La forma del suburbio: imagen surreal e imagen-pulsión en *Los olvidados*

Pedro Poyato

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/agedor/2013>

DOI: 10.4000/agedor.2013

ISSN: 2104-3353

Editor

Laboratoire LISAA

Referencia electrónica

Pedro Poyato, « La forma del suburbio: imagen surreal e imagen-pulsión en *Los olvidados* », *L'Âge d'or* [En línea], 4 | 2011, Publicado el 11 febrero 2019, consultado el 12 junio 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2013> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.2013>

Este documento fue generado automáticamente el 12 junio 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

La forma del suburbio: imagen surreal e imagen-pulsión en *Los olvidados*

Pedro Poyato

- 1 En la historia de lo feo que propone Remo Bodei, el siglo XX es caracterizado como una época donde lo feo aparece como superior a lo oficialmente reconocido como bello. Siguiendo la teoría estética de Theodor W. Adorno, publicación central del período, Bodei establece:

Si se pretende mantener viva la aspiración a una vida mejor, hay que rechazar las ofertas de una belleza barata, las satisfacciones pasajeras que lisonjean a la conciencia [...] comprometerse con la « realidad perversa », la realidad que precisamente denuncia lo feo con su mera existencia.¹

- 2 No se opta, pues, por lo feo, sino que lo impone la realidad, como bien ilustra la anécdota de Picasso narrada por Adorno y recogida por el propio Bodei:

Le visitó [a Picasso] en su estudio un oficial de las tropas de ocupación alemanas y, señalando al *Guernica*, le preguntó: “¿Lo ha hecho usted?”, a lo que, al parecer, Picasso contestó: “No, usted.”²

- 3 Pues bien, este arte que quiere expresar el grito de horror que brota de una realidad mortalmente herida es también el del Buñuel de *Los olvidados*.
- 4 Siguiendo lo proclamado por Adorno, para quien “después de Auschwitz, el imperativo ético y estético consiste en el intento de inducir a los hombres la difícil tarea de recordar el horror de su existencia”³, *Los olvidados* formaliza el grito que emana de una realidad profundamente lacerada circunscrita en este caso al suburbio urbano. Y lo hace, al hilo de lo apuntado por el mismo Adorno, no mostrando esa realidad tal cual es, en su deformidad inmediata, sino descubriendo los dispositivos más adecuados para ponerla en situación de liberar la *belleza* estética que virtualmente encierra; dispositivos que en este filme pasan por operaciones que trabajan con imágenes -la imagen surreal y la imagen-pulsión, entre ellas- destinadas a revelar, en su fealdad y crueldad, la verdad que habita en el suburbio que la gran ciudad segrega a su costado.

- 5 En lo que sigue, daremos cuenta de estas imágenes trabajadas por el filme, de cómo formalizan la realidad suburbial, pero también de su filiación, de su pertenencia a una iconografía feísta que hunde sus raíces en una rica tradición cultural española que va desde Goya hasta Zurbarán o Ribera y pasa por *El lazarrillo de Tormes*, además de por un texto literario del propio Buñuel, *Suburbios* (1923), que está igualmente en el origen del filme.

Filiación y descendencia de don Carmelo: del ciego de la guitarra al don Amalio de *Viridiana*

- 6 Uno de los habitantes del suburbio de *Los olvidados* es don Carmelo (Miguel Inclán), “el ciego del puntero y del cartelón”⁴ que en este caso es también el ciego de la guitarra. En su primera aparición en el filme puede vérselo (Figura 1) rodeado de gente curiosa en su calidad de hombre-orquesta, simultáneamente soplando la batería de pitos colgada de su cuello, haciendo sonar la guitarra y golpeando una tambora, sinfonía de sonidos que sirve de anticipo al anuncio de una canción muy especial, según advierte el mismo don Carmelo, por pertenecer al tiempo del general Porfirio Díaz.

Figura 1

- 7 La risa a coro que este anuncio desencadena en los presentes, obliga al ciego a pregonar las excelencias de la época del citado gobernante: “Ríanse, pero en tiempos de mi general había más respeto y las mujeres se estaban en su casa, no como ahora, que andan por ahí engañando a sus maridos”.
- 8 Estas imágenes encuentran una línea de filiación iconográfica en Goya, en *El ciego de la guitarra* (1778), pintura (Figura 2) que, bañada en un intenso cromatismo⁵, representa

una escena amable –no exenta de pintoresquismo– donde el ciego, acompañado de su lazarillo, toca la guitarra, mientras a su alrededor aparecen reunidos un grupo de embozados y dos mozas junto a un hombre elegantemente vestido que hace ademán de tocarse la cartera.

Figura 2

- 9 Según señala Jesusa Vega, a propósito de la pintura de Goya, el ciego, un tipo humano muy popular en la época, se ocupaba, acompañado siempre de su lazarillo, de informar sobre noticias recientes y vendía romances de ciego impresos en pequeñas hojas que también cantaba o recitaba⁶.
- 10 Hay en este sentido un parentesco del personaje del ciego de Goya con el don Carmelo de Buñuel, a quien hemos visto cantando canciones y evocando la tradición oral, los romances de ciego, si bien el lazarillo aparece en este comienzo del filme no directamente *mostrado* junto al ciego, sino *representado* por medio del montaje, que va alternando planos de don Carmelo con planos de un muchacho (Mario Ramírez) apostado en la esquina donde, como luego sabremos, ha sido abandonado por su padre. Por lo demás, las escenas de la película y la pintura presentan puntos comunes también en los motivos barajados, concretamente las relaciones extramaritales: si la pintura refleja cómo el hombre responde a las mujeres que lo comprometen llevándose la mano a la cartera, el filme alude, por boca de don Carmelo, a las mujeres que engañan a sus maridos.
- 11 Un eco de *El ciego de la guitarra* se encuentra en otra pintura de Goya, *El tío Paquete* (1820), que retrata (Figura 3) al invidente Antonio Morano, un compositor de canciones que, acompañado de su guitarra, tocaba en San Felipe el Real de Madrid. El ciego, que es mostrado con los globos oculares cerrados, sellados por cerdosas pestañas, y riéndose con descaro, aparece ahora como un símbolo del mal, del lado monstruoso de la

naturaleza, en una representación asimismo concomitante con *Los olvidados*, en este caso por lo que se refiere a la caracterización visual y, como se verá, también moral del personaje de don Carmelo.

Figura 3

- 12 Por otro lado, el aspecto de caricatura que presenta *El tío Paquete* permite vincularlo con ese otro ciego goyesco que, en primer término a la derecha, toca la guitarra en *La romería de san Isidro* (1820-23), uno de los cuadros que componen la famosa serie de las *Pinturas Negras* (Figura 4).

Figura 4

- 13 Pero se trata ahora de un ciego cuyos globos oculares están abiertos, tanto que parecen escaparse de sus órbitas; de un ciego, por ello, de rostro visualmente próximo en este caso al de don Amalio (José Calvo), otro de los ciegos de Buñuel, protagonista del filme *Viridiana* (1961), cuyos abiertos ojos de cuajado vidrio sin contemplar nada (Figura 5) se constituyen, como en la pintura de Goya, en uno de los elementos más inquietantes – por su acendrado feísmo– de las imágenes donde aparece.

Figura 5

- ¹⁴ Vinculados primero por medio del montaje, alternando como se ha dicho planos de uno y de otro, don Carmelo y el muchacho que ejercerá de lazarillo –su apodo, *Ojitos*, alude directamente a sus funciones como tal– formalizan su relación poco después, iniciándose entre ellos una dependencia cuya fuente de inspiración es la novela picaresca, *El lazarillo de Tormes*, tanto en el paralelismo de *Ojitos* con el lazarillo, como en las relaciones que éstos mantienen con sus respectivos amos, avaros y desconfiados. Sin embargo, *Los olvidados* va a llegar más lejos que la novela en la definición del ciego como personaje maléfico, al caracterizarlo, además de avaro, de sexualmente perverso. Así, en una escena que tiene lugar en su vivienda, don Carmelo invita a la púber Meche (Alma Delia Fuentes) a sentarse en sus rodillas para acariciarla lascivamente. Y luego, al final de esta misma escena, lo vemos pasándose de una mano a otra las monedas que va sacando de un saquito oculto en la pared, su rostro acusando el goce que delata su avaricia. Pero es hacia el final del filme cuando don Carmelo queda definitivamente asociado al mal, concretamente en la escena en la que, al caer abatido el Jaibo (Roberto Cobo) por los disparos de los gendarmes, proclama, con la expresión del Saturno devorando a sus hijos (Figura 6) del cuadro de Goya –referencia recurrente del filme, como puede comprobarse– que “ojalá mataran [a todos los adolescentes] antes de nacer.”¹⁷

Figura 6

- ¹⁵ Esta negatividad del personaje del ciego – rasgo que, como ha señalado Carlos Reyero⁸, hunde sus raíces en la Edad Media, donde el ciego, frente al cojo y al mudo, que son representados como personajes piadosos, suele poseer una dimensión moral negativa – reaparecerá en el ya referido don Amalio de *Viridiana*, una figura que acaba ocupando, en la esperpéntica escenificación de *La última cena* leonardiana, el lugar del mismo Jesucristo (Figura 7), en una de las imágenes más conmovedoras, por surreal, del cine de Buñuel⁹.

Figura 7

El objeto dispar-atado. Imagen surreal e imagen-pulsión

- ¹⁶ Situémonos ahora en el final de la escena cuando don Carmelo, tras ser agredido por varios adolescentes, aparece tendido boca abajo en el suelo cuán largo es: cuando, en el plano siguiente, el ciego levanta la cabeza, su rostro manchado por el cieno de la agresión¹⁰, una gallina negra, surgida no se sabe cómo ni de dónde, aparece observándolo (Figura 8), en una imagen que, suspendiendo el sentido, sumerge el relato en la poética surreal.

Figura 8

- 17 Encontramos aquí una de esas construcciones, tan frecuentes en el cine de Buñuel desde *Un Chien andalou* (1929), en la que la irrupción de un elemento “dispar-atado”¹¹, la gallina negra, y su *frottage* con la anécdota narrativa *anestesia* el sentido para abrir el relato a otras posibilidades que en este caso tienen que ver, antes de nada, con la presencia activa y amenazadora de esta gallinácea de negro plumaje encarada al ciego.
- 18 Mas el movimiento de escritura no termina aquí, sino que, desafiando el contenido narrativo de la escena, se prolonga más allá de ésta con la conversión de la gallina negra en gallina blanca por medio de un encadenado que en este sentido desempeña, tal es su riqueza textual, una doble función, pues si por un lado, referido éste a la dimensión narrativa del discurso, *separa* los dos fragmentos anteriores del filme, por otro, referido éste a la dimensión poética, los *cose* al prolongar, con la *transformación* de la gallina negra en blanca, la operación de extrañamiento (*dépaysement*) desencadenada con la irrupción de aquélla. Finalizado el movimiento de escritura, los siguientes planos sí ubican ya en su hábitat natural, el gallinero, a la gallina blanca; una gallina que, por lo demás, acaba de poner el huevo que Pedro (Alfonso Mejía) exhibe con una gran alegría por su parte.
- 19 Dejemos aquí esta escena y acudamos ahora hasta otra posterior: en ella, Pedro, mientras sus compañeros trabajan en las distintas tareas de la granja, aparece sentado junto a un cubo repleto de huevos de las ponedoras. Tras tomar uno de ellos, abre en la cáscara un orificio para sorber su interior: disuadido por el mal sabor, lanza el huevo a la cámara estrellándolo contra ella. Esta violencia aquí desencadenada se magnifica extraordinariamente en lo que sigue, cuando Pedro, al serle recriminada su actitud por los compañeros de la granja, la emprende a golpes con una valla próxima, primero, y con algunas de las gallinas de la granja (Figura 9), después, hasta terminar matando a dos de ellas.

Figura 9

- 20 La puesta en relación de estas dos escenas anteriores permite percibir un sorprendente diálogo entre ellas¹²: si en la primera una gallina negra se transformaba en una gallina blanca cuyo huevo hacía mostrarse feliz a Pedro, en la segunda, el huevo, descubriéndose podrido, desencadena en el mismo Pedro una furia que lo lleva a matar a dos de las gallinas blancas de la granja. Y así, de la imagen surreal surgida con la irrupción de la gallina negra en la escena primera, se pasa a la imagen-pulsión generada con la agresión y muerte de las gallinas blancas, en la escena segunda¹³. Imagen surreal e imagen-pulsión: he aquí dos tipos de imágenes cuyas conjugaciones, deslizamientos y fusiones imantan la escritura de *Los olvidados*.

Figura 10

- 21 En este sentido, centrémonos ahora en la escena de la muerte de Julián (Javier Amezcuca), otro de los adolescentes habitantes del suburbio. Cuando Jaibo, después de golpear la cabeza de Julián con una piedra, prosigue la agresión en el suelo, la cámara se interesa, al igual que hiciera en el caso de Pedro matando a las gallinas, no por los efectos causados por los golpes en el cuerpo del agredido, sino por el agresor, por sus brazos levantados golpeando el cuerpo ya inerte de Julián, para configurar así una nueva imagen-pulsión, la del adolescente golpeando con furia al desafortunado muchacho. Mientras tanto, al fondo de la imagen, la maraña de negras líneas verticales y horizontales entrecruzadas del esqueleto de un edificio en construcción se convierte en testigo de la agresión (Figura 10).
- 22 Es éste un fondo de imagen que, sin embargo, iba a ser formalizado en términos diferentes, según ha comentado el propio Buñuel:
- Quería introducir en las escenas más realistas unos elementos disparatados, completamente inconexos. Por ejemplo, cuando Jaibo va a luchar contra el otro niño y matarlo, en el movimiento de cámara se ve a lo lejos el esqueleto de un gran inmueble de once pisos en construcción y hubiera querido meter allí una orquesta con cien músicos. Se hubiera visto muy de paso, de manera confusa. Quería meter muchos elementos de este tipo, pero me lo prohibieron formalmente.¹⁴
- 23 Vienen a demostrar estas palabras del cineasta hasta qué punto la escritura del filme se interesa por la articulación de imagen-pulsión e imagen surreal, articulación que en este caso iba a resolverse en la coexistencia de ambas en el interior del mismo encuadre¹⁵.

La actuación de los adolescentes y su orfandad absoluta

- 24 Durante la acción de Pedro matando a las gallinas, un punto de vista contrapicado, la figura del muchacho recortada entonces sobre un fondo neutro, enfatizaba los brazos levantados del protagonista (Figura 9) descargando en las gallinas una energía que no podía gobernar, en un plano que, como veíamos en el epígrafe anterior, remite al de Jaibo con sus brazos igualmente levantados (Figura 10), descargando en ese caso su energía ingobernable en Julián, en una agresión que también concluía con la muerte del agredido. Este interés por los aspectos más extremos de la persona –en este caso, apenas unos adolescentes– y que Buñuel ensayó ya en *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), es herencia directa, como bien señaló André Bazin¹⁶, de Goya – otra vez Goya –, de Zurbarán o de Ribera, allí donde éstos vincularon el sentido trágico del ser humano con la guerra, la enfermedad, o, como es el caso de *Los olvidados*, la miseria y sus podredumbres físicas y morales.
- 25 Pues bien, en el corazón de esas podredumbres se sitúa la orfandad, tema que el filme describe sin ambages en la escena donde el juez (Héctor López Portillo) recrimina a Marta (Stella Inda) su falta de cariño hacia Pedro, su hijo, y aquella le responde que por qué habría de quererlo si había sido fruto de la violación que ella sufrió cuando todavía era una niña. Estas palabras de su propia madre convierten así a Pedro en arquetipo de los adolescentes que habitan el suburbio, hijos no deseados, hijos de la violencia; hijos, en suma, sin padre¹⁷ y no queridos por sus madres. La orfandad es, pues, absoluta. No hay figura paterna alguna en el universo que estos adolescentes habitan, sino propiamente su revés siniestro, pues quien en el filme está destinado a ocupar el lugar del padre – el ciego, con quien entabla relación, como lazarillo, *Ojitos*– se descubre figura paterna perversa, como bien pone de manifiesto esa escena ejemplar ya referida en la que, tras caer el Jaibo abatido por los disparos de los gendarmes, un primer plano muestra al ciego, sus brazos levantados en señal de júbilo, proclamando: “¡uno menos, uno menos! Así irán cayendo todos”, palabras que se continúan con otras, brotando éstas desde lo más hondo de su ser mientras levanta la mirada al cielo y cierra con fuerza los puños (Figura 6), que formulan el siguiente deseo: “¡Ojalá los mataran a todos antes de nacer!”; lo que explicita bien la pulsión destructora, de muerte –que no de vida –, que alberga la figura paterna encarnada por el ciego.
- 26 Pero sin duda es el Jaibo quien va a erigirse en representante mayor de estos adolescentes huérfanos habitados por la pulsión. En este sentido, su actuación nos enfrenta a la crueldad de unos hechos que la conciencia apenas puede tolerar como por ejemplo el ya referido asesinato de Julián. Pero además de vinculada a la muerte, la actuación de Jaibo lo está también al sexo, más aún cuando éste aparece cargado de connotaciones incestuosas, como sucede en los fragmentos referidos a continuación. En el primero de ellos, Jaibo, mientras mira con deseo las piernas de Marta, que aparece lavándose los pies, le declara la envidia que, por tenerla a ella como madre, en él despierta Pedro. En ese mismo movimiento, a raíz de la pregunta de Marta, un Jaibo emocionado proclama que nunca supo quien fue su padre y que de su madre vio su rostro una sola vez: “Me miraba muy bonito y con mucha pena. Nadie me ha vuelto a mirar así”. Y añade: “Era una mujer *chula* de verdad: parecía una virgen de altar”. Esta comparación de la madre con la virgen, una constante en el melodrama mexicano, confiere un acusado erotismo a la imagen de Marta lavándose los pies, al poner en

relación el deseo de Jaibo con la madre y la virgen. Aun cuando la intimidad que empieza a presidir la escena se rompe de súbito con la aparición de los gendarmes, la misma es recuperada poco después, cuando, en un fragmento posterior, Jaibo visita de nuevo a Marta: una serie de primeros planos del adolescente (Figura 11 y Figura 12) mirando de nuevo las piernas desnudas de la mujer –ahora en cuclillas recogiendo objetos del suelo–, inscriben y subrayan su deseo, en unas imágenes-pulsión cuyo corolario es ese plano del propio Jaibo empujando con el pie la puerta de la estancia para cerrar así el paso a la visión de la cámara; cámara que, tras permanecer estática unos instantes, sale al exterior para mostrar una atracción callejera protagonizada por unos perritos bailando al son de la música¹⁸.

- 27 Es así como la inclinación libidinal de Jaibo hacia Marta, iniciada en un contexto en el que ésta ha sido vinculada con la madre y con la virgen de altar, encuentra ahora su culminación en la consumación de la relación carnal entre ambos, relación que es *visualizada* en unas imágenes protagonizadas por la tensión establecida entre el campo, una puerta cerrada que da paso a la atracción callejera de un baile de perritos, y el fuera de campo, donde dicha relación está consumándose. Pero lo interesante es constatar cómo la vinculación anterior de Marta con la madre de Jaibo y de ésta con la virgen de altar, convierte este encuentro carnal – propiamente pulsional, si atendemos a las imágenes que lo han precedido – entre Marta y Jaibo en un acto donde el sexo adquiere a la vez, en una combinación propiamente explosiva, tintes incestuosos y sagrados.

Figuras 11

Figura 12

Infernal paraíso terrenal. Mundo originario

- ²⁸ A pesar de los deseos y métodos de su director (Francisco Jambrina), el reformatorio, allí donde Pedro ha ingresado a petición de su madre, se descubre inútil como solución reparadora para estos adolescentes que, en sintonía con lo apuntado por el texto literario de partida ya citado, han sido “víctimas del mordisco rabioso del alma del suburbio”¹⁹, “barrios en letargo que pertenecen al campo de lo irremediable, de lo fatal”²⁰. Y es que, como bien señala Bazin²¹, una espada de fuego –a la que bien podríamos llamar destino, el destino trágico de los pobres del mundo – impide la salida de una realidad a la que el desorden moral de la miseria ha devuelto a sus virtualidades primeras, convirtiéndola así en una especie de infernal paraíso terrenal al que, como hábitat de la pulsión –motor que, como hemos visto, embarca al personaje en un devenir cuyo fin último es la muerte–, podemos llamar también, en palabras de Gilles Deleuze²², “mundo originario”.
- ²⁹ Ya las primeras imágenes del filme, tras una breve caracterización visual del suburbio, en los términos establecidos por el texto literario de Buñuel, como “casas últimas de la ciudad”²³, como “el cuarto para trastos viejos de la ciudad; allí donde está todo lo apolillado o inservible que pueda haber”²⁴, caracterización que se concreta en ese único color, el gris, “que empleamos con la paleta de nuestros sentidos para pintar la acuarela del suburbio”²⁵, las primeras imágenes del filme, decíamos, se interesan por una reunión de niños, esos niños “a los que nunca contaron cuentos”²⁶, en la que uno de ellos, su boca desdentada (Figura 13), embiste, emulando a un toro bravo, la muleta que le enseña uno de sus amigos: la furia con que el chaval acomete el trapo inscribe la energía (por mucho que ésta sea consecuencia de una simulación) que habita a estos

personajes, habitantes de un universo que es así definido, en este gesto prácticamente inaugural del filme, como pulsional.

Figura 13

- 30 Al mundo originario, en palabras de Deleuze, se le reconoce por su carácter informe, “es un sin fondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos.”²⁷ En el corazón de la pesadilla de Pedro se inscribe ya uno de estos pedazos, en ese gran trozo de carne cruda (Figura 14) que, ofrecido por su madre, Pedro va a disputarse con el Jaibo.

Figura 14

- 31 De “trozo de carne palpitante como un pulpo reventado” ha sido calificado por Bazin²⁸, insistiendo así en el carácter de imagen-pulsión del encuadre que lo atrapa, imagen-pulsión que es de nuevo conjugada, dado su contexto onírico, con la imagen surreal conformada por algunos de los elementos del sueño, así la madre avanzando a cámara lenta hacia Pedro como una madona (Figura 15), o Julián, cuyo cadáver aparece con la cara ensangrentada y riendo a carcajadas (Figura 16).

Figura 15

Figura 16

- 32 También en relación a ese objeto de la pulsión que es el pedazo, apunta Deleuze que “el lisiado es la presa por excelencia, pues no se sabe ya qué es en él pedazo, si la parte que

falta o el resto del cuerpo”²⁹. Efectivamente, el lisiado, como representante por excelencia del mundo originario, es presa favorita de la mirada buñueliana, como bien pone de manifiesto ese fragmento del filme en el que los adolescentes abordan, cuando pasea en su carrito de madera, a un impedido al que le faltan ambas piernas. Más allá de que al lisiado le sea sustraída la cartera, lo que de la escena interesa es la imagen de su cuerpo sin piernas, como así delata ese plano cercano que lo muestra (Figura 17) cuando, tras ser desposeído de su carrito, el impedido trata inútilmente de incorporarse.

Figura 17

- 33 El hecho de que este acontecimiento sea meramente anecdótico, sin importancia alguna en la trama principal del relato, viene a subrayar el interés de la cámara por este cuerpo convertido en puro muñón, por este *pedazo*, en palabras de Deleuze, representante de ese mundo originario que define en buena medida el universo que el filme formaliza.

La muerte como única salida

- 34 Situémonos ahora en la secuencia desencadenada con la muerte de Pedro, en el establo: cuando Meche y su abuelo (Juan Villegas) descubren el cadáver, ambos convienen, aun cuando ella sepa que el autor del crimen ha sido Jaibo, en no decir nada para de este modo no verse involucrados en la investigación de la muerte del infortunado muchacho. Tal argumentación viene a justificar narrativamente la durísima acción posterior en la que vemos a Meche y al abuelo transportando el cuerpo sin vida de Pedro, oculto en un saco y a lomos de la burra, hasta un vertedero próximo, donde lo arrojan: una panorámica sigue el cadáver de Pedro rodando hasta que el mismo acaba

confundiéndose con el resto de la basura³⁰. La secuencia concluye con una nueva panorámica que, invirtiendo el recorrido anterior, avanza hasta llegar a un oscuro cielo de donde surge la palabra “fin”.

- 35 Víctor Fuentes³¹ ha interpretado este movimiento último de cámara como si de un clamor enunciativo contra el cielo se tratara, por este sacrificio de los olvidados. En este sentido, percibimos aquí idéntico clamor al que cerraba el episodio del encuentro de Francisco con el leproso, en *Francisco, juglar de Dios* (*Francesco, giuglare di Dio*, Roberto Rossellini, 1950), como apuntábamos en un trabajo anterior³². Pero, en todo caso, nos interesa el fragmento porque en él el filme, sincretizando pulsión de muerte y campo de basuras³³, convierte en carne y sangre cinematográficas las palabras de Deleuze que definen el mundo originario:

El mundo originario es fundamentalmente el conjunto que lo reúne todo, no en una organización, sino que hace converger todas las partes en un inmenso campo de basuras, una ciénaga, y todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte.³⁴

- 36 Queda confirmada así la importancia en *Los olvidados* del mundo originario, de ese infernal paraíso cuya alma, en la línea apuntada por *Suburbios*, “estrangula todo lo que pueda haber en él de vida y movimiento³⁵.” Y ello porque, habitado por la pulsión, su única salida es la calle oscura de la muerte, como viene definitivamente a poner de manifiesto la escena donde Jaibo cae abatido por los disparos de los gendarmes. Llama la atención en esta escena que el primer plano del Jaibo mortalmente herido aparezca sobre-impresionado al de un perro corriendo por una calle de suelo mojado y sucio (Figura 18), en una forma visual que Buñuel vinculó a un sueño suyo donde su propia muerte aparecía asociada con un perro³⁶. Al igual que en la pesadilla de Pedro, el relato vuelve, pues, a enredarse en el tejido del sueño superponiendo en este caso la agonía de la muerte a la imagen del perro. Como otrora la gallina negra, el perro se cruza con la anécdota narrativa para generar así una estructura que pasa de nuevo por la conjugación, aunque ahora anudadas por sobreimpresión en un mismo plano, de la imagen-pulsión atrapando el rostro del Jaibo muriente y de la imagen surreal del propio perro.
- 37 Pero a este *collage* visual se superpone otro sonoro no menos importante en el que, junto a una música inquietante, pueden oírse las voces del mismo Jaibo, que alude al plomazo que ha recibido en plena frente; de Pedro, apuntando la presencia del perro sarnoso; y de la madre, esa madre de la que Jaibo sólo pudo disfrutar aquella “mirada bonito” que todavía recuerda. Tras las palabras del Jaibo muriente que aluden a su soledad mientras cae por “el agujero negro” de la muerte, las de la madre apostillan: “Como siempre *m’hijito*, como siempre. Ahora duérmase y no piense. Duérmase, *m’hijito*”. La voz de la madre resuena así en este momento para, además de subrayar la soledad total y absoluta de estos hijos, referirse a la muerte como único descanso, como única vía de salida, según anotábamos, para estos pobres adolescentes sin estrella que pueblan el suburbio.

NOTAS

1. BODEI, Remo, *La forma de lo bello*, Madrid, Visor, 1998, pág. 142.
2. *Ibid.*, pág. 143-144.
3. *Ibid.*, pág. 147.
4. BUÑUEL, Luis, "Suburbios", in Manuel López Villegas, (Ed.), *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de Espuma, 2000, pág. 80.
5. Como veremos enseguida, a medida que la pintura de Goya introduce la caricatura negra, esta línea de filiación irá intensificándose.
6. VEGA, Jesusa "Goya 1900", in Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de la Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, pág. 112.
7. Más adelante volveremos sobre esta misma escena.
8. REYERO, Carlos, *La belleza imperfecta*, Madrid, Siruela, 2005, pág. 113.
9. POYATO, Pedro, *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, Valladolid, Caja España, 2008, 2ª edición corregida y ampliada, pág. 152-154.
10. Sobre esta agresión y su integración en el dispositivo enunciativo del filme, puede consultarse: POYATO, Pedro, "Círculo enunciativo de agresión y mundo originario en *Los olvidados* de Buñuel", en *Pandora*, Saint-Denis, université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, 2006, nº6, pág. 172-174.
11. La denominación es de Hans Sedlmayr, para quien el "dispar-ate intencionado" es el principio del movimiento artístico surrealista. Véase SEDLMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*, Barcelona, Acantilado, 2008, pág. 126.
12. Operación que lleva a la activación de lo que Santos Zunzunegui llama contexto sintagmático o contexto "orientado en dirección a la evaluación de similitudes y diferencias entre aspectos (cualquiera que sea su dimensión) de un mismo filme". ZUNZUNEGUI, Santos, *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 125.
13. Este circuito, iniciado en el sueño de Pedro, donde la violencia se asocia a las gallinas, se cierra definitivamente hacia el final del filme, cuando una gallina blanca, encaramada en el cuerpo sin vida de Pedro, muerto a manos del Jaibo, aparece pisando su pecho.
14. BAZIN, André, *El cine de la crueldad*, Bilbao, Mensajero, 1977, pág. 106-107.
15. Este binomio imagen-pulsión / imagen surreal es convocado en otras muchas escenas de *Los olvidados*, entre ellas la del sueño de Pedro y la de la muerte del Jaibo; escenas a las que nos referiremos más adelante.
16. BAZIN, André, *El cine de la crueldad*, op. cit., pág. 74.
17. El filme se detendrá en exponer con detalle la filiación de estos adolescentes: así, mientras que *Ojitos* comparece en el filme justo cuando, como ya veíamos, fue abandonado por su padre, y Julián tiene un padre en continuo estado de embriaguez, Jaibo nunca supo, como él mismo dirá, quien fue su padre.

18. Esta misma estructura reaparecerá en *Tristana* cuando don Lope cierre a la cámara la puerta del dormitorio donde va a mantener una relación sexual con Tristana, si bien en este caso la imagen posterior está protagonizada por una revuelta callejera que la Guardia Civil se dispone a sofocar.

19. BUÑUEL, Luis, "Suburbios", *op. cit.*, pág. 80.

20. *Ibíd.*

21. BAZIN, André, *El cine de la crueldad*, *op. cit.*, pág. 72.

22. DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1994, pág. 186.

23. BUÑUEL, Luis, "Suburbios", *op. cit.*, pág. 80.

24. *Ibíd.*

25. *Ibíd.*

26. *Ibíd.*

27. DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, *op. cit.*, pág. 180.

28. BAZIN, André, *El cine de la crueldad*, *op. cit.*, pág. 70.

29. DELEUZE, Gilles, *La imagen movimiento*, *op. cit.*, pág. 180

30. Aquella misma basura de donde Pedro, en una escena anterior, era expulsado por dos mendigos, mientras buscaba en ella algo que llevarse a la boca, deviene ahora en su tumba.

31. FUENTES, Víctor, *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993, pág. 113.

32. POYATO, Pedro, "La relación Francisco de Asís-Clara en el texto fílmico", en *Trama y Fondo*, Segovia, 2004, n°16, pág. 85.

33. El otro final preparado por Buñuel, del que se ha sabido hace unos años, si integrado en el filme, habría destruido, como es fácil imaginar, estas estructuras. Sobre ese otro final, puede consultarse: Ros, Fernando y Rebecca Crespo, *Los olvidados*, Barcelona, Octaedro, 2002, p. 106-110.

34. DELEUZE, Gilles, *La imagen movimiento*, *op. cit.*, pág. 180.

35. BUÑUEL, Luis, "Suburbios", *op. cit.*, pág. 80.

36. AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985, pág. 165.

RESÚMENES

Los olvidados (Luis Buñuel, 1951) formaliza el grito que emana de una realidad profundamente lacerada circunscrita en este caso al suburbio urbano. Y lo hace, no mostrando esa realidad tal cual es, en su deformidad inmediata, sino descubriendo los dispositivos más adecuados para ponerla en situación de liberar la belleza estética que virtualmente encierra; dispositivos que pasan por la conjugación de imágenes -la imagen surreal y la imagen-pulsión, entre ellas- destinadas a revelar, en su fealdad y crueldad, la verdad que habita en el suburbio que cualquier gran ciudad segrega a su costado. El presente trabajo trata de dar cuenta de estas imágenes trabajadas por *Los olvidados*, de cómo formalizan la realidad suburbial, pero también de su

filiación, de su pertenencia a una iconografía feísta que hunde sus raíces en una rica tradición cultural que va desde Goya hasta Zurbarán o Ribera y pasa por *El lazarrillo de Tormes*, además de por un texto literario del propio Buñuel, *Suburbios*, que está igualmente en el origen del filme.

Los olvidados (Luis Buñuel, 1951) met en forme le cri qui émane d'une réalité profondément lacérée, circonscrite dans ce cas aux faubourgs urbains. Et pour ce faire, le film ne montre pas la réalité telle qu'elle est, dans sa difformité immédiate : il découvre plutôt les dispositifs les plus adéquats pour la mettre en situation de libérer la beauté esthétique qu'elle renferme virtuellement ; ces dispositifs passent par la conjugaison d'images – parmi lesquelles se trouvent l'image surréelle et l'image-pulsion – destinées à révéler, dans leur laideur et leur cruauté, la vérité qui réside dans le faubourg que n'importe quelle grande ville secrète à sa périphérie. Le présent travail cherche à rendre compte de ces images mises en œuvre dans *Los olvidados*, de la façon dont elles mettent en forme la réalité des faubourgs, mais aussi de leur filiation, de leur appartenance à une iconographie de la laideur qui plonge ses racines dans une riche tradition culturelle qui va de Goya jusqu'à Zurbarán ou Ribera en passant par *El lazarrillo de Tormes*, sans oublier l'influence d'un texte littéraire de Buñuel lui-même, *Suburbios*, qui est également à l'origine du film.

ÍNDICE

Mots-clés: Buñuel, image surréelle, image-pulsion, esthétique de la laideur, monde originaire

Palabras claves: Buñuel, imagen surreal, imagen-pulsión, feísmo, mundo originario

AUTOR

PEDRO POYATO

Universidad de Córdoba