

Vol. 11, No. 2, Winter 2014, 221-256

**Pedagogía, subalternidad y *fatum* en *Los Olvidados* (1950)
de Luis Buñuel: ambivalencias entre la diáspora
republicana en México y la ‘Época de Oro’ como cine
nacional**

Hernán Medina Jiménez

University of Pittsburgh

I

Después del éxito en taquilla de *El gran calavera* (1949)—luego de tres años de inactividad cinematográfica debido al fracaso comercial de su primer largometraje mexicano *Gran Casino* (1947)—Luis Buñuel (Calanda, 1900-México D.F., 1983), junto con el poeta español Juan Larrea (Bilbao, 1895-Córdoba, 1980), le presentan al productor de origen judío-francés Oscar Dancigers (Moscú, 1902-México D.F., 1976) el argumento para una película de tipo comercial cuyo título original debía llamarse *¡Mi pobre huerfanito, jefe!*, proyecto que Dancigers cuestiona y califica de “folletoncito”. La recomendación del productor general de Ultramar Films S.A., por el contrario, fue abandonar aquella historia basada en un niño vendedor de loterías—el último billete se denominaba ‘huerfanito’—para desarrollar “Una historia sobre los niños pobres de México” (Buñuel, en

Pérez Turrent y de la Colina 49). Por confesión propia, Buñuel no gustaba de escribir guiones solo, se auto-consideraba ágrafo, necesitaba de un colaborador; y si damos fe de las correcciones en los créditos finales de la reciente edición especial de *Los olvidados* (1950)—bajo la coordinación general de la Fundación Televisa en el año 2004—, el argumento principal de este nuevo proyecto se realizó finalmente con la participación de un equipo de producción que establece una directa correspondencia transatlántica.¹ En realidad, la dirección y el guión fueron elaborados, en su mayoría, por artistas e intelectuales españoles exiliados en México como consecuencia de la derrota de la República durante la Guerra Civil Española, y cuya permanencia legal en el país se debía a la gestión del presidente mexicano Lázaro Cárdenas hacia finales de los años treinta.

Mi estudio sugiere que a partir de las premisas de un pan-americanismo (por su experiencia previa en los Estados Unidos) y de un pan-hispanismo (por el influjo de los exiliados españoles en México), Buñuel cuestiona implícitamente los resultados de la Revolución Mexicana y rechaza la ‘romantización’ del mestizaje promovido por el Estado. Esta refutación condiciona el argumento de *Los olvidados* (77 min.) en dos direcciones: Primero, porque inscribe la realidad mexicana desde una narrativa—un hipotético realismo—que conduce a la reafirmación de la agenda histórica de la ciudad letrada y, acaso también, una ideología del exilio español en México. Bajo esta condición, *Los olvidados* propone la (re)configuración de una nueva historia de México, cuya matriz queda legitimada tanto por la historia universal como por la ausencia notoria del

¹ Además de una ficha técnica corregida—Guión: Luis Alcoriza, Max Aub, Luis Buñuel, Juan Larrea y ‘Pedro de Urdimalas’—, mi estudio toma en consideración los fotogramas del guión técnico original (103 folios tipografiados con anotaciones al margen) que usó el mismo Buñuel para la realización de la película, el cual contiene descripciones de locación, detalles de entonación, gestos de los actores, encuadres, angulaciones, y sobre todo las escenas omitidas. Esta inclusión constituye una diferencia crucial con respecto al guión *transcrito* y luego publicado en décadas pasadas; el folio 103, inclusive, contiene la siguiente anotación a lápiz: “Rincón Ojotes, 2º final”, que refiere al desenlace alternativo, el “final feliz” (donde El Jaibo muere, no Pedro). Este final fue recuperado por la Filmoteca de la Universidad Autónoma de México recientemente en 1996. Para la lectura de estos nuevos documentos, recomiendo revisar *Los Olvidados. Una película de Luis Buñuel* (2004), en especial, el estudio introductorio de Agustín Sánchez Vidal, “El largo camino hacia *Los olvidados*” (11-93), con una investigación documental de Amparo Martínez Herranz, publicado en el mismo libro.

cuestionamiento a la realidad histórica latinoamericana. Segundo, porque la declaración explícita sobre la falta de optimismo (implícitamente, referida a la Revolución) le permite una omisión del problema de la colonialidad para así articular un nuevo significado del sujeto subalterno (el sujeto mestizo) inscrito en la llamada “ciudad perdida”, en donde ‘lo urbano’ es presentado como condición de la modernidad. El costo teórico, sin embargo, supone la reducción del conflicto dramático en términos éticos e inclusive psicológicos (sin mencionar el argumento biológico de algunas escenas), borrando la condición colonial de base y contenido económico-social. Para Buñuel, por lo tanto, la construcción cinematográfica de un nuevo sujeto subalterno implica, sobre todo, la presencia de un Estado—la policía, la Corte de Menores, la escuela—como guardián de la cultura de una sociedad que no incluye ni al sujeto indígena (‘Ojitos’), ni al sujeto mestizo (‘el Jaibo’). En esta línea de argumentación, la conclusión es, por lo menos, ambivalente: *Los Olvidados* construye el rol del agente antagonista sobre la base del mismo Estado mestizo; dicho de otro modo, el nuevo sujeto subalterno se representa *como* el pueblo asesino, quien incapacitado de un final feliz acepta el determinismo y la fatalidad que lo circunscriben hacia la tragedia. Lo que sigue es un lugar común para la historia del cine.

Reducido a la acción dramática—y limitándonos a un núcleo común que comparten todas las crónicas (a nivel meta-textual)—la realización de *Los olvidados* supone como mínimo marco referencial los siguientes datos: Titulada provisionalmente *La manzana podrida* y más tarde *Los olvidados*, la historia tiene su origen en una noticia periodística que Luis Buñuel y Juan Larrea leyeron sobre el cadáver de un niño de once años encontrado muerto en un basural. En un principio, Buñuel realizó la documentación por seis meses recorriendo “las ciudades perdidas [...] los arrabales improvisados” (Buñuel, *Último* 194-95), acompañado primero por Luis Alcoriza (Badajoz, 1918-Cuernavaca 1992), y luego por Edward Fitzgerald, director artístico y escenógrafo de nacionalidad canadiense (Pérez Turrent y de la Colina 49; García Riera, *Historia documental V*: 187). A partir de entonces, la autoría se multiplica: el guión que se co-escribió inicialmente con Alcoriza, se continuó con la colaboración de Juan

Larrea y Max Aub (París, 1903-México D.F. 1972), aunque las adaptaciones de los diálogos “mexicanizados” y al estilo de “bajo pueblo” corresponden a ‘Pedro de Urdimalas’ (seudónimo de Jesús Camacho), quien finalmente prefirió la omisión de su crédito por considerar a la película una representación denigrante.

La realización se llevó a cabo entre el 6 de febrero y el 9 de marzo de 1950 en los estudios Tepeyac y la ciudad de Tacubaya (camino a Nanoalco). La mayoría de los niños actores fueron reclutados por medio de anuncios en los periódicos: de hecho, Roberto Cobo (“el Jaibo”) era un bailarín de revistas; Mario Ramírez (“el Ojitos”) era un niño campesino auténtico. La música original fue compuesta por Gustavo Pittaluga (Madrid 1906-Madrid 1975), aunque la firmó Rodolfo Halffter, también exiliado español, porque el primero no estaba nacionalizado ni sindicalizado. Precedido de una función privada en el Instituto Francés, el estreno oficial fue el jueves 9 de noviembre del mismo año en el Cine México, pero a consecuencia de la abierta hostilidad e indignación pública por parte de la prensa, sindicatos y asociaciones (de índole nacionalista), la película se retiró de la cartelera a los tres días de su estreno, llegándose a sugerir inclusive que “Luis Buñuel fuera expulsado del país por ser un ‘extranjero indeseable’, de acuerdo con lo establecido en el artículo 33 de la Constitución” (Ávila Dueñas 34). El redescubrimiento y re-estreno por seis semanas en el entonces Cine Prado sólo fue posible después del Premio a la Mejor Dirección y el Premio a la Crítica Internacional en el Festival de Cannes 1951. El estreno en Francia implicó la añadidura de un subtítulo, *Pitié por eux* [*Piedad para ellos*], que Buñuel traduce en el libro de entrevistas de Pérez Turrent como “Perdónalos, Dios mío” (56), no sin admitir consternación sincera por aquella adaptación final por cuenta ajena.²

² Las anécdotas sobre la realización y producción en sí remiten a una bibliografía historiográfica que no es mínima. Conviene recordar que a solicitud del mismo Buñuel, fue Octavio Paz—por entonces ya había publicado *Libertad bajo Palabra* y *El laberinto de la soledad*—quien movilizó a las masas surrealistas, presentó el film y distribuyó el ensayo “El poeta Buñuel”, que él mismo reparte entre los asistentes del festival (entre ellos Cocteau, Prévert, Chagall, y la nueva guardia surrealista) (de la Colina 12; García Riera, *Historia Documental V* 192). “Creo que la batalla con el público y la crítica la hemos ganado”, escribiría Paz en una carta personal ese mismo año. Sin embargo, es cuestionable que Buñuel se presente a sí mismo bajo la influencia surrealista para el año 1950. Es cierto que México alguna vez fue llamada “tierra de elección del surrealismo” donde Antonin

II

En primer lugar, propongo cuestionar aquella lectura de *Los Olvidados* relacionada con el discurso de la ‘Época de Oro’ (1940-1953) del cine mexicano. Esto, necesariamente, implica discutir la ambivalencia entre las políticas públicas durante la Época de Oro *vis-à-vis* una emergente concentración de capitalismo privado en la industria fílmica, que es desde donde Buñuel produce sus primeras películas. No discuto que en este contexto el ‘mestizaje’ constituye el proyecto nacional promovido tanto por el Estado como por el cine nacional mexicano; pero, en el contexto de 1950, lo determinante es examinar cómo la industria cinematográfica ya se ve influenciada por un desarrollo capitalista y por un acercamiento cada vez mayor a las políticas de los Estados Unidos de Norteamérica. Inclusive, el ingreso de Buñuel al cine mexicano se efectúa luego de una doble experiencia norteamericana: de un lado, en el cine comercial (con doblajes para el March of Time, Loews y Warner); y de otro, en el cine no-comercial (con el equipo del MoMA y de la OIAA/ Office of the Coordinator of Inter-American Affairs). En este último caso, la relación contractual en sí fue con Nelson Rockefeller y con el gobierno norteamericano para realizar remontajes y doblajes, los cuales tuvieron “un alto alcance político y cultural dentro de la estrategia de penetración yanqui en Latinoamérica durante la guerra” (Martin 32, 234). La inclusión de este segundo factor, por lo tanto, permite una (re)lectura de aquella hipotética ‘universalidad’ propuesta en el prólogo documental al inicio de la película que, en mi argumento, remite a una política liberal promovida por los Estados Unidos de Norteamérica en cuya economía se inscribiría, por aquellos años, el mismo trabajo de Buñuel—si no comercial, al menos en términos laborales.

Artaud, Benjamin Péret, Leonora Carrington, Remedios Varos, etc., proyectarían su experiencia. Pero el mismo Buñuel, por carta propia, se aleja del movimiento luego del “L’Affaire Aragon” porque en aquellos años el comunismo le resulta prioritario en relación al surrealismo. Inclusive, el *Diccionario abreviado del surrealismo de 1938*—que acompañó al catálogo de la Exposición Internacional de Surrealismo en la Galería des Beaux-Arts de París, exposición de Duchamp—lo presenta con fecha de defunción: “Buñuel, Luis. Cineasta. Su actividad surrealista se sitúa entre 1928 y 1932” (Gubern y Hammond 372). Además, para la presentación del manifiesto *Por un arte revolucionario e independiente* (1938), firmado en México por Breton y Trotsky, el mismo Breton criticó públicamente a Buñuel “por su sumisión a las órdenes de un partido” en oposición a los postulados del manifiesto: la no aceptación definitiva de la sujeción de la creación artística a ningún gobierno.

Esto nos lleva a discutir el sistema de representaciones que *Los olvidados* desarrolla en correspondencia con el pan-americanismo como ideología ajena a los imperativos del folklore oficial y sobre todo a la política gubernamental nacional.

Por condición metodológica—teniendo en cuenta que *Los olvidados* constituye un “historical marker of the ‘crisis of the nationalism’ in Mexican cinema” (Acevedo-Muñoz 57)—, conviene considerar brevemente la historicidad y materialidad de la ‘Época de Oro’ del Cine Mexicano en un marco de instituciones históricamente concretas. La ‘Época de Oro’ coincide en el tiempo con la consolidación de la Revolución; es decir, su apogeo coincide con la elección de Lázaro Cárdenas (1934-1940) hasta los periodos presidenciales de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán (1946-1952). En un sentido amplio, el proceso de construcción de la industria cinematográfica mexicana—sexta industria del país en la década de los ‘40—admitía como premisa general la relación entre una ideología del Estado y la creación *ad hoc* de una política cultural cuya principal característica comportó entender el cine nacional como una herramienta popular de *propaganda*. Para Zuzana Pick esta política significó “a redefined relationship between state and culture that consisted in the elaboration of policies aimed at sustaining nationalist discourses on modernization and the use of mass media to promote national unity, prosperity, and internationalism at home and abroad” (Pick 125). Esta lectura explica como mínimo dos factores: una función reguladora del Estado con un interés político manifiesto, como sí constituyó la realización de *La invasión norteamericana. Sucesos de Veracruz*, promovido por el gobierno huertista en 1914 con el claro objetivo de aglutinar a los connacionales en una política antinorteamericana. Y sobre todo, explica una agenda política de carácter fundacional organizada por el cine de la ‘época de oro’ que, a semejanza del concepto de ‘novela nacional’, tuvo la responsabilidad de configurar un discurso sobre la nación. Me interesa discutir esta segunda afirmación ya extendida, en mayor o menor medida, por la bibliografía crítica.

El uso de los *mass media* en favor de la construcción de una imagen (cinematográfica) de la identidad mexicana—desde una aproximación

histórica—se confunde con los orígenes de la misma Revolución, donde cada caudillo tenía sus propios fotógrafos y camarógrafos para representar y perpetuar su gesta. Los casos de estudio son múltiples, y casi contradictorios. Por un lado, los hermanos Alva siguieron a Francisco I. Madero por el interior del país y filmaron *Revolución Orozquista* (1912) y *El aterrador diez de abril en San Pedro de las Colonias* (1914); del mismo modo, Jesús Abitia filmó las campañas de Obregón y también los desplazamientos de Venustiano Carranza, por citar lo mínimo. Por contraste, paradójicamente, no es un secreto que el 5 de enero de 1914 Harry E. Aitken de Mutual Film Company y el revolucionario Pancho Villa celebraron un contrato en el que las partes acordaban otorgar las ‘facilidades pertinentes’ con la producción y registro visual de la campaña militar. Esto consistió en diez camarógrafos norteamericanos, por lo menos, y además los derechos exclusivos para el primero y un 20 por ciento de las ganancias de la exhibición comercial del futuro film para el segundo (Pick 39; de los Reyes 52). Son precisamente estas cláusulas de producción, siguiendo a Allen L. Woll, las que determinan que “The difference between motion pictures of revolutions and the actual events began to blur, as one of the leading agrarian revolutionaries, Pancho Villa, signed a contract with Mutual Film Corporation.” Los datos de Woll son precisos: “For \$25,000, the hero allowed Mutual cameramen to follow his exploits. In return, he agreed to fight during daylight hours if possible and try to delay his attacks until the cameras were in position” (11). Estas obligaciones explican por qué después de la Batalla de Ojinaga diarios como el *Times* o el *New York Times* anunciaban que el proyecto *The Life of General Villa* incluía el registro del dramatismo de un combate en vivo—en términos estéticos, léase ‘realismo’. En resumen: el uso y usufructo de una propaganda nacionalista a través del cine multiplicaron sus ambivalencias a causa de las diferentes motivaciones y tensiones entre el capitalismo privado frente a las políticas de Estado.

El discurso de la Época de Oro del Cine Mexicano repetirá los mismos condicionamientos mercantiles pero en un nivel macroeconómico, lo que mediatiza la realización audiovisual tanto por la subvención estatal, así como por la ayuda financiera norteamericana en el contexto de la guerra

fría. Para el primer caso—y en estricto, durante la década del cuarenta (fecha del ingreso de Buñuel a México)—la subvención estatal que se destinó a la industria del cine tuvo dos características: primero, la producción cinematográfica debía respetar a la nación, a las autoridades y a las leyes de la República de México (si consideramos el predicado de la Ley de cine del año 1940); segundo, el cine nacional—en el sentido “oficial”—constituía parte crucial de una agenda política orientada en fijar códigos, mitos, ideologías y así asegurar los emblemas necesarios de la imagen de la unidad política nacional (Tierney 26-27). Esto significa que, bajo este marco jurídico, toda producción cinematográfica con una visión de la nación acorde al proyecto de la revolución—reforma agraria, reforma laboral, inclusión del sujeto indígena—recibía fondos económicos del Estado para la consumación de este proyecto común.³ Para el segundo caso, el hecho de que México fuese aliado de los Estados Unidos en la guerra contra el Eje (Alemania, Italia, Japón) legitimó la ayuda financiera norteamericana en diversos aspectos. En los hechos, a cambio de cooperación militar, mano de obra barata, y venta de materias primas por parte de México, los Estados Unidos se comprometían a otorgar préstamos y ayuda tecnológica para reactivar la economía mexicana hacia un acelerado proceso de industrialización (orientada a la americanización de

³ El gobierno de Lázaro Cárdenas, a modo de ejemplo, puede ilustrar la intervención del Estado en distintos rubros: (i) financió la construcción de los estudios de grabación CLASA (Cinematográfica Latinoamericana Sociedad Anónima) y, estableció el Banco Cinematográfico no sólo con la finalidad de consolidar el desarrollo de la industria del cine, sino con el objetivo de promover una imagen positiva y unificada de México (Tierney 27); (ii) se decretó la reforma del artículo 73 fracción 10 de la Constitución Política que comprometía a su régimen prestar todo el apoyo posible a la industria fílmica; (iii) se creó el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda responsable de la realización de obras fílmicas informativas, educativas y de propaganda; y (iv) el mismo gobierno colaboró con material humano y material de guerra para la filmación de la película *¡Vámonos con Pancho Villa!*, del director Fernando de Fuentes (Vidal Bonifaz 179-180). Del mismo modo, durante el gobierno de Miguel Alemán se creó el Banco Nacional Cinematográfico (BNC)—como institución crediticia de capital mayoritariamente estatal—destinada a proteger y promover el sector de la producción fílmica. Asimismo, se fundó la distribuidora Películas Nacionales S.A, de capital mixto, destinada a difundir las películas a nivel nacional (de la Vega Alfaro 38).

su industria). El ingreso de Buñuel a México precisamente coincide con estas transformaciones en la industria fílmica mexicana.⁴

La conjunción de ambos factores—la subvención estatal y la ayuda norteamericana—contribuyeron al incremento del volumen de producción de largometrajes (1938-1940), lo que comportó el surgimiento formal de una industria y un empresariado cinematográfico con nuevos intereses: medio de ascenso social, fuente de acumulación de riqueza, *modus vivendi*, pretexto de organización social, negocio familiar y forma patrimonial hereditaria (Vidal Bonifaz 218). De ahí que resulte arbitrario fundamentar una interpretación de la obra cinematográfica de Buñuel sólo con los resultados de una comparación con las políticas de un cine nacional. En otras palabras: esta operación comparativa sólo fetichizaría la *diferencia* política, social y estética de sus películas con referencia a una producción ‘local’, sobre todo si se ignora la ayuda económica norteamericana y el hecho de que los primeros proyectos de Buñuel en México, como *Gran casino* (1947) y *El gran calavera* (1949), constituyen encargos netamente comerciales para casas productoras como Películas Anáhuac y Ultramar Films S.A. No hace falta indagar mucho para advertir que no fue una casualidad que el productor general de las tres primeras películas de Buñuel fuera Oscar Dancigers (refugiado de ascendencia judía-francesa).

En este punto, sin embargo, conviene considerar las potenciales mediaciones en aquella heterogeneidad de los integrantes del proceso de

⁴ Previo a su ingreso a México, la experiencia de Buñuel supondría—en un estudio más largo—considerar también, y necesariamente, su primera experiencia americana entre 1930 y 1931, que Fernando Gabriel Martín denomina irónicamente “El viaje surrealista”. De hecho, ya en 1930 era evidente una primera orientación americana cuando él rechazó viajar al 2º Congreso de Escritores Revolucionarios (Kharkov, Unión Soviética)— al que sí fueron Aragon, Sadoul, Triolet—, debido a que Buñuel aceptó, en su lugar, la beca de aprendizaje de la Metro Goldwyn Mayer por seis meses “como candidato adecuado para la adaptación americana” en Hollywood (Martín 41-42). Menos que una simple ‘invitación’ o una huida por el escándalo del estreno de *L’Âge d’Or*, el estudio documentado de Martín subraya no sólo la simbología del viaje—del socialismo al capitalismo (39)—sino el sentido formativo de la relación contractual: “[donde Buñuel] sí acepta su papel de alumno en formación, de observador de la maquinaria hollywoodense, esa poderosa industria que producía muchos films que él mismo amaba” (45). Es cierto que en esta primera etapa con el *teaching machine* en Hollywood Buñuel no trabajó para los norteamericanos—sólo fue un observador—; pero sí lo hará a su regreso a Europa, trabajando para la Paramount en su filial en Joinville, cerca de París (1931-33) en el doblaje de películas americanas al español, y más tarde en la Warner Bros. en Madrid (1934-35).

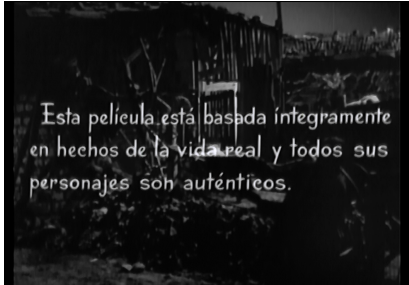

producción audiovisual. En primer lugar, Dancigers y su relación con Estados Unidos, porque ya él “ha[d] established an independent film production company in Mexico that assisted U.S. film companies with on-location production in Mexico” (Schreiber 73). En este caso particular, *Cold War Exiles in Mexico* (2008), de Rebecca M. Schreiber, especifica con mayor precisión la evolución de esta situación: “Following World War II, this work was no longer available for Dancigers, both because of the demise of the Good Neighbor Policy and because he was blacklisted by Hollywood studios. [Thus] Dancigers’ strategy was to produce low-budget films with the potential to be commercially viable either within Mexico or the international market” (73). Quizá la producción de *La perla* (1945) ilustre la tesis de Schreiber, lo que explica la contratación del novelista americano John Steinbeck como guionista (1944), la conversión *a posteriori* del guión en el cuento “The Pearl of the World” (1945) y finalmente la publicación de la novela *The Pearl* (1947) por Viking Press. En segundo lugar, conviene tener presente la relación laboral de Dancigers con el mismo Buñuel, porque el primero, en sí, no consideraba el interés público, sino el aspecto lucrativo del cine, y en un sentido amplio, las reglas de juego del libre mercado. Mi punto de partida supone problematizar aquella triple relación entre Estados Unidos, Buñuel y México, tomando en cuenta que Buñuel decidió exiliarse previamente en el primero, de 1939 a 1945, a causa de la guerra civil española, iniciando así una ‘segunda experiencia norteamericana’.




La participación de Estados Unidos por medio de la OIAA (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs) tuvo como propósito promover un panamericanismo—siguiendo las políticas del Good Neighbor y Goodwill Policy—con el objetivo de “incrementar un mejor entendimiento interamericano, imbuir ideales de libertad y patriotismo en los pueblos del continente y dar a conocer a los países de América, la historia y las tradiciones de las repúblicas americanas” (Martín 357). El objetivo: consolidar la idea de las tres Américas para la defensa común del Hemisferio Occidental. Hacia el año 1942, en este sentido, “Harold Hooper, chief of the film section of War Production Board (WPB), reviewed the raw film stock situation of the Mexican film industry and its need for




equipment, props, and customing in the hopes that the CIAA would supply the need material” (de Usabel 168). Como consecuencia, para el año 1943 la subvención norteamericana en favor de su industria cinematográfica se destinó en tres reglones: Primero, donación y refacción de maquinaria para las empresas y estudios nacionales (CLASA y Azteca fueron los beneficiarios). Segundo: incremento de salarios y beneficios a los productores. Tercero: ayuda a los trabajadores de los estudios mexicanos por instructores de Hollywood (García Riera, *Breve historia* 120). Por ello, el director de fotografía de *Los olvidados*, Gabriel Figueroa, había sido formado como fotógrafo por Lauron Jack Draper, responsable de la estética indigenista de *Janitzio* (1935), en donde el mismo “Indio” Fernández, como actor, lucía el torso desnudo, imagen tributaria de la moda de *Tarzan*, impuesta por Johnny Weismuller, “una moda que exaltaba la inocente sensualidad de lo primitivo” (García Riera, *Emilio Fernández* 19).

El hecho de tener presente esta ayuda financiera, sin embargo, no debería condicionar nuestra lectura únicamente hacia un análisis económico de la industria filmica mexicana, sobre todo si consideramos también que las políticas del Goodwill Neighbor Policy implicaron intervenciones culturales en toda Latinoamérica en nombre de la defensa de la libertad. En un sentido específico, ‘lo universal’, la autonomía del arte y la libertad del artista se definían como ‘valores occidentales’ en directa oposición a “los supuestos teleológicos que avalaban la universalidad de la izquierda comunista” (Franco 11). Dentro del marco de la guerra fría, entonces, estas políticas de representación condicionaron la construcción ficcional en las prácticas de la cinematografía de la época de oro. Películas como *Espionaje en el golfo* (1942) de Rolando Aguilar, *Soy puro mexicano* (1943) de Emilio Fernández, *Cadetes de la naval*, (1944) de Fernando A. Palacios, o *Escuadrón 201* (1945) de Jaime Salvador ilustran esta afirmación. En forma explícita, estos argumentos—como sistemas de representación—legitimaban el dominio político norteamericano en un momento histórico determinado. De forma análoga, *Los Olvidados* participa de esta ideología en favor de un mismo orden geopolítico, inclusive desde la advertencia del prólogo documental. Así, bajo estas condiciones, y con la convención cinematográfica de las tarjetas y el *voice*

over, las instrucciones del prólogo son precisas para demarcar los límites de interpretación del argumento:

	TEXTO	FOTO FIJA
Tarjeta	<p>Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos</p>	
Tarjeta	<p>Agradecemos la ayuda valiosa que nos dieron para realizar esta película las siguientes personas y entidades:</p> <p>Dr. José Luis Patino Director de la Clínica de Conducta De la Secretaria de Educación Publica</p> <p>Srta. María de Lourdes Ricaud Del Departamento de Prevención Social de la Secretaria de la Gobernación</p>	

	<p>Sr.Armando Lizt Arzubide Director de la Escuela Granja de Tlalpam</p>	
SHOT	VOICE OVER	STOCK SHOT
1	<p><u>Narración <i>en off</i>:</u></p> <p>Las grandes ciudades modernas —Nueva York, París, Londres—esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria [...]</p>	
2	<p>[...] y albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes.</p>	
3	<p>La sociedad trata de corregir este mal pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad.</p>	

4	México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal.	
5	Por eso esta película basada en la vida real, no es optimista [...]	
6	[...] y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad.	
<p>Fig. 1</p> <p><i>Los Olvidados</i> (1950). Dir. Luis Buñuel</p> <p>Imágenes de la Introducción—Prólogo. Edición final.</p>		

El desarrollo del eje narrativo de *Los olvidados* requiere de dos condiciones: en primer lugar, el argumento del *realismo* cinematográfico que la crítica vincula al cine neorrealista italiano de finales de la década del '40 (Roberto Rosellini, Vittorio de Sica, etc.) La referencia categórica a la “vida real” y los “personajes auténticos”—escrita en la primera tarjeta (a

modo de *incipit*)—no ha sido refutada de forma concluyente por el debate crítico, y en términos generales, el argumento se presenta siempre en comparación y oposición “al ánimo sentimental, lastimero y conmisericordioso del melodrama” (García Riera, *Breve historia* 175). No existe mayor diferencia entre la primera legitimación escrita por Octavio Paz en “El Poeta Buñuel” (1951) para el Festival de Cannes, y las variaciones sobre el tema en la historia de la crítica cinematográfica. Las referencias al realismo en sí son equivalentes, sea “como visión cinematográfica de la realidad integral” (Fuentes 104), “como documental realista e imparcial” (Williams Evans 79), “With its realistic depiction of overcrowded slum shanties [...]” (Acevedo Muñoz 67), o como “el mejor y más fiel documento sobre la iniquidad social y moral cometida contra una infancia desamparada” (Aviña 289). Sin embargo, el ‘realismo’ como actitud (compromiso de describir acontecimientos ‘reales’) y como método (exactitud en la representación) implica necesariamente reconocer que “the effect of ‘lifelike representation’, ‘the reproduction of reality’, is at best a particular artistic convention, at worst a falsification making us take the forms of REPRESENTATION as *real*” (Williams, *Keywords* 261) (énfasis original).

La conclusión general, para Raymond Williams, admite que el arte y la literatura realistas suponen “una CONVENCIÓN entre otras, un conjunto de REPRESENTACIONES formales en un MEDIO particular [en donde] el objeto no es realmente verosímil, pero la convención y la repetición hacen que lo parezca” (*Palabras* 276) (subrayado original). Esta lectura crítica del realismo implicaría cuestionar la ya clásica oposición entre drama verídico versus melodrama convencional. Nuestra interpretación cuestiona aquella preferencia por la primera. Así, toda adaptación del lenguaje con ‘mexicanismos’ (por ‘Pedro de Urdimalas’), la dirección artística para *construir* “esos interiores de las chozas o corralones, abarrotados de los objetos más heteróclitos, hasta crear una claustrofobia que trasmite una intensa materialidad” (a cargo de Edward Fitzgerald) (Sánchez-Vidal, “El largo camino” 41) o inclusive la deliberada ausencia de una fotografía indigenista (por parte de Gabriel Figueroa)—a pesar de su deuda con Eduard Tissé y con Eisenstein—remiten necesariamente a una convención

artística y sobre todo a una representación verosímil, en este caso, sobre el Otro.

Desde esta lectura, conviene cuestionar a *qué* realidad se refiere o con *qué* realidad se compara. Lo cierto es que Luis Buñuel y Octavio Paz coinciden en sus propuestas: el primero justificaba aquella “mirada documental” con la referencia a “*ese realismo español*”; el segundo también reconoce el referente peninsular y compara el realismo de *Los olvidados* “como el de la mejor tradición española”: la novela picaresca, Cervantes, Quevedo, Valle-Inclán, Galdós, Goya (Paz, “Poeta” 32). De un lado, lo que subyace en estas referencias remite a un lugar de enunciación peninsular; de otro, la lectura de aquel hipotético realismo del prólogo-documental reproducirá, implícitamente, un programa político que no sólo legitima a una sociedad tradicional sino que defiende un sistema social basado en la sumisión del individuo (el sujeto mestizo) frente a un orden hegemónico (el Estado benefactor y paternalista). Por estos motivos, la voz *en off* de la versión final inscribe la agencia exclusivamente en “las fuerzas progresivas de la sociedad”, mientras que el guión técnico de 1950, con mayor énfasis, prefería la voz “LOS GOBIERNOS” en oposición a “LOS OLVIDADOS, LOS PARIAS SOCIALES [ENMENDADURA] CREAN A SU MODO UN HOGAR EN LA CALLE” (énfasis en el original).

En segundo lugar, el argumento de la ‘universalidad’ de la historia. El prólogo de *Los Olvidados* postula una ‘teoría general’—o “regla universal”, en palabras del *voice over*—sobre la sociedad mexicana que borra la diferencia regional, histórica y sobre todo política de Latinoamérica. De este modo, México, “la gran ciudad moderna”, según la narración, se equipara a Nueva York, París, y Londres—lo que, simbólicamente, anuncia un mapa geopolítico en oposición a las fuerzas del eje. Esto quiere decir que la equiparación, paradójicamente, no es con la Unión Soviética, China, o la misma España, que son países con una tradición histórica semi-feudal como muchas repúblicas latinoamericanas. La fundamentación de esta ‘teoría general’ puede encontrarse en diferentes fuentes: Por un lado, sin necesidad de justificar mi argumento con datos biográficos, no hay duda que ‘la nota documental’ (el prólogo) de *Los Olvidados* coincide con las políticas de representación artística que la

Fundación Rockefeller promovía desde el MoMA. En sí, estas políticas argüían que “la idea que lo universal trasciende a lo nacional [donde] lo universal era determinado por la metrópoli y difundido a través de la educación de tal forma que lo que era específico de Europa pasaba por ser común a todos” (Franco 55). Quizá Buñuel le dijera a Carlos Fuentes que su trabajo en la OIAA se limitó a “desk work, pure Kafka”, pero lo cierto es que su capacidad de intervención fue permanente desde la posición de Asesor y Montador Jefe, en donde si bien no realizó ningún film, sí supervisó las versiones de materiales ya filmados, “[lo] que comprendía tareas como la discusión y selección del material, la traducción y adaptación de textos y diálogos, la grabación de la banda sonora, el montaje final, o en ciertos casos, remontajes de los documentales originales” (Martín 413-14), confundiendo así la línea divisoria entre crítica cultural, educación y propaganda.⁵

Por otro lado, si bien es cierto que Buñuel es consistente y desatiende los imperativos de los nacionalismos, como sería el del caso mexicano, en la práctica esta misma operación crítica también admite la

⁵ Resulta una tentación común—parte de una hagiografía promovida por el mismo Buñuel—repetir, sin mayor precisión, que ingresó a trabajar al Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), o que dimitió debido a la sistemática “caza de brujas” macartista (basada en la acusación en su contra de comunismo y ateísmo, acusaciones que Dalí reveló en su *Vida secreta*), o que fue el único director europeo que llega a Hollywood durante la guerra (donde no dirige, sólo consigue trabajos laterales como montaje, doblaje, jefe de equipos), etc. Una repetición más sería inexacta. De hecho, el estudio de Fernando Gabriel Martín, *El ermitaño errante. Buñuel en los Estados Unidos* (2011), precisa el rol de Buñuel con la política norteamericana en base a nueva documentación corroborada con los informes del Federal Bureau of Investigation (FBI), ya desclasificados a partir del 2009. Así, entre abril de 1941 y junio de 1943 Buñuel trabaja en la sección no-comercial del Motion Picture Division de Nueva York, en la sección Producción, específicamente, “contratado por la División de Cine de la OIAA [Office of the Coordinator of Inter-American Affairs] y no por el MoMA”. En específico, Buñuel “forma parte de un equipo nuevo y especial que trabaja para el Gobierno y desarrolló un trabajo en ese espacio [el MoMA], y en ese programa que adquiere la OIAA colabora el personal de la Filmoteca” (Martín 301). Entre 1940 y 1943 siguiendo las políticas de la OIAA—creado por el Consejo Nacional de Defensa—el MoMA y la Fundación Rockefeller desarrollaron un insólito programa de trabajo “que consistía en adquirir, analizar y manipular los films nazis como fuente para fomentar una propaganda norteamericana y como información de los procedimientos y estrategias del enemigo para los servicios secretos” (Martín 260). Buñuel colaboró con el trabajo de remontar films nazis en la tarea de convencer al aparato gubernamental sobre la eficacia de la propaganda cinematográfica y vencer así el desinterés oficial que no la consideraba como arma de guerra (Martín 262; Herrera Navarro 56; Schreiber, *Cold War* 72).

unidad totalizadora de la civilización occidental bajo la paradoja de la universalidad del arte. La estrategia retórica de Buñuel, entonces, nos induce a aceptar una particular noción de *historia* que—a modo de colonización—se define como una “forma disciplinada y regulada institucionalmente de memoria colectiva” (Chakrabarty 346). Dicho en otras palabras: ‘Europa’ sigue siendo el sujeto soberano, teórico, de todas las historias—incluyendo la de México—; por lo tanto, todas las otras historias son variaciones de una narración maestra que podría llamarse “la historia de Europa” (346). Partiendo de estas dos condiciones de lectura, puede entenderse por qué el prólogo documental de *Los olvidados* explícitamente anuncia como regla universal que la ausencia de nutrición, la higiene y la educación son los únicos factores determinantes (y no el “colonialismo supérstite”, en palabras de Mariátegui) que condicionan al nuevo sujeto subalterno en la historia de México.

En lo que sigue, mi estudio quiere partir de aquellas dos condiciones para explorar cómo Buñuel legitima el argumento central de *Los olvidados* y su particular política de la representación. Esta legitimación admite, en mi argumento, no sólo un interés y utilidad política, sino, sobre todo, la configuración de una diferencia colonial que consiste en clasificar grupos de gentes e identificarlas en sus faltas o excesos, lo cual marca la diferencia y la inferioridad con respecto a quien clasifica (Mignolo 39). La introducción quizá no hace referencia explícita a una relación de causalidad entre la metrópoli (España) y sus colonias (México); sin embargo, la contradicción es evidente desde la primera secuencia inicial que desarrolla una corrida de toros. Compárese, por ejemplo, el evidente legado hispánico de esta secuencia con la carga simbólica del *turupukllay*, descrito por José María Arguedas en *Yawarfiesta* (1941), que sería, en todo caso, la representación opuesta. Si el guión fue un trabajo en equipo (trans)nacional no es arbitrario sugerir un nuevo análisis desde las premisas de la crítica poscolonial; es decir, una nueva lectura de *Los olvidados* debe reconocer que la representación (y percepción) sobre la alteridad proyecta convenciones y prácticas miméticas desde una tensión entre un sistema colonial y el imperialismo europeo.

III

Buñuel y su familia ingresan a México el 31 de octubre de 1946.⁶

La producción fílmica de Buñuel repetirá, en primera instancia, las mismas políticas de representación de su experiencia americana; esto es, realismo y universalidad en favor de un determinado orden geopolítico. Es de notar, por ejemplo, que la primera iniciativa que el mismo Buñuel vendió a Oscar Dancigers en sus primeras visitas a México fue *Gran Casino* (1946) (antes, *Tampico*, o *En el viejo Tampico*), la cual no desarrollaba originalmente una historia local, sino global, o al menos norteamericana. Basada en la novela de Michel Veber, *Le begulant du paradis* [*El rugido del paraíso*], la historia original narraba las aventuras de unos buscadores de oro en el Oeste americano del siglo XIX, aunque Buñuel la adaptó a México, en la zona petrolera de Tampico. Emilio García Riera resume el argumento de *Gran Casino* en los siguientes términos: “[...] una película de aventuras que ubicaba su trama en tiempos del cacique y falso general veracruzano Manuel Peláez que arrendó sus propiedades a compañías petroleras americanas y británicas e *impidió, aun con las armas, que los extranjeros resultaran afectados por las fuerzas revolucionarias*” (*Historia documental IV*: 100) (subrayado mío). Aquí, el tema que subyace fue la reivindicación de la propiedad privada y de sus riquezas, y desde luego, la presencia de una multinacional alemana justificaba que “«los malos» de la película fuesen los alemanes, demonizados tras su derrota durante la Segunda Guerra Mundial. «*Pero las referencias a los intereses americanos*”

⁶ Las razones de este segundo exilio, en la mayoría de los casos, continúan la construcción de su mito como víctima. Los motivos varían entre: *a*) la persecución del FBI por el ‘Red Scare’ de la posguerra (Buñuel sí fue fichado y vigilado, pero nunca fue esposado o encarcelado); *b*) el cierre de la Unidad de Doblajes en Warner (que ocurrió un año antes de su viaje a México); o *c*) simplemente razones netamente comerciales (como sostiene José Rubia Barcia) (Martín 709-710). En todo caso, si el azar objetivo existe, son dos personas las que convencen a Buñuel de intentar suerte en México. Una fue Iris Barry, quien en conversaciones con Nelson Rockefeller (su antiguo jefe en la OIAA), prometieron usar su influencia en la industria mexicana para abrirle las puertas a Buñuel. Otra, fue la productora Denise Tual (su primer marido actuó en *Un chien andalou*), quien le propuso concretamente adaptar y co-producir *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca en versión cinematográfica con Óscar Dancigers en México. A Dancigers no le pareció apropiado el tema del proyecto, pero sí aprobó otro proyecto—*Viva Tampico*—que Buñuel le presentó. En los hechos, y a diferencia de su primer exilio en Estados Unidos, el viaje a México estuvo garantizado con un contrato con Películas Anáhuac.

eran transparentes, ya que unos años antes el presidente Cárdenas había nacionalizado la explotación petrolera» (Míeu, en Martínez Herranz 520) (énfasis en el original). En resumen: la realidad histórica, la base material (y acaso reaccionaria) de México apenas fue discutida por la película; pero sin duda la parcialidad de los intereses económicos sí fueron manifiestos.

Los olvidados, de forma similar, necesita las mismas condiciones de lectura para articular un argumento basado en la omisión al colonialismo y así refutar aquellos valores que defendía la Revolución (v.gr., el problema de la tierra y las políticas agrarias). Permítaseme, en este punto, partir de una observación de Antonio Cornejo Polar sobre la tradición y el lugar de enunciación: “No es igual la experiencia de quien [...] se siente heredero de la colonia, interpretada como gesta civilizadora, que la que vive quien se asume como ancestro de la civilización indígena” (Cornejo Polar 15). Si la indagación de Cornejo Polar es correcta, entonces, es explicable por qué el prólogo documental anunciaba que los únicos factores condicionantes en la historia de México (la “regla universal”) lo constituían la ausencia de nutrición, higiene y educación—o según la voz en *off*, “niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela”. En esta línea de argumentación, mi interés supone analizar las ambivalencias entre la representación del sujeto indígena versus el sujeto mestizo en la construcción de un nuevo sujeto subalterno (el proyecto mestizo), definición acaso articulada por la diáspora republicana en México y su nostalgia ‘hispanista’. Para los efectos de mi estudio, me interesa citar *ad literam* la sinopsis de García Riera en *Historia documental del cine mexicano* (1992) por el énfasis en la trama (la lógica de la acción dramática) y por la ausencia de calificativos morales para con los personajes. Reducido a un esquema mínimo, la acción es la siguiente:

Sinopsis:




El Jaibo, un adolescente, escapa de la correccional y se reúne en el barrio con sus amigos. Ayudado por dos niños, Pedro y *El Pelón*, *El Jaibo* trata de robar al mendigo don Carmelo, un viejo ciego que canta por las calles. Después, los tres apedrean al ciego en un descampado. Pedro, a quien su madre rechaza por vago, recoge a un niño campesino, *El Ojitos*, abandonado por su padre y lo lleva a casa de unos amigos, los hermanos Meche y *El Cacarizo*, cuyo abuelo vende leche de burra. *El Jaibo* mata en presencia de Pedro al joven trabajador Julián, a quien echa la culpa de que lo llevaran a la correccional. Don Carmelo emplea y explota al *Ojitos* como ayudante. Pedro, empeñado en que su madre lo quiera, entra a

trabajar de aprendiz en una herrería. *El Jaibo*, después de robar un cuchillo en una herrería, se hace amante de la madre de Pedro. Este aparece como culpable del robo y es internado en una escuela granja correccional. El director de la escuela, interesado en Pedro, le confía 50 pesos para que salga de la escuela a comprarle unos cigarros. Pedro se siente feliz con tal muestra de confianza, pero *El Jaibo* le sale al paso y le quita el dinero. Pedro sigue al *Jaibo* hasta el barrio. *El Jaibo* le da gran paliza. Pedro lo señala como asesino de Julián. *El Jaibo* mata a Pedro y es a su vez muerto por la policía. (V: 186)

En *Los olvidados* Buñuel no cuestiona directamente al sujeto indígena ('Ojitos'). En realidad, el mundo indígena implicó, en términos generales, una relación problemática para los españoles exiliados en México. La tesis de Sebastiaan Faber sobre la diáspora republicana dice,

To most of the Spaniards, indigenous culture was a mystery. And since they had been raised with, and never really doubted, the idea that Imperial Spain had 'civilized' its colonies, they had a hard time accepting the prominence given to Mexico's indigenous heritage in the nationalistic discourse of the revolutionary regime. Nor did they fail to notice the curious contrast between this *indigenismo* of official government rhetoric and the scandalous poverty in which most of the indigenous population actually lived. (Faber, "Between" 221)

De ahí que para *Los olvidados* el sujeto indígena no sea el protagonista principal, aunque sin duda, su presentación en el argumento es casi inmediata, desde la secuencia nº 14 con 'Ojitos' como testigo del asalto al ciego 'don Carmelo'. Hasta cierto punto el retrato de Buñuel sobre 'Ojitos' coincide con la visión romántica e idealizada del sujeto indígena que históricamente necesitó el discurso del mestizaje: "símbolo nacional", "mártir de la colonización", y "héroe de la resistencia a las deformaciones capitalistas" (Seydel 188). Dicho en otras palabras, para Buñuel, frente a la regla general del prólogo—la ciudad es "semillero de delincuencia"—el personaje 'Ojitos' representaría la excepción: el ciudadano inmaculado frente a la sociedad infestada. La película lo presenta como el contrapunto al grupo de jóvenes dirigidos por el 'Jaibo'. El costo de esta oposición, sin embargo, implica construir la historia de 'Ojitos' y la historia de los adolescentes como hechos paralelos que sólo coinciden para enfatizar las condiciones del personaje indígena. Esto significa definir el perfil del personaje por su relación con tres factores: el silencio, la periferia, y la subordinación.

SHOT	GUION ORIGINAL	IMAGEN
21	<p><u>EXT. MERCADO. (Rincón del Ojotes). DIA.</u></p> <p>Pedro: ¿Qué me ve? (amenazador) Ojitos: Yo no nada. (asustado) Pedro: Pues, póngase chango.</p>	
48	<p><u>EXT. MERCADO. NOCHE.</u></p> <p>Pedro: ¿Eres fuereño, verdad? Ojitos: No. Soy de Los Reyes. Pedro: Pues, si eres de Los Reyes eres fuereño, maje. ¿Y a qué viniste aquí? Ojitos: No vine. Me trajeron. Pedro: ¿Pa' qué? Ojitos: No sé. Pedro: No sabes nada.</p>	
63	<p><u>INT. ESTABLO. NOCHE.</u></p> <p>Meche y Ojotes. Aquella fruñe el entrecejo.</p> <p>Meche: ¿Qué me ves? (Provocativa) Ojitos: Yo no nada.</p> <p>Hace un gesto burlón, imitándolo.</p>	

	Meche: Yo no nada, yo nada. Jaibo: ¿Por qué trajiste a este menso? Mejor lo corremos. Pedro: Déjalo aquí cabemos.	
Fig. 2 <i>Los Olvidados</i> . Dir. Luis Buñuel		

Aquí, la representación del sujeto indígena no está exenta de contradicciones. ‘Ojitos’ no pertenece ni geográficamente ni socialmente a la ciudad (él es de Los Reyes). No participa del delito dirigido por el ‘Jaibo’. Tampoco pertenece—literalmente—al pueblo enfermo (v.gr. por oposición, la madre de ‘Meche’ sufre de los riñones, siguiendo el guión técnico). En esta misma argumentación *a contrario*, puede afirmarse que “‘Ojitos’ is a product of the failure of the 1930s land reform,” como Acevedo-Muñoz ya ha apuntado, “he is left with no land, is displaced to the city, is unskilled, and must search for work” (69). Quizá estos factores llevan a John Beverley a señalar que el personaje indígena representa la esperanza *intacta* en la lucha armada desde el campo, si partimos del hecho que ‘Ojitos’ nunca se rebela frente a su opresor ‘don Carmelo’. Esto significaría que su rebelión—implícitamente, la Revolución—siempre está latente; la violencia en él sólo existe como defensa romántica por ‘Meche’. Pero este esquema argumental de *Los olvidados* implicaría reconocer una doble operación crítica. De un lado, Buñuel produce una deliberada adaptación de la tradición de la picaresca española con la figura de ‘Don Carmelo’; es decir, aquí es el ciego quien usufructúa a ‘Ojitos’ como su lazarillo, y no viceversa. Buñuel, consecuentemente, opta por la repetición de la fórmula indigenista del indio oprimido y vejado por el cacique opresor. De otro lado, repetir aquella ‘idealización’ del indio ‘Ojitos’ legitima un proceso de mitificación del Otro indígena, que a su vez, formula la marginalización de la realidad social del indígena “para abrir el espacio, tanto territorial como cultural, a la modernización” (Alcántara Mejía 309). El origen de ‘Ojitos’—el único personaje sin nombre—, por lo tanto, sigue siendo la *periferia*. El límite de

su personaje supone el cambio de sentido que Buñuel diseña para su rol. Sin embargo, ‘Ojitos’ no constituye el personaje del pícaro que recurre a la astucia, el engaño y la estafa para burlar al ciego. Es todo lo contrario, él siempre es subordinado por terceros—por Pedro, el Jaibo, Meche, el ciego—condición de subalterno que mantendrá intacta a lo largo de la película.

Si el *único* personaje indígena es ‘el Ojitos’, entonces, la acción dramática en *Los olvidados* recae en el sujeto urbano, y en específico, en el proyecto liberal del Estado mestizo.⁷ Quizá en este punto sea necesario considerar brevemente que la actividad cinematográfica de Buñuel se desarrolla en el contexto de la llamada diáspora republicana; o más exactamente, en un contexto de permanente tensión entre las contradicciones del discurso del *hispanismo* de los exiliados españoles en directa oposición al discurso del mestizaje.⁸ La lectura de Faber desarrolla esta tesis al precisar que aquella retórica “idealista” de la intelectualidad española en México partió de dos presunciones: “that rationalist, Western modernity was going through a life-threatening crisis, and that Spain’s position vis-à-vis that modernity had always been oppositional or marginal.” (“Contradictions” 173). De esto se infiere esta conclusión: “first that Spain was free of blame with regard to the crisis of the West and, second, that Spain, whose particular character and steadfast adherence to ‘spiritual’ (and anti-modern) values had been constant since the sixteenth century, might very well present itself as the world’s spiritual guide, providing it a way out of its terrible malaise” (174). Lo que me interesa resaltar con el estudio de Faber es la ambivalencia del pan-hispanismo: de

⁷ Para una lectura más precisa del término ‘Estado mestizo’, recomiendo leer el estudio de Joshua Lund, “The Mestizo State: Colonization and Indianization in Liberal Mexico” (2008), y sobre todo su más reciente libro *Mestizo State: Reading Race in Modern Mexico* (2012).

⁸ Las estadísticas varían, pero se calcula que alrededor de 30.000 exiliados españoles fueron acogidos por el gobierno de Lázaro Cárdenas a finales de la década de los treinta. Buñuel ingresa a México en 1946, bajo la condición legal de refugiado, condición que mantendría hasta su nacionalización en 1949. Su círculo inmediato serían los viejos amigos exiliados: Julio Alejandro, futuro guionista de *Abismos de pasión* (1954), *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961); Luis Alcoriza, co-guionista de *Los olvidados* (1950); Manuel Altolaguirre, guionista y productor de *Subida al cielo* (1952); Max Aub (co-guionista de *Los olvidados*); y Juan Larrea, con quien adaptó *El último mono de Arniches* en 1948 y co-escribió *Ilegible, hijo de flauta*, “una gran alegoría de la aventura de la hispanidad, de la Guerra Civil, del exilio, de un hombre nuevo en pos de una quijotesca Edad de Oro” (Sánchez-Vidal, “Un Buñuel” 118-19).

un lado, éste fluctúa entre la auto-percepción de la cultura hispánica como guardián de la cultura llamada a establecer una nueva civilización superior en el Nuevo Mundo; y de otro lado, éste constituye en sí un límite y contra-argumento frente al discurso nacionalista del mestizaje que celebraba sus raíces indígenas sobre el legado colonizador peninsular. Un análisis textual del esquema argumental de *Los olvidados* nos permitiría ilustrar las correspondencias y contradicciones entre este discurso pan-hispánico y las políticas de representación del otro. Enfatizarlas, en cambio, por medio de un brevísimo análisis comparativo entre *María Candelaria (Xochimilco)* (1943) y *Los olvidados* (1950)—ambas películas merecieron el Premio Cannes en 1946 y 1951, respectivamente—nos permite subrayar la conveniencia de una particular construcción ficcional del ‘sujeto subalterno’ frente al Estado.

María Candelaria presenta un romance fallido cuya base es la unión ‘exclusiva’ entre los sujetos indígenas, y cuya historia sucede en la periferia, o como apunta la tarjeta introductoria, “un rincón indígena de México”. Una vez delimitado el marco etno-cultural, las primeras escenas del film determinan *quién* representa al factor antagonista, o mejor dicho, quién es el enemigo que impide este amor imposible—el amor como ideal sentimental, e inclusive, político. Desde la introducción, la protagonista María Candelaria (sujeto indígena) es definida en los siguientes términos: “Era hija de una mujer de la calle a quien asesinaron *los de su raza*” (énfasis mío). Así, en los primeros cinco minutos de proyección, y de manera explícita, el agente antagonista se identifica con el mismo sujeto subalterno, en este caso, con la misma población india, con la *raza mexicana*. Es sintomático que la presencia de los agentes del Estado—las artes (el pintor), las ciencias (el médico), la religión (el sacerdote), la ley (el juez)—necesiten como condición la marginalización geo-política del indígena en beneficio del proyecto modernizador ejecutado desde la ciudad letrada. Como en la legislación colonial, Xochimilco es la ‘republica de indios’. Frente a las murallas de una ciudad como México, Xochimilco representa a la “ciudad apestada” que necesita la inoculación de la quinina que proveen los agentes del Estado. Recapitulando: primero, los protagonistas son los sujetos subalternos (la población indígena); segundo,

la acción se circunscribe por el determinismo y la fatalidad, es decir, la tragedia (María Candelaria muere asesinada); tercero, el lugar sucede en la periferia (Xochimilco). El desarrollo del argumento, en resumen, proyecta la culpabilidad (y responsabilidad histórica) en la población indígena.

Los olvidados repite casi el mismo esquema argumental, pero con algunas (re)configuraciones en su propio régimen de representación. De hecho, la historia se presenta en la periferia—en la “ciudad perdida”—aunque la construcción del sujeto subalterno desarrolla menos énfasis en el sujeto indígena porque en la trama el sujeto mestizo constituye el principal antagonista, el enemigo de su devenir histórico. Puede admitirse como concesión que este eje narrativo se deba a una reacción a las convenciones del melodrama, lo que implica “a threefold resistance to teleological narratives of progress, moral regeneration, and spiritual salvation” (Faber, “Buñuel’s Impure” 72). Pero, si partimos de que existe una relación inextricable entre la política y la ficción (entre la nación y la narración), entonces, también debemos admitir que el costo de este hipotético rechazo al liberalismo progresivo y al discurso teleológico derivará, paradójicamente, en la confirmación de la fatalidad y el determinismo como factores condicionantes de la historia. Así, las estructuras paralelas se repiten. La escena inicial con los juegos de la corrida de toros (con toda su carga semántica de violencia hispánica) prefigura el ataque al ciego indefenso con la misma danza de la tauromaquia. Inclusive, la sentencia final del prólogo en el guión técnico—“LOS GOBIERNOS LUCHAN POR CURAR ESTE TERRIBLE CANCER, QUE UNA SOCIEDAD MAS JUSTA ACABARA DE EXTIRPAR” (mayúsculas en el original)—finalmente se convierte en la sinopsis de la película. Este desarrollo de la acción, sin embargo, no significa necesariamente un cuestionamiento de los resultados objetivos del Estado moderno, sino la postulación de un modelo político, conveniente, que proyecta una determinada jerarquía entre las partes.

En los hechos, *Los Olvidados* efectivamente tuvo dos desenlaces. “Rincón Ojotes-2º final” (el cierre alternativo) postularía explícitamente el triunfo del discurso del liberalismo progresivo. En cambio, la opción de Buñuel fue la anulación del final feliz. Y aun así, este declarado pesimismo produce el mismo significado sobre la historia nacional porque la



(re)articulación del sujeto subalterno se acomoda de forma consistente y ambigua en los diferentes tipos ficcionales. ‘Julián’ es el personaje que quiere insertarse en la racionalidad económica de la ciudad, pero su historia queda anulada con su asesinato. ‘Pedro’ intenta aprender un oficio y convertirse en potencial *homo faber*, pero muere asesinado por el ‘Jaibo’. Incluso el incierto futuro de Meche quizá se proyecta en el presente de Marta: la primera frotándose las piernas con leche de burra que antecede a la segunda lavándose las piernas también (y seducida finalmente por el ‘Jaibo’) (García Riera, *Historia Documental V* 195). La crítica de Octavio Paz romantizaba esta operación con la siguiente falsa pregunta: “¿Por qué no llamarlo entonces con su verdadero nombre, como en la tragedia: destino?” (33) (énfasis mío). A partir de esta premisa, la representación de un nuevo sujeto subalterno—alegóricamente, el Estado mestizo—se cancela por las exigencias de esta fatalidad. La culpabilidad y responsabilidad histórica, por lo tanto, recaen en el proyecto mestizo como único sujeto antagonista en la historia. De ahí que *Los olvidados* desarrollará un argumento que mantiene el esquema de un mismo orden social tradicional donde la Revolución no es una condición necesaria de la historia.

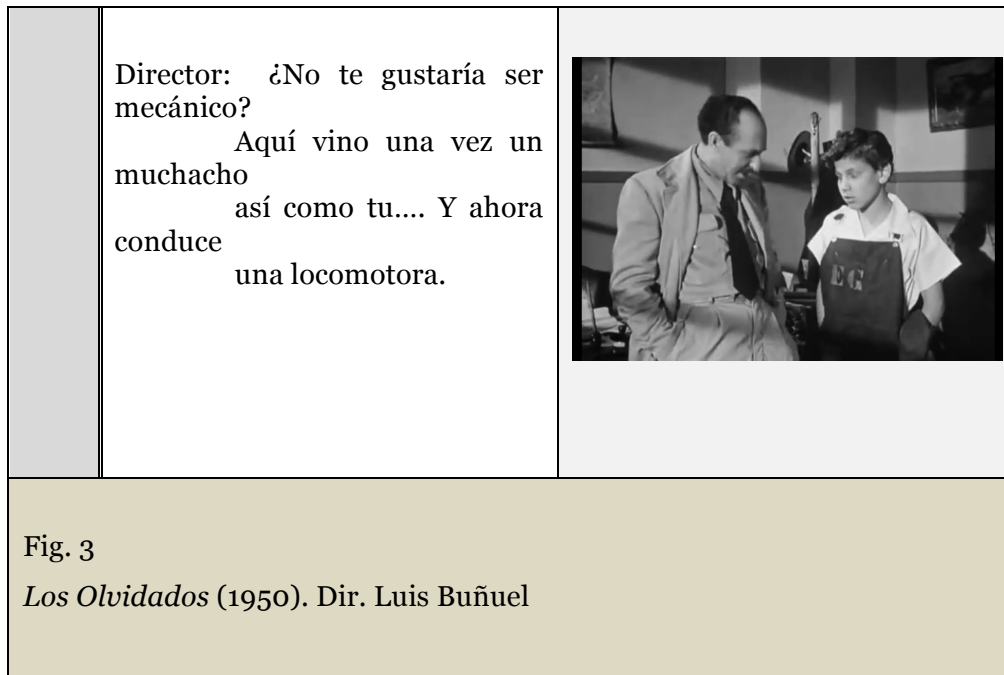
Si en la agenda del cine de la ‘Época de oro’ el Estado debía ‘romantizar’ (pero también borrar) al sujeto indígena en favor de un proyecto nacional, aquí la representación de la subalternidad se desarrolla a partir de una “patologización” del discurso social en directa contradicción con el discurso del mestizaje. *María Candelaria*, en el primer caso, representaba a “Una india de pura raza mexicana” (cita textual en la película) que al mismo tiempo vivía atrapada en las convenciones historiográficas del tópico poético *locus amoenus*, si tomamos en cuenta que ella literalmente vive en una chinampa de flores. Por el contrario, en *Los olvidados* la representación de Buñuel se inspira en un “reactionary fatalism inspired by social-Darwinist notions of social pathology and genetic degeneration” (Faber, “Buñuel’s Impure” 71). Desde luego, la inclusión de la ceguera (don Carmelo), la enfermedad renal (la madre enferma) y la epilepsia infantil (Jaibo) no son factores aislados en el eje narrativo. Tampoco resulta una casualidad que después de la última muerte, la conclusión y éxtasis de ‘don Carmelo’ se manifieste en la frase

“*¡Uno menos! ¡Uno menos! Así irán cayendo todos. ¡Ojala los mataran antes de nacer!*” (énfasis mío). Y el hecho mismo de que la escena subsiguiente corresponda a un “perro sarnoso”—que se superpone a la agonía del Jaibo—es consistente con aquel énfasis en la enfermedad. Dentro del marco de la tradición literaria latinoamericana, inclusive, el discurso de la película coincide con las teorías médico-biológicas sobre la degeneración racial de un tipo de ciudadano frente a la burguesía europea, que novelas como *Aves sin nido* (Clorinda Matto de Turner) y *Raza de bronce* (Alcides Arguedas) ya ilustraban desde finales del siglo XIX. En esta línea de argumentación, puede afirmarse que la construcción de la “ciudad perdida”—análogo a la lógica de la postal colonial, o el museo histórico—despliega la misma tesis y clasifica la alteridad casi a modo de espectáculo etnográfico y contrapunto patológico de Europa. Estas representaciones manifiestas de un ‘pueblo enfermo’ le permiten a Buñuel, por lo tanto, repetir imágenes y estereotipos sobre una alteridad cultural e inferioridad biológica, funcionales a la construcción de una diferencia entre el sujeto subalterno versus “las fuerzas progresivas” de la sociedad.

Para el debate crítico existe consenso en reconocer que la modernización se asocia al desarrollo económico fundamentalmente bajo el capitalismo (como proceso socioeconómico); en cambio, “la modernidad representa la experiencia histórica (individual y colectiva) que media entre la modernización y su manifestación cultural, el modernismo” (Dawes 13-14). Si la teoría es correcta, entonces, es conveniente preguntarse, ¿quién es el agente responsable de conducir y llevar a cabo este proyecto? Si el objetivo del proyecto—como el prólogo sentencia—supondría “ser útiles a la sociedad”, entonces, queda evidente que para Buñuel la función recae en la figura romántica de la Escuela Correccional. Por ello, *Los olvidados* construye un claro juego de oposiciones: de un lado, se presenta la sabiduría autóctona, que es representada en el ‘Jaibo’ (v.gr. el uso de una telaraña para detener la hemorragia), en ‘Ojitos’ (v.gr. el diente de un cadáver encontrado en un cementerio como amuleto de protección), o en ‘don Carmelo’ con sus prácticas curanderas (v.gr. el uso de una paloma como forma de limpia). De otro lado, se presenta el proyecto de la escuela reformativa cuya misión es construir el *productive citizen* siguiendo los

prototipos de la modernidad. En las circunstancias políticas que corresponden a la realización de la película—la controversial administración de Miguel Alemán (1946-1952)—, la irónica ausencia de crítica a los agentes del gobierno podría ser leída, quizá, como la parodia absoluta. Pero esta última estrategia representacional, sin embargo, no elimina necesariamente la concepción de la escuela-granja como espacio de aculturación.

SHOT	GUION ORIGINAL	IMAGEN
280	<p><u>INT. DESPACHO DEL DIRECTOR. DIA.</u></p> <p>Director: (<i>Mirándolo</i>) Bueno...según tu expediente no sabes ni leer ni escribir y te acusaron de robo.</p> <p><i>Pedro reacciona enérgicamente.</i></p> <p>Pedro: ¡Yo no robe nada!</p>	
281	<p>Director: (<i>sonriente</i>) No tengas miedo que aquí no te vamos a juzgar. Esto no es una cárcel. Te han traído para que aprendas a leer y un oficio. Por ejemplo...mecánico.</p> <p><i>Observa el efecto de sus palabras en Pedro. Se levanta y se acerca a él.</i></p>	



De lo anterior se infiere que la presencia textual—la policía, la Corte de Menores, la Escuela—y extra-textual (con los agradecimientos a tres instancias gubernamentales) subrayan la presencia y pedagogía de un Estado benefactor (las “fuerzas progresivas de la sociedad”, siguiendo la *voz en off*) que no sólo se define como protagonista principal y verdadero ejecutor del devenir de la historia, sino también como ente que protege y regula al nuevo sujeto subalterno (el Estado mestizo) frente a aquella fatalidad. Si la lectura es posible, ‘Pedro’ se representaría como el único personaje en favor de la Revolución quien luego de sufrir diferentes tipo de abuso, “discute con el patrón abusivo y muestra madera de revolucionario” (García Riera, *Historia documental V*: 191). Sin embargo, irónicamente, es precisamente a ‘Pedro’ a quien la agencia letrada propone su educación y aculturación. Bajo este protectorado, la pedagogía impartida supone producir utilidad a favor de un progreso entendido en términos exclusivamente económicos, como única variable a considerar, omitiendo así el cuestionamiento histórico de la estructura colonial de la sociedad. Por estos motivos, a diferencia de Xochimilco (un rincón indígena), Buñuel inscribe su historia en el discurso la ‘universalidad’ de la historia con un lugar de enunciación urbano, donde la ciudad significa el espacio

privilegiado del proyecto moderno. Nueva York, París, Londres y también México constituyen el paradigma de una economía capitalista; pero al mismo tiempo, aquella particular adaptación de la ciudad latinoamericana (en clave ‘realista’) comporta un modelo fundacional (colonial) de dominación y, consecuentemente, un modelo de control sobre la población. En este escenario capitalista, el Estado letrado es el agente de la historia no sólo desde los agradecimientos iniciales—la Secretaria de Educación Pública, la Secretaria de Gobernación, la Escuela Granja—, sino también en el desarrollo del argumento inmanente. Desde el prólogo documental, con la primera tarjeta, la mención explícita al Estado significaría agradecimiento, pero implícitamente, también su apología.

La bibliografía crítica, en general, considera *Los olvidados* (1950) como una película fundacional en el cine latinoamericano, y en especial, como capital cultural mexicano. No es un dato irrelevante, sin embargo, recordar que en la edición original de la película, parte de los créditos fueron omitidos u adaptados por las exigencias del sindicato que limitaba la contratación de actores, guionistas y directores de nacionalidad extranjera. Considerando la situación (trans)nacional del equipo de producción, mi estudio propone que la correspondencia entre un pan-americanismo promovido por Estados Unidos versus un factor colonial (el *hispanismo*) promovido por los exiliados en México, le permite a Buñuel conceptualizar y (re)articular culturalmente las relaciones entre el sujeto indígena, sujeto mestizo y el Estado para así legitimar la hegemonía sobre *el otro*. En el primer caso, la previa experiencia laboral de Buñuel en los Estados Unidos en el marco de la política de buena vecindad (*Good Neighbor Policy*) implicó la continuación de un discurso a favor de la política panamericana caracterizada por promover una específica jerarquía de valores: libertad, autonomía artística y estilo internacional. Esto justificaría que el prólogo-documental repita la misma ideología panamericana promoviendo una omisión de la colonialidad (y los valores que defiende la Revolución: el problema de la tierra y las políticas agrarias), lo que implicó la reducción del conflicto en términos éticos e incluso biológicos, sin mayor cuestionamiento—a nivel de trama—de la injusticia económica-social de la sociedad colonial mexicana.

En el segundo caso, mi estudio intentó demostrar cómo el prólogo-documental de *Los olvidados*, a partir de un hipotético realismo y el principio de universalidad, condiciona el argumento general de la película para repetir las mismas convenciones y prácticas miméticas que establecen y justifican una *diferencia* colonial. Así, *Los olvidados* contradice directamente las políticas de la “Época de Oro” del cine mexicano, cuya ideología defendía implícitamente al mestizaje como base del programa político del proyecto liberal de la Revolución Mexicana. Buñuel desarrolla una historia que establece una estrategia de subalternización que cuestiona el discurso del mestizaje, construyendo a un nuevo sujeto subalterno, al Estado mestizo—*el otro*—, como ‘degenerado’ e ‘inferior’. El objetivo final supone establecer y legitimar una jerarquización de valores defendida exclusivamente por la autoridad y el trabajo del paradigma del intelectual, idea hegemónica desde la Ilustración. Ni la cultura indígena (en la periferia) ni la cultura mestiza (el antagonista) participan de la agencia histórica, pero sí el Estado benefactor, que en el argumento de Buñuel, controla el protagonismo progresivo y el rol civilizador, y sobre todo, una pedagogía que la metrópoli despliega en su expansión y dominio simbólico y territorial. Si el mismo ‘pueblo asesino’ se representa como el *único* antagonista, entonces, el sujeto mestizo se representa como único culpable histórico de su historia. El subalterno, por lo tanto, responde pasivamente a su “fatalidad”, lo que Octavio Paz definió en su lectura en Cannes como destino—*fatum*—, o dicho de otro modo, una inmovilidad social tal como es representada en la tragedia griega.

Bibliografía

Alcántara Mejía, José Ramón. “La transferencia de los colonial: el mestizaje y el control del discurso literario en México”. *El debate de la poscolonialidad en Latinoamérica*. Ed. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, 1999.

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. *Buñuel and Mexico: the Crisis of National Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Ávila Dueñas, Iván Humberto. *El cine mexicano de Luis Buñuel*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Aviña, Rafael. "Los hijos de *Los olvidados*". *Los Olvidados. Una película de Luis Buñuel*. Buñuel, Luis y Agustín Sánchez-Vidal, Gabriel Figueroa Flores, Rafael Aviña y Carlos Monsiváis. México: Fundación Televisa, 2004.
- Buñuel, Luis. "Guion Original". *Los Olvidados. Una película de Luis Buñuel*. Buñuel, Luis y Agustín Sánchez-Vidal, Gabriel Figueroa Flores, Rafael Aviña y Carlos Monsiváis. México: Fundación Televisa, 2004.
- Chakrabarty, Dipesh. "Poscoloniality and the Artifice of History: Who speaks for 'Indian' Pasts?" *A Subaltern Studies Reader 1986-1995*. Ed. Ranajit Guha. Minnesota: University of Minnesota Press, 1997.
- Colina, José de la. "Buñuel/ Paz: los vasos comunicantes". *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*. Ed. Octavio Paz. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000.
- Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.
- Dawes, Greg. *Poetas ante la modernidad: Las ideas estéticas y políticas de Vallejo, Huidobro, Neruda y Paz*. Madrid: Fundamentos, 2009.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*. México: Editorial Universidad de Guadalajara, 1991.
- De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1996-1947)*. México: Trillas, 1987.
- Faber, Sebastiaan. "Between Cernuda's Paradise and Buñuel's Hell". *Bulletin of Spanish Studies*. Volume LXXX. No 2. (2003): 219-239.
- . "Buñuel's Impure Modernism (1929-1950)". *Modernist Culture* 7.1 (2012): 56-76.
- . "Contradictions of the Left-Wing 'Hispanismo'". *Journal of Spanish Cultural Studies*. 3:2 (2002): 165-185.

- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Fuentes, Víctor. *Buñuel en Mexico: Iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Excma. Diputación Provincial de Teruel, 1993.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1897-1997*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- . *Emilio Fernández, 1904-1986*. Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica, 1987.
- . *Historia documental del cine mexicano. 1949-1950. Tomo 5*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Gubern, Roman y Hammond, Paul. *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Herrera Navarro, Javier. "The Decisive Moments of Buñuel's Time in the United States: 1938-40. An Analysis of Previously Unpublished Letters". *Luis Buñuel: New Readings*. Eds. Peter Williams Evans and Isabel Santaolalla. London: British Film Institute, 2004.
- Martín, Fernando Gabriel. *El ermitaño errante Buñuel en Estados Unidos*. Madrid: Tres Fronteras Ediciones, 2010.
- Martínez Herranz, Amparo. "Gran Casino de Luis Buñuel". *Artigrama* 17. (2002): 517-551.
- Mignolo, Walter. *Historias locales/disenos globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- Paz, Octavio. "El poeta Buñuel". En *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*. Ed. Octavio Paz. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000.
- Pérez Turrent, Tomas y José de la Colina. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot, 1993.
- Pick, Zuzana. *Constructing the Image of the Mexican Revolution: Cinema and the Archive*. Texas: University of Texas Press, 2010.
- Sánchez Vidal, Agustín. *Luis Buñuel*. Madrid: Catedra, 1991.

- . "Un Buñuel de ida y vuelta". *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*. México: Colegio de México, Residencia de estudiantes, 1999.
- . "El largo camino hacia *Los olvidados*". *Los Olvidados. Una película de Luis Buñuel*. Luis Buñuel, et al. México: Fundación Televisa, 2004.
- Seydel, Ute. *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, 2007.
- Schreiber, Rebecca M. *Cold War Exiles in Mexico. US. Dissidents and the Culture of Critical Resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Tierney, Dolores. *Emilio Fernández. Pictures in the Margins*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2008.
- Vidal Bonifaz, Rosario. *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del estado en México (1895-1940)*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2010.
- Usabel, Gaizka S. de. *The High Noon of American Films in Latin America*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982.
- Williams, Raymond. *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press, 1983.
- . *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Woll, Allen. L. *The Latin Image in American Film*. Los Angeles: University of California Press, 1980.
- Williams Evans, Peter. *Luis Buñuel: New Readings*. London: British Film Institute, 2004.