

## Arañando el escándalo. La representación de la pobreza en el cine clásico mexicano: *Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe el Toro vs. Los olvidados*

Julia Tuñón

La pobreza es, a no dudar, un tema delicado. Lo es porque se asocia directamente con situaciones de dolor, pero también porque el término abarca un amplio abanico de posibilidades, que va desde el olor amargo de la basura en los barrios pobres hasta llegar a las pruebas, no carentes de *glamour*, con las que ¿Dios?, ¿el destino?, ¿la historia? mide a los seres humanos; incluso para algunos, como ciertos místicos, ella nutre la pureza del alma. Además permite discutir sobre los grados de dependencia física de los seres humanos (de comida, abrigo, vestido, descanso), pero también sobre sus repercusiones en las emociones, los afectos, los defectos y las virtudes; es decir, el tema se relaciona con viejos dilemas de la humanidad: naturaleza o cultura. Entender la pobreza no es simple, porque roza siempre temas éticos: sufrirla y/o no sufrirla, ¿nos hace mejores moralmente o nos arrastra en su deterioro?, ¿quién o qué son los culpables?

Las películas, claro está, no muestran la pobreza tal cual es, sino representaciones de ella, inscritas en historias que encierran marcos de percepción y que nos habilitan para entender las cosas de determinada manera. En el cine institucional mexicano,<sup>1</sup> el de la llamada edad

de oro,<sup>2</sup> el tema se había tratado de acuerdo con una perspectiva precisa, en gran parte compartida por sus audiencias, en quienes lo residual de los valores religiosos era tan fuerte que, pese al discurso laico dominante, pesaban como hegemónicos, una vez que el melodrama los reciclaba. En un México que intentaba abatir la pobreza según la idea de justicia social planteada desde la Revolución, la vigencia de estas ideas construía un campo de tensión, una arena en la que contendían conceptos de diferente orden y en las que quedaban atrapadas las audiencias, presumiblemente anhelantes de otro orden social, pero partícipes de un imaginario colectivo que los anclaba en la inercia.

Cuando en 1951 Luis Buñuel presentó *Los olvidados*<sup>3</sup> en función privada, se suscitó una

códigos y convenciones tanto en las formas como en los contenidos, que construyen un estilo filmico dominante, entendido y aceptado por los espectadores.

<sup>2</sup> *Grosso modo* de 1931 a 1954.

<sup>3</sup> *Los olvidados*. Dirección: Luis Buñuel. Producción: Ultramar Films/Óscar Dancingers. Argumento y adaptación: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Rodolfo Halffter. Escenografía: Edward Fitzgerald. Edición: Carlos Savage. Actores: Stella Inda (Martha), Alfonso Mejía (Pedro), Miguel Inclán (don Carmelo), Roberto Cobo (*Jaibo*).

<sup>1</sup> Entiendo por cine institucional el que tiene una forma de representación y de narración propias, que cuenta con

polémica, como recuerda en sus *Memorias*,<sup>4</sup> y la opinión generalizada a partir de la exhibición comercial compartía —con Álvaro Gálvez y Fuentes, destacado comentarista de la cultura— la opinión de que la película era “destruccionista” y “denigrante”, atribuyendo sus méritos al cinefotógrafo Gabriel Figueroa, a quien paradójicamente el director le había impedido en esta ocasión su virtuosismo habitual.<sup>5</sup> Escribe Gálvez y Fuentes que *Los olvidados* es: “En cierta manera un documento humano, aunque venga a resultar por obra de la deformación espiritual de sus creadores, una producción que se complace en exacerbar violenta, brutalmente, el dolor y la perversión humanos; un documento deformado, que no debió haberse dejado salir de las fronteras de nuestro país porque es un testimonio negativo que falsea la realidad social del México verdadero”.<sup>6</sup>

Cuando el filme ganó el premio al mejor director en el Festival Internacional de Cine de Cannes en 1951, la percepción en México se modificó, y en la ceremonia de entrega de los “Arieles” recibió once de ellos,<sup>7</sup> sin embargo Gálvez y Fuentes hace notar que en esa ocasión el representante del gobierno pidió que se hiciera un cine positivo que exaltara los valores de México, en lugar de “obras degradantes que lleven allende las fronteras una imagen deformada de nuestro país”.<sup>8</sup> Al respecto, Buñuel hace notar

<sup>4</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro. (Memorias)*, México, Plaza y Janés, 1982, p. 196.

<sup>5</sup> Entrevista con Luis Alcoriza, en María Oswelia García Toraño Rosas Priego y Beatriz Jasso Rueda, “Breve análisis de la película *Los olvidados* de Luis Buñuel (1950, México)”, tesis de licenciatura, México, Universidad Iberoamericana, 1992.

<sup>6</sup> Álvaro Gálvez y Fuentes, “Esencia y valor del cine mexicano”, en *México, realidad y esperanza*, México, Supereación, 1952, p. 199.

<sup>7</sup> Mejor película, dirección, fotografía, sonido, coactuación femenina (Stella Inda), actuación infantil (Alfonso Mejía), actuación juvenil (Roberto Cobo), argumento original, adaptación cinematográfica, estenografía y edición. Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, 1993, vol. IV, pp. 171-172.

<sup>8</sup> Álvaro Gálvez y Fuentes, *op. cit.*

que: “Uno de los grandes problemas de México, hoy como ayer, es un nacionalismo llevado hasta el extremo que delata un profundo complejo de inferioridad.”<sup>9</sup>

La representación cinematográfica de la pobreza y de las clases sociales ha troquelado en el México del siglo xx el imaginario sobre estos temas. La trilogía de Ismael Rodríguez (*Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*), melodramas con un éxito notable y duradero en México, contrasta con la mirada crítica de *Los olvidados* (Buñuel, 1950).

### Para aclarar términos: ¿qué es la pobreza?

Según la *Enciclopedia Británica* la pobreza es “la condición que existe cuando la gente carece de medios para satisfacer sus necesidades básicas”. Pero, ¿cuáles son las necesidades básicas?, ¿podemos incluir en ellas valores de orden ético?, ¿qué necesitan las personas y los países para no ser considerados pobres?

Las circunstancias naturales han determinado que haya países ricos en recursos y otros que lo son menos, pero las circunstancias históricas han acomodado las cosas a su modo y la distribución de los medios se ha hecho la más de las veces en forma desigual. México es un país rico en recursos, como nos lo presentó la ilustración del cuerno de la abundancia rebosando frutas y riquezas que mostró Alejandro de Humboldt, como metáfora de su territorio, pero también dijo que era el país de la desigualdad, y ya en el siglo XIX esto se consideraba un problema, una especie de carga que impedía lograr los deseos de ingresar al concierto de las naciones poderosas. La pregunta que hizo Guillermo Prieto, *El Nigromante*, a Carlos Olaguíbel en 1875, según nos explica Julieta Campos, fue: ¿Qué hacemos con los pobres?<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Luis Buñuel, *op. cit.*, 1982, p. 195.

<sup>10</sup> Julieta Campos, *¿Qué hacemos con los pobres? La reiterada querrela por la nación*, México, Aguilar (Nuevo Siglo), 1995.

Casi todos los países que fueron colonias son pobres, y los que hoy ocupan los puestos del primer mundo son los que tuvieron una revolución industrial que les permitió elaborar productos y exportarlos al tiempo que los otros producían materias primas que bajaban su precio, mientras que el de los productos industrializados subía. Es un lugar común la cifra de que en nuestros días un tercio de la humanidad es pobre, pero además se aglomera en algunas zonas del orbe, que ocupan 2/3 del planeta; además incluso en los países ricos la pobreza aumenta en forma alarmante. Vivianne Braschet afirma que en América Latina, agobiada por la herencia colonial, la poca industria y los sistemas políticos poco democráticos, se producen formas culturales como el clientelismo, la sociedad regida por principios de linaje o pertenencia a grupos específicos y un sistema estilo “Antiguo Régimen”, que pauta toda la vida cotidiana y fomenta la pobreza, influyendo en la vida cultural y en el ejercicio político.<sup>11</sup>

Con la globalización el problema nos atañe a todos; ya la televisión muestra los acicates habidos en regiones paupérrimas, que obligan a que sus pobres emigren a los países ricos, creando zonas de pobreza en regiones de bonanza, que se mezclan con factores étnicos y culturas diferentes. Con todo, no es lo mismo ser pobre en un país pobre que serlo en uno rico, ni es lo mismo serlo en una época que en otra.

Estas circunstancias ponen en el tapete la evidencia de que la pobreza es una circunstancia cultural, como lo es todo lo humano. Las necesidades de la gente ya no son meramente naturales y se dejan influir por la producción de bienes. Carlos Marx lo dijo claramente: “el hambre es hambre, pero el hambre que se satisface con carne cocida, comida con cuchillo y tenedor, es un hambre muy distinta del que devora carne cruda con ayuda de manos, uñas y

<sup>11</sup> Vivianne Braschet-Márquez, “El Estado benefactor mexicano: nacimiento, auge y declive (1822-2002)”, en Julio Boltvinik y Araceli Damián. *La pobreza en México y en el mundo. Realidades y desafíos*, México, Gobierno del Estado de Tamaulipas/Siglo XXI, 2004.

dientes”.<sup>12</sup> Cada grupo humano construye necesidades propias de acuerdo con las ofertas existentes, y éstas determinan la importancia dada al trabajo doméstico, a la familia, la educación, el transporte y/o el carácter de la vivienda. Al decir de Julio Boltvinik cada cultura elige lo que es importante comer, y no sólo los nutriólogos.<sup>13</sup>

De esto se deriva el carácter histórico, dinámico y cambiante de las necesidades humanas, el rechazo a la tesis de que los sujetos las determinan de manera simple y el de que la producción es un mero instrumento para satisfacer las necesidades preexistentes<sup>14</sup> y obliga a atender diferenciadamente cada caso y el contexto que lo determina. Cada sociedad establece una línea de pobreza que coloca a unos por abajo de ella o los salva de sus inclemencias. Los criterios son diversos y hoy en día es difícil saber cómo categorizar a los pobres. Hay un consenso en considerar que si hay más de dos necesidades básicas no cubiertas quien lo sufre tendría que considerarse pobre, pero ¿cuáles son las necesidades básicas?, ¿el agua o la leche para los niños?<sup>15</sup> Cabría también preguntarse cuál es la percepción de los sujetos de su propia situación.

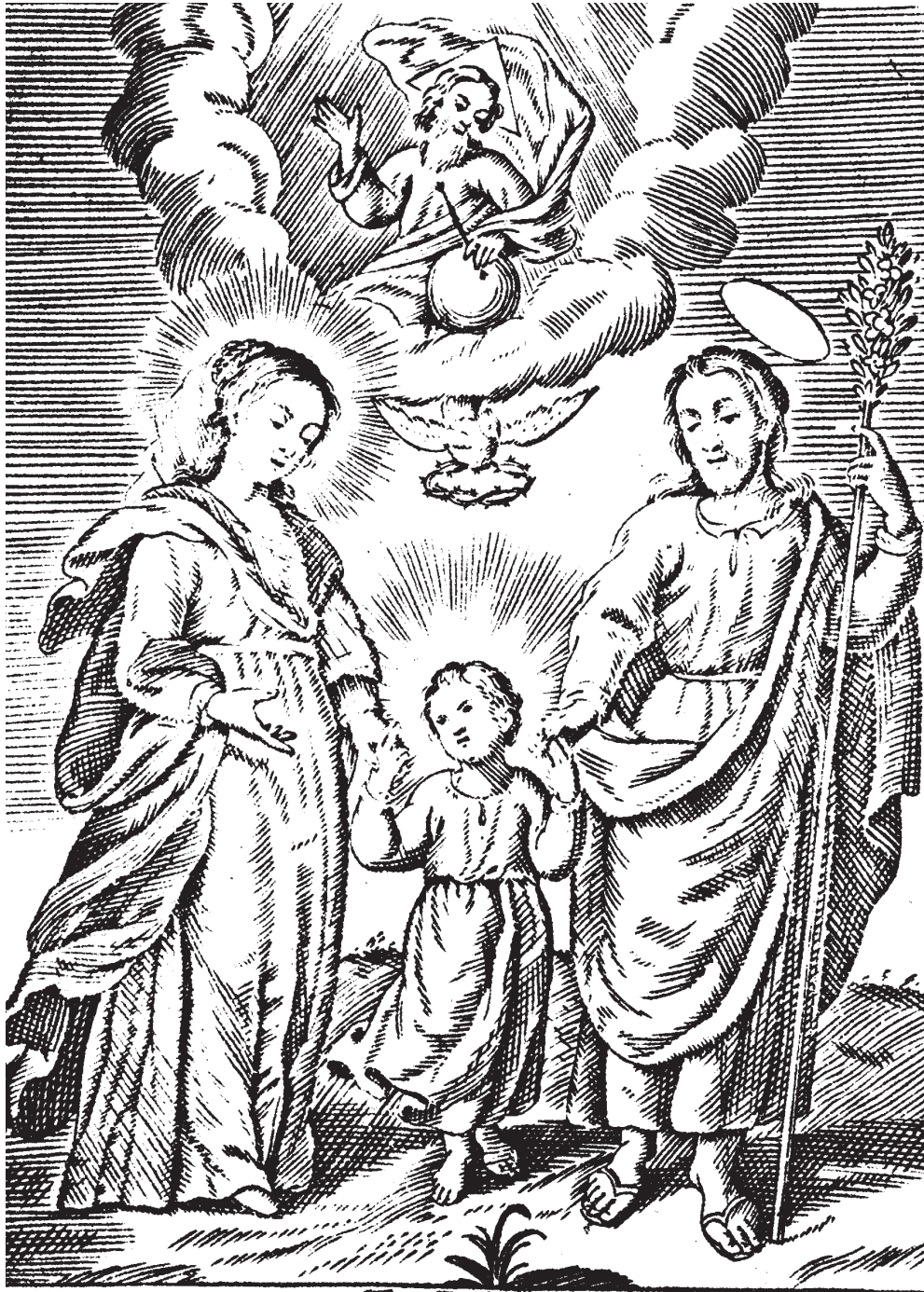
Considero que el imaginario que construye los conceptos al respecto es de suma importancia, pues a partir de ahí las representaciones, sean de la alta cultura o populares, adquieren

<sup>12</sup> Carlos Marx, *Introducción a la crítica de la economía política*, 1857, p. 290, citado por Julio Boltvinik, “Aspectos conceptuales y metodológicos para el estudio de la pobreza”, en Martha Scheingart (coord.), *Pobreza, condiciones de vida y salud en la ciudad de México*, México, El Colegio de México, 1997, p. 379.

<sup>13</sup> Julio Boltvinik y Araceli Damián, *op. cit.*, p. 480.

<sup>14</sup> Julio Boltvinik, *op. cit.*, 1997, pp. 378-425.

<sup>15</sup> Se toma en cuenta: 1) el ingreso corriente, 2) el acceso a servicios o bienes gubernamentales subsidiados o gratuitos, 3) la propiedad o derecho del uso a activos que proporcionen servicios de consumo básico (patrimonio básico acumulado), 4) los niveles educativos, habilidades y destrezas, 5) el tiempo disponible para la educación, el descanso, la recreación, el trabajo doméstico, 6) los activos no básicos o la capacidad de endeudamiento en el hogar, pero una de ellas puede suplir a otra: por ejemplo con mayor ingreso se puede suplir lo que el gobierno otorga, pagar medicina o educación privada.



*J. M. JPH. Troncoso, scul.*

un peso importante. La concepción de la pobreza desde su sesgo cultural nos obliga a atender la construcción que la conforma y los medios de su difusión.

La tradición católica, de larga duración tanto en Europa como en nuestro país, consideraba que la pobreza era necesaria y que quienes la padecían era por sus propios pecados y por la herencia del pecado original, dobles pecadores, pues. La solución propuesta era la caridad, derivada de la bondad de quien la otorgaba. Moisés González Navarro, citando a Eric Hobsbawn, hace notar que en las sociedades preindustriales, en donde las ideas religiosas pesan mucho, se construye un peculiar ideal de la pobreza, que se considera inevitable y aún deseable, así como de la ayuda a ellos, que muestra el talante caritativo como una virtud.<sup>16</sup>

Con la ideología de la época de las Luces y la discusión de los derechos humanos las cosas se matizaron. Para Montesquieu el pobre lo era por ocioso: su pecado se suavizaba. El siglo XVIII en Francia hace gala de una mentalidad burguesa crecientemente escéptica ante la religión, y sólo se cree en Dios y en el Rey con la condición de que ninguno de ellos usurpe los que se consideran derechos inalienables. Se construye paulatinamente una moralidad profana y si los pobres son necesarios o inevitables lo es por otras razones.<sup>17</sup> En ese sentido, entre los liberales a ultranza en amplios sectores del siglo XIX y XX fructificaron las ideas de Herbert Spencer y del llamado darwinismo social, pues se consideró que cada individuo recoge los frutos que el mismo se ha procurado y que el Estado no debe intervenir, sean cuales fueren sus circunstancias.

La dureza que esto implica obligó a la Iglesia a matizar sus conceptos: el papa León XIII denunció en 1891, con la Encíclica *Rerum Novarum*, la desigualdad y la injusticia social vigentes, y consideró que el Estado debía influir para garantizar el acceso al trabajo, al salario

justo y para proteger las asociaciones obreras, negando a los pobres el recurso de la lucha social; así, para para el cuadragésimo y quincuagésimo aniversario de dicha Encíclica (1931 y 1941) los respectivos papas —Pío XI y Pío XII— recuperaron su postura. Más tarde la teología de la liberación hizo cambios sustanciales en la mirada de la Iglesia.

En México las influencias de Europa marcaron diferentes conceptos, interpretados desde una sociedad sumamente desigual. La tradición eclesiástica dominó hasta las Leyes de Reforma (1859-1860), pero a pesar de la separación entre Iglesia y Estado la atención a la pobreza la mantuvo el clero.<sup>18</sup> Durante el Porfiriato (1877-1910) las ideas religiosas convivieron con las típicamente liberales del darwinismo social, que consideraba a los pobres culpables de su situación por su pereza y sus vicios, por lo que era necesario no impedir su desaparición, que advendría por su propia dinámica de inferioridad.<sup>19</sup>

De la postura caritativa del virreinato se pasó a la que Moisés González Navarro llama “empírica”. Desde mediados del XIX y a partir de la Revolución mexicana se buscó una solución que presumía de “científica”, debido a lo cual la idea de la pobreza como un problema social a resolver por el Estado alcanza su esplendor.<sup>20</sup> La Constitución de 1917 reglamentó las relaciones entre el capital y el trabajo, estableció el derecho a la educación, apuntó la creación de un seguro social (aunque su establecimiento tardaría todavía algunos años), así como el derecho a una vivienda adecuada; pero sobre todo, dio paso a la idea de justicia social que responde a un concepto de la pobreza como un problema a resolver por los gobiernos revolucionarios.<sup>21</sup>

El plan sexenal de Lázaro Cárdenas no incluyó todavía la asistencia social, pero sí consideró —como un tema de justicia y no de caridad— que toda persona tiene el derecho a ser asisti-

<sup>16</sup> Moisés González Navarro, *La pobreza en México*, México, El Colegio de México, 1985, p. 11.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> Vivianne Braschet-Márquez, *op. cit.*, p. 243.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>20</sup> Moisés González Navarro, *op. cit.*

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 17.

da cuando su desamparo no sea por su culpa. Durante su presidencia se creó la Secretaría de la Asistencia Social (1937)<sup>22</sup> para lograr que individuos socialmente débiles fueran útiles a su entorno. El tema se vio como una obligación del Estado,<sup>23</sup> así que se incrementó el monto de 13 millones de pesos dedicados a la asistencia pública en 1930, a 20 millones en 1937.

Ávila Camacho enfrentó la guerra mundial y durante su periodo se empezaron a modificar muchas de las preocupaciones sociales emanadas de la Revolución, comenzándose a hablar de la teoría del goteo, o sea la de favorecer prioritariamente el crecimiento económico, dejando que poco a poco sus beneficios “gotearan” hacia los menos favorecidos. Con todo, en 1940 se creó la Escuela de Trabajo Social en la Universidad Nacional y en 1942 se propuso la creación del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), que empezó a funcionar en 1944. Pese a situaciones ambivalentes en los gobiernos, las instituciones fueron surgiendo a lo largo del siglo, lo que da cuenta de una tensión en ideas de diferente índole que compartían tema y circunstancia.

En 1950 —época elegida para nuestro análisis filmico— las clases populares ocupan 82% de la población, las medias 17% y los ricos son tan sólo 0.5%. La mitad de los pobres recibía 19% del ingreso, pero para 1957 se reduce al 16% y en 1963 hasta el 15%, mientras los ricos percibían 20% en 1950; 60% en 1958 y 61% en 1959.<sup>24</sup> El PIB (Producto Interno Bruto) crece, pero no lleva aparejada una distribución equilibrada. En 1970 se calcula que entre 40 y 45% de mexicanos son pobres y para 1985 se habla hasta de un 70%.<sup>25</sup> Soledad Loaeza plantea datos de INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía) del 16 de julio del 2011, que dan cuenta que entre 2006 y 2008 pasaron de 45 millones de personas pobres a 51 millones, y entre

2008 y 2010 se desplomó el ingreso promedio de los mexicanos en 12%.<sup>26</sup>

Las cifras son confusas porque, entre otras cosas, no es claro cómo medir la pobreza: ¿por ingreso y/o capacidad de obtener bienes o por acceso a bienes o servicios básicos obtenidos a través de la participación del Estado?<sup>27</sup> Ciertamente hay indicadores (como pueden ser el tener piso de tierra o construido, agua potable o drenaje), pero la pregunta sigue sin resolverse.<sup>28</sup> Además, hay matices en los conceptos al respecto, distinguiéndose la indigencia, la pobreza y la marginalidad.<sup>29</sup> La pobreza puede ser “fundamental” (falta de ingresos) o “accesoria” (ignorancia e incompetencia para lograr el mínimo de bienestar) y también cabe distinguir la que se da en ámbitos rurales o urbanos.

La pobreza influye en la salud, la alimentación y la educación, provoca escasa cultura y reduce capacidades, limita la libertad e imposibilita imaginar un futuro mejor. Sin embargo, para algunos todavía el sufrimiento es salvador, porque ¿no será acaso de los pobres lo mejor del otro mundo? Ya Cristo expulsó a los mercaderes (o sea a los ricos) del templo y “es más fácil que pase un camello por el ojo de una aguja a que entre un rico en el reino de los cielos”.

## Cine y percepción popular

Las representaciones expresan la cultura, pero también la conforman al concebir el mundo de determinada manera.<sup>30</sup> Se trata de construccio-

<sup>26</sup> Soledad Loaeza, “La pobreza, ¿un problema de percepciones?”, en *La Jornada*, México, 21 de julio de 2011.

<sup>27</sup> Martha Schteingart, *op. cit.*

<sup>28</sup> Julio Boltvinik, *op. cit.*, 1997, pp. 378-425.

<sup>29</sup> Por indigente se entiende aquel que aunque gaste todo lo que tiene, no puede comer lo necesario. La pobreza es la falta de bienes o servicios que deben obtenerse por medios distintos a las fuentes de ingresos normales. Marginales son los que no participan de bienes sociales como el empleo, educación y seguridad social, y no pueden mejorar sin ayuda externa.

<sup>30</sup> Roger Chartier plantea que las ideas no pueden mantenerse en la abstracción y es necesario que se concreten en representaciones para poder ser transmitidas y

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>24</sup> Julieta Campos, *op. cit.*, p. 204.

<sup>25</sup> Moisés González Navarro, *op. cit.*, p. 11.

nes culturales en distintos soportes y en particular el cine produce personajes e historias que propician proyecciones e identificaciones; a partir de ellas los individuos se construyen imaginariamente a sí mismos. De esta manera, las películas influyen en hombres y mujeres al tiempo que refuerzan ciertos temas sensibles en su sociedad. Analizarlas ofrece la posibilidad de comprender este mundo complejo y contradictorio de lo que una sociedad se imagina de ella misma.

Las películas son, desde hace más un siglo, un espectáculo para el deleite y el entretenimiento, pero para que cubran esta función debe conmover a sus audiencias. Los temas sociales están entre los que lo logran, pues nadie escapa en su vida cotidiana a su dependencia. Es especialmente notable en el melodrama, por su intención expresa de emocionar a los públicos.

Este género<sup>31</sup> vehiculó la tradición católica hacia el espíritu laico propio de las sociedades modernas, y ha sido considerada una forma masiva de educación sentimental, en sus diversos soportes: novela, cine, radionovela, fotonovela, canciones y telenovela. Atraviesa todas las artes narrativas y pauta la cultura mexicana en forma precisa, moldeando la forma de comprenderse a sí mismos y al mundo. Fue el género cinematográfico más popular: en 1944 el 72% de la producción fílmica mexicana era de melodramas y sólo el 28% de comedias, en 1951 lo fue el 62%.<sup>32</sup>

aprehendidas; Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre prácticas y representaciones*, Barcelona, Gedisa, 1992, *passim*.

<sup>31</sup> Un género cinematográfico es un modelo narrativo y visual que rige a un conjunto de filmes y permite concebirllos como una unidad de análisis. Se conforma por fórmulas repetitivas y estandarizadas de convenciones, temas, recursos narrativos, símbolos, arquetipos y estereotipos que facilitan el reconocimiento y sólo se modifican lo necesario para ofrecer novedades y propiciar subgéneros, sin romper el modelo fundamental. El género institucionaliza un estilo fílmico y sus audiencias lo reconocen porque éstas comparten sus significados.

<sup>32</sup> Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP (Foro 2000), 1985, pp. 128-129 y 197.

El tema del melodrama es el sufrimiento humano, el que viven las personas en sus tragedias cotidianas y rutinarias. Procura la exaltación emocional y convoca a las lágrimas. Es el mundo de los sentimientos desmesurados y se expresa a través de una representación hiperbólica de lo visual y lo verbal, con una música que reitera las emociones. Sus temas son los medulares para los seres humanos: conflictos reprimidos, contradicciones vitales sin solución posible, pero al mismo tiempo insoslayables. Toca historias secretas y/o prohibidas por pudor, respeto a la moral o por miedo y refiere a las siempre difíciles relaciones familiares, filiales o fraternas, las de la autoridad dominante y las relaciones entre personas de diferente generación, así como problemas de amor y desamor entre los sexos y todos aquellos que implican una tensión entre el vínculo biológico, el psicológico y los límites impuestos por la cultura. Este género remite al mundo de los secretos que se fincan a menudo en las sombras de los orígenes, previas a nuestro nacimiento, y por eso roza siempre los mitos básicos y los tabúes primarios.

El género se sistematiza durante la Revolución francesa porque, como argumentó en 1976 Peter Brooks, era necesario un código de valores laico para reemplazar al religioso y que sostuviera ideológica e imaginariamente las nuevas necesidades sociales, de manera que, además de construir una estética, propusiera también una ética, diera valores morales a la vida privada y adaptara las religiosas a las nuevas necesidades republicanas.<sup>33</sup> De esta manera, pese al discurso laico, los elementos de la tradición se manifiestan en supuestos religiosos, como: aquel que hace del perdedor en el mundo terrenal el futuro ganador del paraíso; el que considera como los enemigos fundamentales del ser humano a los placeres, la ambición, el deseo; el que hace triunfar la virtud y castiga el vicio; el que considera la diferencia y la jerarquía social como algo natural y obligado, y el que

<sup>33</sup> Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James. Melodrame and The Mode of Excess*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1976.

propone la resignación aún frente a un mundo carente de leyes y a un orden estructural injusto. Los sufrimientos humanos se ventilan ante nuestros ojos, y se trata de los más privados y/o secretos, con los que probablemente los espectadores se identifican. El llanto se procura —el de los espectadores y el de los personajes— porque muestra el dolor y permite la purificación. El eje estructural del melodrama es la lucha entre el Bien y el Mal y sitúa en el primero las obligaciones y en el segundo los deseos. Deber y querer, lealtad y pasión se enfrentan en situaciones límite y de una manera excluyente. Las decisiones humanas aparecen determinadas, y aunque aparentemente el azar domina, tan sólo recorre la ruta previamente establecida por el destino. Los personajes padecen siempre la adversidad, son víctimas aquejadas por la pasividad que impone la desgracia.

En las películas de la llamada “edad de oro del cine mexicano” se busca explícitamente mostrar la modernidad que el país presume, alardeando la prosperidad económica, el valor de la iniciativa personal para el éxito, más allá de su situación familiar, estamento o linaje. La nación está bajo un Estado de derecho que aplica la ley en forma igualitaria, con seguridad jurídica, hay igualdad de oportunidades para todos y existe una sociedad laica. Pero entre imágenes, en los relatos que sostienen las historias, brincan las inercias que rigen las ideas y el peso de la tradición. En este contexto las cuatro cintas que mencionamos serán protagonistas de un interesante debate sobre la pobreza.

### Carácter de las películas

Ismael Rodríguez perteneció a una familia de cineastas formada en la ciudad de Los Ángeles, California, donde la familia emigró siendo un niño. Su primera infancia transcurrió bajo el dominio de una madre muy religiosa y estricta y en el escenario de un panteón, que sus padres cuidaban en tiempos de la Revolución cristera. Este espacio ritual y sombrío aparece en casi todos sus filmes.

Dirigió su primera película en 1942, con el título de *¡Qué lindo es Michoacán!* y pronto desarrolló un estilo personal de filmar, lleno de excesos y de señales reconocidas por el morbo popular, tramas complejas y enredadas de carácter teatral, acentuadas por los estereotipos; música rimbombante, pero gran economía en cuanto a encuadres y movimientos de cámara. Sus películas casi siempre pertenecen al género melodramático. Él se consideraba a sí mismo neorrealista, por lo que llamaba a su estilo “claroscuro dramático”, o sea el uso de recursos filmicos para alternar en sus audiencias las lágrimas con las carcajadas.<sup>34</sup>

En el otro extremo, el director español Luis Buñuel había llegado al país en 1946, procedente de Estados Unidos, en donde se exilió debido a la derrota de la República española. Durante el periodo mexicano realizó 20 películas de un total de 32 que conforman su obra. En México logró vivir del cine, lo que su situación de exiliado dificultaba, a pesar de la fama obtenida gracias a sus filmes previos.<sup>35</sup> Desarrolló un estilo propio, crítico y poco complaciente que se aprecia incluso en sus películas más convencionales, las que llamaba “alimenticias”. Se aprecia en su cine el sentido ético surgido del surrealismo, como lo explica a André Bazin: “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”.<sup>36</sup>

Los productos filmicos de ambos directores son muy diferentes entre sí. La trilogía de Rodríguez expresa de manera nítida un imagina-

<sup>34</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, 1993, vol. IV, p. 162.

<sup>35</sup> *Un perro andaluz* (1929), *La edad de oro* (1930) y *Tierra sin pan* (*Las Hurdes*) (1933).

<sup>36</sup> André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze, “Entrevista a Luis Buñuel”, en André Bazin et al., *La política de los autores*, Madrid, Ayuso, 1974, p. 208.



rio respecto a temas de índole social, política y religiosa que incluye una representación de la pobreza. Sus conceptos parecerían contradecir la modernidad y el progreso social que se ostenta como proyecto nacional en esos años.<sup>37</sup> *Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe el Toro*<sup>38</sup> narran la vida de una familia de vecindad que se considera y se nombra a sí misma “pobre”. Esta circunstancia deriva para ellos de una pertinaz mala suerte, a la que también se llama “desgracia” y proviene de la voluntad de Dios, a quien en algunos momentos de crisis se le increpa por el sufrimiento que provoca. Su pobreza no aparece como un problema social, resultado de decisiones políticas de los gobernantes o de la escasa educación de los protagonistas, sino de algo trascendente, derivado de decisiones supremas e inapelables.

La escena inaugural muestra a dos niños harapientos y sucios que sacan de la basura un libro y lo abren para presentarnos a modo de *insight* una coreografía con todos los estereotipos de la vecindad, una galería de tipos al mejor estilo del teatro popular urbano: los borrachos, la coqueta, etcétera, y al ritmo de una alegre canción anuncian los créditos y algunas ideas del director respecto a la pobreza. El director dedica su filme a “todas estas gentes sencillas

<sup>37</sup> Véase Julia Tuñón, “Cine y cultura. La modernidad al servicio de la tradición en la trilogía de Ismael Rodríguez”, en Alejandro de la Torre Hernández, Rebeca Monroy Nasr y Julia Tuñón, *De la mofa a la educación sentimental. Caricatura, fotografía y cine*, México, INAH (Claves para entender el siglo xx), pp. 93-126.

<sup>38</sup> *Nosotros los pobres*. Producción: Rodríguez hermanos. Director: Ismael Rodríguez. Argumento: Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas. Fotografía: José Ortiz Ramos. Actores: Pedro Infante, Evita Muñoz, Blanca Estela Pavón, Conchita Gentil Arcos, Carmen Montejó, Miguel Inclán, Katy Jurado.

*Ustedes los ricos*. Producción: Rodríguez hermanos. Director: Ismael Rodríguez. Argumento: Ismael Rodríguez, Rogelio A. González, Pedro de Urdimalas. Fotografía: José Ortiz Ramos. Actores: Pedro Infante, Evita Muñoz, Blanca Estela Pavón, Fernando Soto *Mantequilla*, Miguel Manzano, Mimi Derba, Freddy Fernández.

*Pepe el Toro*. Producción: Rodríguez hermanos. Director: Ismael Rodríguez. Argumento: Ismael Rodríguez. Actores: Pedro Infante, Irma Dorantes, Fernando Soto *Mantequilla*, Freddy Fernández.

y buenas cuyo único pecado es haber nacido pobres”, que viven en un mundo “en donde al lado de los siete pecados capitales florecen todas las virtudes y noblezas y el más grande de los heroísmos: el de la pobreza”. Declara su simpatía profunda por esos “habitantes de arrabal, en constante lucha contra su destino, que hacen del retruécano, el apodo o la frase oportuna, la sal que muchas veces hace falta en su mesa”. Con esta declaración, la historia da paso a una impresionante avalancha de acontecimientos y desgracias, que transmiten una imagen peculiar de la pobreza.

También *Los olvidados* empieza con una secuencia introductoria al modo de *Genérique*, pero Buñuel hace de las suyas, como en *Tierra sin pan*, al estilo documental y neutro, con una voz masculina en *off* que nos cuenta de la pobreza en las grandes ciudades y que el problema radica en la sociedad. La incluyó porque “veía que era un tema duro en el cine mexicano de entonces, [y] se me ocurrió poner esa advertencia”.<sup>39</sup> Además agrega una nota avisando que: “Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos”, cuando lo usual en esos años era pretender que en caso de similitud entre la ficción y la vida personal de alguien esto sería mera coincidencia. Buñuel comete en la presentación dos infracciones a la norma tácita y rompe desde ese primer momento los esquemas de las audiencias. Su texto explica que:

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

<sup>39</sup> José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, IMCINE/Conaculta (Arte e Imagen), 1996, p. 92.



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.

### Trilogía

En la primera de las cintas de Rodríguez hay tres tramas anudadas: 1) la orfandad cargada de misterio de *Chachita*, ávida de conocer sus orígenes, 2) la trama amorosa de Pepe y *La Chorreada*, con sus altibajos melodramáticos y 3) los problemas económicos, legales y sociales que sufren los protagonistas y ante los que se encuentran totalmente inermes y desesperados. En la segunda, *Ustedes los ricos*, aparecen las clases altas de la sociedad. El libro que en su inicio muestran los niños pordioseros convoca: “Amigos pobres, amigos ricos, vamos mirándonos de cerca para abrazarnos”. El mensaje principal es el de que los pobres son ricos al no tener nada, porque tienen entonces todo el amor que necesitan y que los ricos son pobres porque carecen de ese afecto fundamental. En el desenlace la villana millonaria, doña Charito, suavizada por los rigores del sufrimiento, entra en la vecindad y ruega llorosa: “Por favor, déjenme entrar. Estoy muy sola con todos mis millones y vengo a pedirles, por caridad, un rinconcito en su corazón. Ustedes que son valientes y que pueden soportar todas sus desgracias porque están unidos. Ustedes los pobres que tienen un corazón tan grande para todo. Denme de él un pedacito”.

Pepe afirma: “Ahora no entró con los pesos por delante, entró con una pena y el corazón en la mano. Ahora sí es uno de los nuestros”. Podríamos decir que abandonada y sola, desamparada y sabiéndolo, sí puede compartir y ganar un lugar en esa “comunidad” y antesala del paraíso que es la vida en la pobreza. En la postdata final se declara: “El rico no quiere al pobre.

El pobre no quiere al rico, porque no se conocen”. El sufrimiento es el único elemento que permite un encuentro que los iguale y humanice a todos.

En el tercer filme, *Pepe el Toro*, aparece en escena la clase media que también se incluye en el sufrimiento sin tregua, por la falta de seguridad y la ausencia de un Estado de derecho. En esta película Pepe incursiona en el mundo del box para completar sus ingresos, después del fracaso de la cooperativa que intentó con sus amigos en el segundo filme y del alud de desgracias que lo siguen atosigando.

En estos filmes se traslapa un imaginario respecto a la economía, la vida política y la sociedad que puede calificarse al estilo “Antiguo Régimen”, con un Estado autoritario y ajeno a los intereses populares, una sociedad separada radicalmente en grupos con características diametralmente opuestas (estamentos o castas), un gobierno que no aplica la ley en forma igualitaria y no permite la seguridad jurídica ni el Estado de derecho. El individuo no tiene seguridad más que en la pertenencia a un grupo y su privacidad es muy escasa, por no decir nula. Vemos el clientelismo y el peso incuestionado del líder en todos los grupos, la exclusión de los sectores populares de la ganancia económica y, por ende, su ignorancia en los manejos del dinero y en la posibilidad de su acumulación o inversión. Existe además una enorme desconfianza hacia los valores que se requieren para prosperar, como son la eficiencia y la disciplina, el orden y el ahorro. Hay también un código de valores diferente para los hombres y para las mujeres (a las que se quieren ver como diferencias de la naturaleza).

La pobreza en este ámbito, entonces, se observa como fatalidad, como lo hace el pensamiento católico más conservador, que ubica en lugares preestablecidos a cada grupo social y considera el intento de modificarlo todavía más grave —como un atentado contra lo natural— pues parece que está contra la palabra de Dios. El éxito es sospechoso de algo moralmente malo, a menos de que haya tocado en suerte heredar, pero aun así el dinero es un bien peligroso, vulnera la moral de quien lo tiene y es

difícil preservar la felicidad si se cuenta con él. También la ambición se asocia con los peores designios y se convierte en un adjetivo calificativo que hace referencia al abuso, no a la iniciativa o al entusiasmo.

Dios ordenó a Adán ganar el sustento con el sudor de su frente, por lo que ésta es una forma de purgar el pecado original. Los pobres obedecen, pero no deben aspirar a demasiados logros. La mejor manera de librar los conflictos es sospechar del progreso. Si acaso es necesario un gasto extra se acude al usurero o se paga con el cuerpo: *Chachita* vende su trenza para comprarle un regalo a su novio, *El Atarantado*, mientras éste se deja atropellar para cobrar una indemnización; Pepe boxea y acepta perder y ser golpeado para pagar sus deudas. En *Nosotros los pobres* el dinero se esconde en un hueco de la pared, detrás de los retratos. Los bancos no son un recurso a su alcance. En *Pepe el Toro* cuando *Chachita* cree haber heredado un enorme capital de su abuela no se le ocurre invertirlo, sino gastarlo en regalos para todos los habitantes de la vecindad, mismos que habrán de devolver cuando se enteren de que la herencia no tenía validez legal. Y es que las leyes nunca se entienden, parecen caer del cielo, como la fatalidad. En *Pepe el Toro* el boxeador Lalo Gallardo decide invertir los ahorros, que guardaba en una caja de madera en su casa, en un negocio con Pepe, el primero será el socio capitalista y el segundo trabajará en la carpintería. La esposa de Lalo desconfía: es el dinero que tienen para sus hijos y han batallado mucho para lograrlo, dice, y la trama habrá de demostrar que sus dudas eran una premonición o la experiencia de fracasos previos. Pepe pierde todo el dinero y se atormenta, pero su amiga, la Lucha, le dice: “Dígale lo que pasó, que usted no tuvo la culpa, que fue una desgracia”. La responsabilidad en los fracasos no existe, la “desgracia” cae imprevista y arbitraria y ante ella no hay alternativa posible.

El Estado está presente, pero para imponer un autoritarismo ciego: se experimenta como la cárcel a la que entra Pepe, la vieja prisión de Lecumberri que la cámara encuadra en toma

fija y en plano holandés, con un fondo sonoro avasallador, recursos que sugieren impotencia y desgracia. El gobierno es más accesible, dado que lo conforman personas de carne y hueso que comparten con los protagonistas la precariedad y muy a menudo la ineficiencia. Los policías de la calle tienen solidaridad para con los desposeídos, al ser parte del mismo pueblo al que vigilan. La ley, en cambio, es siempre ajena, incomprensible: papeles y palabras que abruman a los protagonistas. Un villano del montón que habrá de saquear la casa de Pepe y dejar sin su silla de ruedas a su madre paralítica declara con conocimiento de causa: “estos analfabetos no van a saber de leyes”. Se va a la cárcel como a quien le cae un rayo.

Ante esto solo vale el honor y la palabra dada, el concepto de ser “pobres pero honrados”, porque aceptan con resignación su estado y no se muestran rebeldes ante el *statu quo*.<sup>40</sup> Son víctimas, nunca son ciudadanos, porque no se han apropiado del civismo ni manejan las leyes, y éstas no propician el progreso individual ni social. La ley no se respeta ni se piensa como un elemento igualador, son normas que no sirven porque no se conocen y siempre benefician a los grupos de poder. El único espacio en el que se deposita la confianza es la familia, estricta o amplia, regida por lazos de sangre o de afecto. El futuro (idealmente, la modernidad) no ha llegado, y mientras tanto los seres humanos viven inermes en un mundo sin soluciones.

Las creencias del “Antiguo Régimen” y la influencia católica se observan vigentes, sin embargo la Iglesia no aparece en estas películas ni una sola vez. Sí, en cambio, los panteones, lugares del ritual colectivo y catártico, y en las casas de los pobres, que no de los ricos ni de las clases medias, se exhiben objetos religiosos: crucifijos, imágenes, estampitas que coexisten con calendarios, fotografías de ídolos del deporte y de la familia. La religión y la religiosidad han conformado un sistema de creencias que abarcan la cultura en su conjunto, aunque dejen afuera a la Iglesia.

<sup>40</sup> Una película cómica de 1948 se llama *Pobres pero sin vergüenzas* (Salvador), como si lo uno excluyera lo segundo.

La fe aparece como algo natural, dado, a diferencia de los valores asociados a la modernidad —como el civismo, el valor otorgado al individuo y el respeto a las ideas personales, el carácter laico del Estado— los cuales son conceptos que parecen ajenos. La tradición y la religiosidad son las que otorgan consuelo ante las desgracias: *La Chorreada* dice a Pepe cuando ha fracasado en su negocio que deberían tomar el ejemplo del niño Dios que llegó “encueradito”, sin nada, totalmente pobre, para no aspirar a ninguna cosa de más y ser felices con lo que tienen.

Si no hay Estado protector, no hay escuela, ni ley, ni Iglesia... sólo podrán salvarlos los valores de la religión, integrados de manera popular y ejercidos por los propios compañeros de desgracia. Y esta religión valora el sacrificio, la expiación y fomenta el sentimiento de culpa; exige la muerte para poder aspirar a la redención y ordena ese mundo sin valores cívicos supliéndolos por un código ético que exalta el sufrimiento, único atributo digno para su Dios y que troca la pobreza en un bien. El sufrimiento, la aceptación de la desgracia redimen *per se*: *La Chorreada* consuela a su marido Pepe ante la muerte del *Torito* con un: “Llora, llora por el hijito más lindo del mundo. Dios nos lo dio. Él nos lo quita. Hay que tener resignación”.

En algunos momentos asalta la duda —la cual podría propiciar la resistencia— como cuando *Chachita* se pregunta: “¿Por qué Diosito nos ha abandonado? ¿Por qué los pobres no somos sus hijos? ¿Por qué sólo hay Dios pa’ los ricos? Si no le hacemos mal a nadie, ¿por qué nos pasan estas cosas?”, pero siempre hay alguien cercano que los reubica en el argumento debido. “Dios ha sido muy injusto conmigo” le dice Pepe a la Lucha y ella, sabedora de lo posible responde: “no se rebele ante Dios”. Ya nos habían anunciado los avances (*trailers*) de *Nosotros los pobres* que veríamos una cinta sobre seres “carentes de todo [que] nada tienen porque todo tienen” donde se sabe “sufrir sin quejas, llorar sin lágrimas. Reír en silencio, amar sin gestos, vivir sin pan ni justicia, pero donde se es feliz”.

Así las cosas, al perder se gana (“de los que todo pierden será el reino de los cielos”). En una secuencia interesante de *Pepe el Toro*, su protagonista le comenta a un juez de distrito de su ajetreada vida, le dice que su destino es negro y escrito con tinta china, dominado por la mala suerte. El diálogo va como sigue:

Pepe: Ya una vez estuve preso por un asesinato que yo no cometí y por estar preso no pude evitar que mataran a mi madre y se perdiera mi hermana.

Juez: Todos sufrimos, amigo.

Pepe: Sí, señor, pero no tanto ni tan tupidamente como yo. Después, fíjese, mi primer hijo murió quemado cuando unos maleantes quemaron mi carpintería y cuando yo creí que no me podían pasar cosas peores, ¡Ay señor!, ¿se acuerda usted de aquel camión que se estrelló allá por Contreras en el que murieron 27 gentes?

Juez: Sí.

Pepe: Pues entre ellas iba mi señora y mis dos gemelitos. ¿No es eso mala suerte, señor juez?

Juez: ¡Caramba! Pues sí que te ha castigado la vida.

Lo sorprendente en esta secuencia es la mimesis y la gestualidad con la que Pepe acompaña el discurso, el orgullo que demuestra por ese su agitado pasado, como quien muestra un montón de medallas o títulos profesionales, la sonrisa velada que da cuenta de sus logros y la admiración de quien lo escucha. Así pasa también con el llanto que muestra el dolor y permite la purificación. En *Nosotros los pobres*, *El Camellito* consuela a *Chachita* que llora por su madre a la que cree muerta:

*Camellito*: Si el buen Dios se la quiso llevar a los santos cielos sólo Él sabe por qué lo hizo y no hay que alebrestarse, porque ella te ha mirado desde la Gloria y si ve que sufres pos ella también se pone triste.

*Chachita*: Tengo muchas ganas de llorar, *Camello*.



Oraçion eficaz à Maria SS<sup>a</sup> para  
 conservar la pureza del Coraço.  
 Portu S.<sup>a</sup> Virginida y immacula-  
 da Concep.<sup>o</sup> purissima Virgen lim-  
 pia mi coraço on imi cuerpo: de he  
 onbe del Padre et del hijo t. de espiri-  
 tu Santo t. amen

*Camellito*: Dichosos los ojos que puedan chillar, porque cuando se tiene seco el llanto se quema el corazón [...] llore hasta que se *desogue* pero no con lágrimas de desesperación y de locura, llore porque éste es un valle de lágrimas, llore porque su tristeza es llanto y diosito dice: “Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados”.

En este valle de lágrimas hay una gloria insospechada, que es pasaporte a la divinidad: hay más triunfo en *Pepe el Toro* sangrando, llorando, abandonado, enloquecido de dolor, que en *Chachita* accediendo por derecho a una familia rica y a las oportunidades de la educación y la seguridad económica. El mundo de la vecindad será precario, pero es conocido y es el sucedáneo del paraíso perdido, el que se quedó en el campo o en la provincia de origen y otorga seguridad. La familia, así sea la ampliada que es la vecindad, representa el centro de ese culto religioso que se ha hecho privado y laico: si no es bendito, sí es sagrado porque nos resguarda ante un mundo amenazante. Existe en estas cintas una evidente desconfianza al placer y un placer en el dolor y la supresión. El personaje más importante, el que vuelve a poner todo en su lugar, por el cual la música suena más solemne que nunca, es el que representa al arquetipo de “el cordero de Dios”, que con su sacrificio suprime todos los pecados del mundo.

### **Pero, ¿qué hace Buñuel con *Los olvidados*?**

A diferencia del melodrama, Luis Buñuel abominó siempre del sentimentalismo y la expresión manifiesta de las emociones. Buñuel filma *Los olvidados* en 1950 y en su película son explícitos los problemas de la pobreza, más aún, de la marginación, aunque ningún protagonista se lamenta ni vanaglorie por serlo, ni siquiera se llame a sí mismo “pobre”. La historia se apoya en sus problemas y no hay entretelas que velen su mirada; básicamente por eso, por la manera de plantearlo, la película recibió fuertes críticas.

El tema de la delincuencia juvenil y de la pobreza, de la soledad y el abandono es común en el cine mexicano de esos años, pero Buñuel lo presenta en forma diametralmente diferente. Una de las cosas que más molestan es el hecho de que un extranjero, ¡para más un español!, mencione situaciones que los mexicanos han aprendido a ver como si fueran normales o han pretendido no ver, pues su mirada ha sido moldeada por cintas como las que forman la trilogía de Rodríguez. Si es claro que cada contexto histórico configura un código de lo que puede decirse y lo que hay que ocultar, Buñuel rompe con las convenciones. Se trataba de una película que provocaba “[...] una admiración espontánea y firme o una cólera explosiva” porque con “sinceridad y valentía [...] ha arrojado una piedra en el charco de aguas muertas que es la producción cinematográfica al uso”.<sup>41</sup>

La cinta trata de los niños delincuentes de la calle, olvidados en el proyecto estatal que busca el “progreso” y la “modernización” del país. Escribió su director que su preparación “me hizo conocer la delincuencia infantil y me sumergió en el corazón de la miseria mexicana”.<sup>42</sup> Si la pobreza y la marginación se describían en las pantallas mexicanas con complacencia, el director aragonés evade este tratamiento. La película se exhibió en noviembre de 1950 en el Cine México y duró tan solo tres días en cartelera, pues sindicatos y asociaciones diversas pidieron la expulsión de Buñuel como extranjero indeseable, lo que logró evitar porque estaba nacionalizado desde 1948,<sup>43</sup> pero con el aval del premio europeo se pasó durante seis semanas en el cine Prado y fue multipremiada en la entrega de los Arieles de ese año.

Buñuel había dirigido en 1933, *Tierra sin pan*, que trata sobre la pobreza extrema en Las Hurdes, región de Extremadura muy cercana a

<sup>41</sup> “Una extraordinaria realización cinematográfica de Luis Buñuel”, en *Las Españas. Revista Literaria*. México, año VI, núms. 19-20, 29 de mayo de 1951, p. 14.

<sup>42</sup> Luis Buñuel, “Pesimismo”, en Manuel López Villegas (ed.), *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de espuma (Fundidos en negro), 2000, p. 37.

<sup>43</sup> Luis Buñuel, *op. cit.*, 1982, p. 195.

la importante ciudad de Salamanca. 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”.<sup>44</sup> En *Tierra sin pan* Buñuel presenta una cultura miserable, pero subrayó que no se trata de una sociedad salvaje, que disfruta de un idilio con la naturaleza, porque en Las Hurdes se tienen principios morales y religiosos similares a los de toda España, aunque los medios para satisfacerlos sean casi del neolítico,<sup>45</sup> y filma a los niños cuando estudian y escriben en el pizarrón del colegio con buena caligrafía y buena ortografía: “Respetar el bien ajeno”. En *Los olvidados* la situación es otra, aunque su tratamiento sea similar. Tampoco se trata de un idilio primitivo, pero los chicos carecen de valores. Carlos Fuentes recoge en una entrevista hecha en Venecia la idea de Buñuel de que: “El artista describe las relaciones sociales auténticas con el objeto de destruir las ideas convencionales de esas relaciones, 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”.<sup>46</sup>

Ciertamente Buñuel gusta de mostrar a los hombres en lucha contra una sociedad que busca oprimirlos o degradarlos, porque como escribió al final de su vida: “El surrealismo me ha hecho comprender que la libertad y la justicia no existen, pero me ha aportado también una moral. Una moral sobre la solidaridad humana [...] He ilustrado esta moral a mi manera, que es muy particular porque creo que soy por naturaleza y espíritu destructor”.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Octavio Paz, “El poeta Buñuel”, en Alba C. de Rojo (comp.), *Buñuel. Iconografía personal*, México, FCE/Universidad de Guadalajara, 1998, p. 62.

<sup>45</sup> Luis Buñuel, “Tierra sin pan” (s.f.).

<sup>46</sup> Fernando Césarman, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Carlos Fuentes (prol.), Barcelona, Anagrama, 1976.

<sup>47</sup> Luis Buñuel, “Pesimismo”, en Manuel López Villegas (ed.), *op. cit.*, p. 37.

En *Los olvidados*, Buñuel agradece a quienes le orientaron: Ma. de Lourdes Ricaud, del Departamento de Prevención Social de la Secretaría de Gobernación, al doctor José Luis Patiño, director de la Clínica de Conducta de la Secretaría de Educación Pública, a Armando List Arzubide, director de la Escuela-granja de Tlalpan. Y al hacerlo coloca un anclaje de autoridad a su mirada, de manera similar a como lo hace la masculina y neutra voz en *off* del *Générique*, con tono documental que otorgaba certidumbre a sus aseveraciones. Sabemos que investigó en las notas rojas de los periódicos, en los informes y las fichas del Tribunal para Menores, en la cárcel de mujeres, habló con un psiquiatra y tuvo por seis meses largos paseos cotidianos por el barrio de Nonoalco, Romita y Tacubaya, a veces en compañía de Luis Alcoriza y/o con el escenógrafo Edward Fitzgerald.: “Miraba, escuchaba, hacía preguntas, entablaba amistad con la gente. Algunas de las cosas que vi pasaron directamente a la película”.<sup>48</sup> Buñuel observó en esos paseos las contradicciones de la pobreza, como las camas de bronce que habían sido moda a principios de siglo y que gustaban mucho en los sectores populares y, sí, afirma, las había y él las vio, tal y como años después vio las antenas de televisión en los techos de aquellas casuchas, como “es típico del subdesarrollo: una gran pobreza y, en medio de ella, objetos propios de otro nivel de vida”.<sup>49</sup> Con estos antecedentes, Buñuel realiza, según sus palabras:

Un film de lucha social. Porque me cree 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

<sup>48</sup> José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 85.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 95.



por el aspecto desconocido o extraño, que me fascina sin saber por qué.<sup>50</sup>

Las anécdotas que conforman 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, en un tema tan grave como lo es un asesinato y un secreto de sangre. Octavio Paz ha dicho que muestra la orfandad de la condición humana y argumenta en torno del azar y la suerte para aplicar el término “destino” a lo que estos chicos enfrentan, como en la tragedia griega. La fatalidad determina el curso de su vida, pero no es una fatalidad trascendente sino histórica, con un carácter social y psicológico. Para Carlos Fuentes “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”.<sup>51</sup>

Aunque *Los olvidados* sea también un melodrama, por sus temas y preocupaciones, Buñuel evadió a conciencia los recursos filmicos que este género usa para conmover, prefiriendo formas austeras que dan un claro tono documental al filme. La pobreza no se exalta como un valor, solamente se muestra como una realidad, enmarcada por una cámara con pocos movimientos y que sabe guardar su distancia, evadiendo los llantos o quejas de sus personajes, con una música que funge de contrapunto a las escenas que se desarrollan en forma implacable ante nuestros ojos. Nada en *Los olvidados* convoca al morbo, tan típico de la trilogía de Rodríguez. Los protagonistas no buscan la compasión de sus audiencias. Tan solo el ciego usa el recurso para defenderse cuando va a ser atacado por la pandilla de muchachos: “¡Piedad!, ¡Piedad para un pobre ciego indefenso!”, pero en su boca más parece una broma macabra.<sup>52</sup> También el len-

guaje y el tono moderan los excesos de la historia y las audiencias se ven obligadas a detener la catarsis y afrontar el desasosiego.

Los personajes de Buñuel están atrapados, sin salida posible. El afecto familiar y amistoso no suple la carencia de instituciones que los apoyen, y la falta de protección agudiza ese caos social y esa miseria moral que sufren. Ahí nadie es mejor por ser pobre. La vida de los olvidados transcurre en el terreno de la sobrevivencia y obvia las normas legales y el civismo que podría moderar las pasiones y que han sido tradicionalmente dictadas por el Estado o en nombre de Dios. El recurso estatal de la escuela correccional no redime a nadie: ni hay familias que organicen el día a día, no hay escuela ni educación y la Iglesia no se interesa por este mundo. Habremos de esperar a *Nazarín* (1958) para encontrar sacerdotes que quieran redimir a los desamparados.

La pobreza no es aquí un pasaporte para una vida mejor, ni para recibir el amor ni para merecer la medalla de víctima que redime todo. Además, por ser un problema social, construido de a poco por los seres humanos y/o por un sistema injusto, su solución es responsabilidad humana: lo dice la presentación: “Esta película está basada en hechos reales. No es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresistas de la sociedad”. Los personajes de *Los olvidados* no solicitan la redención, no se saben perdidos; aunque lo estén, simplemente tratan de sobrevivir de acuerdo con sus medios, que como diría Buñuel para los hurdanos son “del neolítico”. Nos increparán, sí (recordamos el huevo que Pedro avienta a nuestros ojos y que escurre por la cámara) pero no nos piden ni compasión ni caridad, por eso es ciertamente adecuado el calificativo de ridículo que usó Buñuel para el subtítulo que se le puso a su película en Francia: *Pitié pour eux*.<sup>53</sup>

<sup>50</sup> André Bazin, *op. cit.*, p. 203.

<sup>51</sup> Fernando Césarman, *op. cit.*, p. 15.

<sup>52</sup> “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”, Luis Buñuel, *Los olvidados* (guión), México, Era, 1980, p. 30.

<sup>53</sup> Luis Buñuel, *op. cit.*, 1982, p. 197.

## Conclusión

La representación de la pobreza nunca es inocente. En las entretejas de una historia fílmica se crea un imaginario, una serie de conceptos que construyen esas que Roger Bartra llamó redes imaginarias y que construyen el marco de lo concebible y las posibilidades de actuación.<sup>54</sup> El gusto popular exaltó la trilogía de Rodríguez, aunque la censura del ayuntamiento de Puebla prohibió *Nosotros los pobres* por considerarla una apología de los bajos instintos.<sup>55</sup> Su éxito ha sido notable y todavía hoy en día se exhibe en la televisión comercial. *Nosotros los pobres* se mantuvo más de un año en cartelera con llenos históricos.<sup>56</sup> La película de Bu-

ñuel tuvo una trayectoria muy diferente, pero hoy se la considera un clásico y en 2004 fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Las inercias del imaginario obligaban a la trilogía a darles una medalla a los pobres. Ellos se sentían halagados, salvados, dichosos, mejores que esos antipáticos poderosos que lo tenían todo y que eran tan infelices. Habían ganado el estatus apreciable de víctimas. *Los olvidados* no hacía nada de eso. Un técnico se quejaba durante la filmación: “Señor Buñuel, esto es de una cochambre tremenda. No todo México es así. Tenemos también hermosos barrios residenciales como las Lomas”.<sup>57</sup> Ponía el dedo en la llaga, la de desigualdad e injusticia. Y Buñuel, sin retar, solo mostrando, retaba.

<sup>54</sup> Roger Bartra, *Las redes imaginarias del poder político*, México, Océano, 1996.

<sup>55</sup> Moisés González Navarro, *op. cit.*, p. 405.

<sup>56</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, 1993, vol. IV, p. 162.

<sup>57</sup> José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *op. cit.*, pp. 91-92.