciados por Buñuel (“siento un profundo horror hacia los sombreros mexicanos”). Entiéndase: no se trata tanto de buscar la correspondencia de las imágenes entre uno y otro autor, sino de comprender cómo la cosmovisión de Larrea se va a convertir en la llave maestra que facilita el acceso a un territorio intelectual y cultural hasta ese momento ignorado por el cineasta, que le permitiría la articulación de nuevas señas de identidad sobre el pueblo mexicano —y por extensión, sobre toda Latinoamérica—, más conectadas con su tiempo social y político que las tradicionales, convencionales en aquella época, que se mantenían como herencia de una época en trances de desaparición.

Pero volvamos a la génesis de *Los olvidados* y a las reuniones entre Larrea y Buñuel. “Estábamos pasando por entonces una época muy mala”, recuerda de aquel tiempo el cineasta aragonés; “Bueno, Larrea sobre todo, yo todavía tenía alguna reserva de *El gran calavera* (1949). Nos reíamos mucho. Más de lo que él dice. Él estaba dispuesto a lo que fuera con tal de ganar dinero, y... se nos ocurrió hacer un melodrama de lo peor, acerca de un papelero: *Su huerfanito, jefe*. Nos divertíamos acumulando elementos, uno peor que el otro, una serie de plagios, tomando de aquí y de allá, como si fuese una película de Peter Lorre.”

El buen funcionamiento en taquilla de *El gran calavera*, la segunda película dirigida en México por Luis Buñuel, lleva al productor Óscar Dancigers a cumplir una antigua promesa: la producción de una película con pretensiones estéticas, una producción “de calidad”, o si se quiere, “de autor”, con la que el cineasta aragonés pudiera actualizar el genio cinematográfico que había demostrado en *Un perro andaluz* (1929), *La edad de oro* (1930) o *Tierra sin pan* (1933). Buñuel, que ya ha visto cómo Dancigers rechazaba el experimentalismo de *Ilegible hijo de flauta*, le propone algo aparentemente más comercial, *¡Mi huerfanito, jefe!*, la historia de un niño pobre, vendedor de lotería, que logra hacerse rico gracias a un inverosímil golpe de fortuna: el último número que a pesar de sus esfuerzos no ha podido vender resulta agraciado con el primer premio.

Suele despacharse en pocas líneas la anécdota de que este argumento parece tan inadecuado a Dancigers, como para sugerirle a Buñuel la posibilidad de escribir “algo más serio” sobre los niños pobres de la Ciudad de México. El propio cineasta le atribuye la idea germinal de *Los olvidados* en una entrevista con Tomás Pérez y Tomás de la Colina: “Lo propuse (*¡Mi huerfanito, jefe!*) a Dancigers... ‘No está mal —me dijo Dancigers—, pero es un folletoncito. Mejor hagamos algo más serio. Una historia sobre los niños pobres de México.’” Si descontamos el grueso barniz de ironía y autocrítica con que, en ocasiones, se fustiga Buñuel, no sería descabellado aventurar que el productor se limitara a señalarle



la posibilidad de que una estructura dramática, sin equívocos, sería mejor recibida por el gran público que una operación burlesca y antisentimental sobre la transgresión del género melodramático. Para Dancigers, la opción exclusiva del drama infantil al uso, abundando en el argumento ya esbozado de la pobreza, esto es, configurándose como drama social, reduciría los riesgos en los circuitos nacionales e internacionales de exhibición, y de paso puede que hasta cosechara un aceptable rendimiento de taquilla, al calor de la buena acogida que dispensaban los espectadores de todo el mundo al neorrealismo italiano.

Semejante observación, propia de un productor avezado en la interacción entre el cine y su público, como por otra parte lo era el mismo Buñuel, disparó mecanismos de creación alternativos y obligó a reflexionar al cineasta aragonés sobre el verdadero alcance de la oportunidad que se le brindaba. En efecto, ¿por qué no arriesgarse a insertar la capacidad transgresora del cine de vanguardia en los cauces convencionales de la ficción? Los proyectos de adaptación de las novelas *Cumbres borrascosas* o *Las cuevas del Vaticano*, en la primera mitad de los años treinta, habían constituido un primer

intento de enfrentarse a este reto cinematográfico. Años más tarde, durante su periplo estadounidense, más alejado de planteamientos artísticos o literarios, desarrolló sin éxito algunas ideas para la industria de Hollywood: bosquejos de *gags*, escenas e incluso argumentos completos, como *La novia de medianoche*, en colaboración con el profesor de literatura y escritor gallego José Rubia Barcia, guión de misterio y suspenso que a la postre Antonio Simón rodaría en la Galicia de 1997. “Esa vuelta a ti mismo con *Los olvidados* —llegaría a preguntarle Max Aub a Buñuel—, ¿fue un poco por casualidad o porque la buscaste desde que llegaste a México?” —“No, no. No buscaba nada”, contestó el cineasta, “Me parecía imposible. Creí que no volvería a hacer cine personal. Creí que había terminado.”

Si bien es cierto que Buñuel no había buscado deliberadamente el proyecto que conduciría a *Los olvidados*, hemos de descartar, por otro lado, que la película se trabase por casualidad. Al volver sobre la sugerencia de Dancigers, a su vez basada en la figura inicial de un pobre niño vendedor de lotería, el cineasta cayó en la cuenta de que las circunstancias le invitaban no tanto a abordar la ficción a partir de la literatura, sino del simple registro de la vida; desde un género, el documental, que tan irreprochablemente había llegado a dominar por su doble trayectoria de cineasta y de supervisor de documentales de propaganda, primero al servicio de la embajada republicana española en París, y luego en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. A la luz de la propuesta de Dancigers, la nueva idea, convertida ya en el proyecto de *Los olvidados*, se transformaba así, a la vez que en reto fascinante, en uno de los hitos más decisivos de la carrera profesional de Luis Buñuel.

