Buñuel o el exterminador de sus hijos cinematográficosReflexiones preliminares

Julie Amiot-Guillouet

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/agedor/2103>

DOI: 10.4000/agedor.2103

ISSN: 2104-3353

Editor

Laboratoire LISAA

Referencia electrónica

Julie Amiot-Guillouet, « Buñuel o el exterminador de sus hijos cinematográficosReflexiones preliminares », *L'Âge d'or* [En línea], 4 | 2011, Publicado el 11 febrero 2018, consultado el 18 junio 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2103> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.2103>

Este documento fue generado automáticamente el 18 junio 2020.

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

Buñuel o el exterminador de sus hijos cinematográficosReflexiones preliminares

Julie Amiot-Guillouet

- 1 Esta reflexión en torno a la película *Los olvidados* arranca de un doble punto de partida. Por un lado, es el lejano eco de la reflexión que oí un día en boca de una estudiante de Licenciatura, en un grupo al que me tocó impartir un semestre de clase sobre el cine mexicano de Luis Buñuel, y del que evidentemente formaba parte la película que es objeto de estudio de la presente entrega de la revista *L'Âge d'or*. Cuando comentamos fragmentos de la película, dicha alumna manifestó su inconformidad con la imagen que Buñuel transmitía de la niñez en el film, ya que según ella – que así expresaba sin darse cuenta siquiera uno de los mayores lugares comunes sobre la niñez – “todos los niños son inocentes”. Esta protesta tan “inocente”, quiero decir, ingenua, en boca de mi estudiante, me hizo reflexionar sobre la manera como Buñuel cuestiona modelos social y culturalmente contruidos en torno a la niñez, lo que sin lugar a dudas es uno de los ingredientes que entra en las intensas polémicas que se desataron en el momento en que se estrenó la película en México. Incómodo, el film pone en tela de juicio las evidencias sociales y morales sobre las que se asienta la “gran ciudad moderna” a la que se refiere su prólogo, para desenmascarar sus hipocresías, en una veta transgresora que tiene mucho que ver con las óperas primas buñuelianas, de corte surrealista y por lo tanto crítico. Por otro lado, no pude sino pensar en la descripción hecha por Freud del niño considerado como “*pervers polymorphe*”¹, y que arremete violentamente contra el tópico del niño inocente para evidenciar el peso de la sexualidad, del deseo y de las perversiones en la vida psíquica infantil.
- 2 Por otra parte, y más allá de la perspectiva social y cultural sobre el tema que resulta sumamente importante en la discusión sobre los tópicos implícitos que rigen nuestra relación con el mundo que nos rodea y que Buñuel se esfuerza por revelar, este tema tan maltratado de la inocencia infantil me llevó a emprender una revisión de la película, teniendo en cuenta el goce que pueden experimentar los adultos al maltratar e

incluso al matar a sus hijos. De ahí un desplazamiento de la interpretación de la película desde la vertiente habitual que la relaciona con *Las Hurdes* subrayando la filiación, tanto en el plano estético como en el social e ideológico, de *Los olvidados* con un antecedente de la filmografía buñueliana que denuncia crudamente el peso de la marginación social y espacial sobre ciertos sectores de la población, pasando pues del mundo rural arcaico de la España republicana de los años 1930 al desamparado suburbio del México industrial y supuestamente encaminado hacia el progreso de los años 1950. Paralelamente a esta manera de considerar cómo *Los olvidados* se puede articular a la obra anterior de Buñuel – y puesto que no tiene nada que ver con las dos películas filmadas en México en 1946 y 1949 – me pareció entonces oportuno mostrar que el film también entronca con *La Edad de oro*, sobre todo en lo que se atiene a la cuestión de la (no) inocencia de los niños, y de su masacre que tiene que presenciar el espectador a lo largo de la película. El interés de esta filiación radica en el hecho de que las dos películas permitan hacerse eco, aunque proceden de estéticas muy disímiles, del goce que pueden experimentar los adultos al matar a sus hijos, así como lo expresan los protagonistas de *La edad de oro*: “Quelle joie, quelle joie d’avoir assassiné nos enfants!”, sobre acordes de música que enfatizan la climática satisfacción que han alcanzado².

- 3 A esta antigua y remota preocupación por el alcance del tratamiento de las figuras infantiles y sobre todo de su implacable masacre en la película se aúna una reflexión en torno al escándalo de *Los olvidados*, que implica una interrogación sobre el punto de vista, que requiere la adhesión del espectador a la violencia que tiene que presenciar a lo largo del relato. Al respecto, es de señalar todo el provecho que se puede sacar de las reflexiones de Pedro Poyato, en un muy estimulante artículo³ en el que interroga las relaciones entre enunciador, personaje y destinatario del discurso fílmico para evidenciar cómo la agresión que lo estructura siempre procede del enunciador, y, más allá de esta instancia, del director. En esta perspectiva, el gusto de Buñuel por encerrar dentro del espacio ficcional a sus personajes para exterminarlos⁴ mejor sirve de punto de partida para este recorrido por *Los olvidados*, teniendo en cuenta varios niveles que permiten apreciar cómo se elabora en el discurso fílmico la masacre de los niños, y cómo logra el cineasta que el espectador participe en ella, desplazando la cuestión de la perversión de los personajes infantiles a los adultos que los rodean, y a los espectadores que los miran.

Justificación social de la masacre de los inocentes

- 4 Lo primero que cabe destacar en cuanto a la progresión dramática de *Los olvidados* es que se trata de una película estructurada y ritmada por el surgimiento de episodios violentos al final del que la muerte aparece como desenlace de un encadenamiento (casi) sin tregua de la violencia. En esta perspectiva, se puede observar que el relato fílmico constituye una demostración de las afirmaciones del prólogo, que se puede considerar como el punto de vista manifiesto de la película. En efecto, todos los estudiosos de la película han recalcado la mirada documental que rige este prólogo, caracterizada por el rechazo de cualquier forma de complacencia, sobre una parte de la realidad moderna⁵. En efecto, si las primeras imágenes de las grandes capitales cosmopolitas de mediados del siglo XX parecen al principio ofrecer una representación ventajosa de la capital mexicana, “México, la gran ciudad moderna”, de la que, al igual que sus homólogas francesa, inglesa y estadounidense, se nos propone una visión de

tarjeta postal, el fundido encadenado que rechaza una entrada en la ficción que rompe con la mirada documental evidencia que de lo que se trata en realidad es de representar el envés de tan ameno decorado. Así, y precisamente porque el prólogo enlaza sin solución de continuidad con el relato ficcional, el final de éste es anunciado desde el principio: “no es optimista”. Por otra parte, cabe insistir en el hecho de que este prólogo, que sirve para armar un pacto de lectura de la película con su espectador, se focalice exclusivamente en las causas sociales de la marginación urbana contemporánea, sugiriendo de nuevo que la situación de México es la misma que en las demás grandes urbes “desarrolladas” de la época, para retomar un concepto muy de moda entre las élites mexicanas del tiempo que se esforzaban por demostrar que el país, en los albores de esos años 1950, se había encaminado definitivamente hacia la “modernidad” y el “progreso” que habían sido monopolizados hasta la fecha por las grandes metrópolis a las que se refiere el prólogo. Puede que este prólogo haya sido dictado al director por la voluntad del productor de justificar la imagen polémica de México (el país representado a manera de sinécdoque por su capital) que iba a proponer la película. No resulta menos relevante que la película pretenda de entrada justificarse por la realidad social en la que se inscribe, y que está en el origen de la delincuencia y de los comportamientos violentos, si nos atenemos a lo que expresa el prólogo.

- 5 A partir de esta constatación de cómo el relato fílmico ficcional se justifica a sí mismo de antemano relacionándose con una mirada social y objetiva sobre la realidad que se nos describe, parece oportuno hacer un recuento de las escenas de violencia física que aparecen a lo largo de la película, para ver cómo implican de manera sistemática a niños, al mismo tiempo que aparece necesario reparar en distinciones que las diferencian, a dos niveles: primero, cabe observar diferencias en cuanto a la edad y al estatuto de los personajes implicados en las escenas de violencia; por otra parte, cabe reparar precisamente en cómo se van repartiendo a lo largo del relato. Estas observaciones, asociadas con precisiones sobre el momento en que surgen en la película y su duración, nos permitirán evidenciar que dibujan una auténtica progresión dramática, que llega a su punto climático al final de la película, con la muerte de sus dos irreconciliables y complementarios protagonistas, Pedro y Jaibo.

Caracterización, situación y duración de las secuencias violentas en *Los olvidados*⁶

Niños vs adultos	Niños vs niños	Humanos vs animales	Planos ⁷	Duración
Pelón/Ciego			45-57	6"
Muchachos/Ciego			59-68	1'23"
	Jaibo/Julián		98-102	21"
Muchachos/tullido			115-121	47"
		Marta/gallo	184-187	25"
Pedro/pordioseros			221	20"
Marta/Pedro			247-252	38"

	Pedro/muchachos		277-284	1'12"
	EG			
		Pedro/gallinas		
	Pedro/Jaibo		300-301	45"
	Pedro/Jaibo		303-321	1'51"
Ojitos/ciego			343-344	44"
	Pedro/Jaibo		361-362	43"
Jaibo/policías			369	1'14"

- 6 Este cuadro inspira varios comentarios en cuanto al surgimiento y a las modalidades de manifestación de la violencia a lo largo de la película. Primero, cabe subrayar la importancia numérica de estas secuencias violentas (14 en total), así como el espacio que ocupan dentro del relato fílmico, en términos de duración: un poco más de 10 minutos dentro de una película que dura una hora y veinte minutos, o sea un poco menos del 10% del total de la película.
- 7 Por otra parte, si observamos las configuraciones en cuanto a los personajes implicados en los episodios violentos, nos damos cuenta de que la primera categoría, es decir la que enfrenta a niños con adultos, es la más representada a nivel cuantitativo y al mismo tiempo la menos mortífera. En efecto, no muere ningún adulto en la película a consecuencia de estas secuencias: los únicos personajes que mueren son niños y animales. También observamos que esta primera categoría es la más representada en la primera parte del relato (es decir, hasta el episodio en el que Pedro llega a la Escuela-Granja, que marca un hito y una inversión en las modalidades de surgimiento de las escenas violentas). Estos elementos parecen confirmar lo que planteaba el prólogo: el hecho de que los personajes marginados y frágiles sean víctimas de la violencia de su entorno social. En efecto, en las secuencias representadas en esta categoría, la violencia de los niños siempre se ejerce en respuesta a otra violencia perpetrada inicialmente por un adulto: es lo que se observa en el episodio del ciego apedreado, que aparece como una reacción de la pandilla de muchachos frente a la herida que el ciego ha infligido a uno de sus miembros (el Pelón), lo que señala que esos jóvenes son capaces de hacer muestra de una solidaridad totalmente ausente fuera de su grupo; de la misma manera, el tormento que los muchachos imponen al tullido se manifiesta como otra respuesta a las amonestaciones de éste, que les juzga y les condena al tratarles de “vagos”. También dentro de esta serie se sitúa la secuencia en la que Pedro está a punto de levantar la mano (en este caso, un taburete de madera) sobre su madre porque ella le pegó, pero se detiene en el último momento cuando su madre le pregunta “¿Serías capaz?” En esta perspectiva, los adultos aparecen como los verdugos de los niños, elemento fundamental sobre el que volveremos más adelante al pasar de la mirada social a las implicaciones psicoanalíticas de esta configuración.
- 8 Como resalta de la observación del cuadro, la segunda categoría, es decir la que representa enfrentamientos de niños entre sí aparece con mayor frecuencia en la segunda mitad de la película, lo que resulta muy interesante: este desplazamiento de la

violencia, que pasa de un enfrentamiento de los niños con los adultos, a los niños entre sí indica una especie de contagio de la violencia, que procedía inicialmente del sistema social y de sus representantes (los adultos) y ahora funciona de manera autónoma, confirmando de paso lo que rezaba el prólogo, a saber que la película “no es optimista”. Esta impresión se confirma si nos atenemos al grado de violencia, a la duración y al ritmo de surgimiento de estos episodios violentos, que van creciendo a lo largo de la película. En la primera parte de la película, el espectador presencia 7 escenas violentas en un poco más de 50 minutos de película; en la segunda parte, el mismo número de episodios violentos se sucede en apenas 20 minutos, lo cual indica claramente la aceleración de estas secuencias violentas que parecen invadir literalmente el relato: los últimos 15 minutos concentran 6 de ellas. Además, estas secuencias se van alargando, ya que en la primera parte de la película, duran mayoritariamente alrededor de 25 segundos (con excepción de la secuencia con el ciego a la que ya nos hemos referido), mientras que en la segunda parte su duración media se extiende hasta 1 minuto aproximadamente, y ninguna de ellas dura menos de 40 segundos. Para terminar con esta comparación, también cabe notar que en la primera parte de la película sólo mueren 1 muchacho (Julián, a manos de Jaibo) y 1 animal (el gallo, a manos de Marta), mientras que en la segunda parte mueren, además de varias gallinas (a manos de Pedro, que pasa de testigo a actor), 2 muchachos (Pedro a manos de Jaibo y Jaibo a manos de los policías), estos últimos en 2 minutos.

- 9 De todas estas observaciones se desprende un efecto de progresión, con el desplazamiento y la contaminación progresiva del grupo de los niños por la violencia que pasa a ser un elemento que estructura sus relaciones. Estos movimientos son particularmente notables en el personaje de Pedro, que aparece irremediamente atraído por el Jaibo, su ángel negro. Para los niños, es el sentido mismo de la violencia lo que se modifica paulatinamente: en la secuencia de apertura de la película, que interviene justo después del prólogo, la violencia aparece mediatizada por el juego (los niños juegan a embestirse en una parodia de corrida, cuyo estatuto a medio camino entre el entretenimiento y la sangrienta violencia que lleva en ciernes es muy significativo aquí), pero este simulacro de muerte se convierte finalmente en la muerte real de los dos protagonistas, que dejaron de jugar para asumir plenamente la violencia que recibieron como única herencia del mundo en el que se encuentran sumidos. La modificación del estatuto de Pedro a lo largo de estas secuencias es muy revelador, ya que al principio lucha por evitar que los niños ejerzan la violencia entre sí (como pasa en la secuencia en la que Jaibo mata a pedradas a Julián ante su mirada horrorizada y sus gritos cuando intenta impedirlo), y también para impedir que los adultos lo hagan (como pasa cuando le grita a su madre que deje de pegar al gallo). Progresivamente, Pedro abandona esta postura inicial para ser protagonista de la violencia. El hito de esta evolución se sitúa en el momento en que renuncia a pegar a su madre, como si fuera el último tabú, para preguntarle reiteradamente a continuación “¿Por qué no me pega?”, lo cual permite observar una inversión completa en la actitud de Pedro, que asume la violencia que no logró impedir en los demás. Es significativo al respecto observar que, como evidencia el cuadro, dos escenas implican personajes humanos y animales: la primera pone en escena a Marta con el gallo, y Pedro intenta interponerse; en la segunda, es Pedro el que desempeña para con las gallinas de la escuela-granja el papel que fue el de su madre en la escena del gallo, lo que muestra claramente cómo el niño ha pasado a asumir y a protagonizar dicha violencia.

- 10 Esta progresión dramática se puede entender como la denuncia social que el prólogo anunciaba de manera programática, desde el plano inicial de la ficción sobre la cara del niño animalizado, que señala en la materia audiovisual (tanto en la imagen con un plano medio corto sobre su cara deformada por la mueca como en la banda de sonido que permite oír gruñidos bestiales en vez de voces humanas) una representación incómoda para el espectador. Al respecto, se puede decir que en este caso como en los demás la agresión procede del “enunciador”, para retomar la descripción de Pedro Poyato. El embrutecimiento aparece debido al entorno, y compartido (agudizado) por los adultos, ya que Poyato no vacila en caracterizar a estos niños como:

[...] hijos, en suma, sin padres y no queridos por sus madres. La orfandad de estos adolescentes es, pues, absoluta. No hay figura paterna alguna en el universo que ellos habitan, sino propiamente su envés siniestro.⁸

- 11 Así, la ficción cinematográfica permite encarnar el propósito del prólogo, que planteaba el problema de la violencia y de la delincuencia infantil en términos sociales. Y lo hace de manera tanto más eficaz cuanto que el relato de *Los olvidados* tiene una configuración circular, que lleva al espectador de la muerte inaugural de Julián en la primera parte, a las muertes finales de Pedro y Jaibo. Cabe añadir que esta circularidad puede ser caracterizada además de ascendente, ya que como señalamos se produce una fuerte aceleración de las intrusiones de la violencia y de la muerte de los niños en la segunda parte. Esta trayectoria que van dibujando las escenas violentas sirve pues para justificar el exterminio de los muchachos marginados, que funciona como una materialización en la película del círculo en el que están encerrados los personajes, sin salida posible, y que se arraiga en el contexto social adverso en el que se encuentran sumidos:

La repetición del asesinato de Julián por parte de Jaibo subraya hasta qué punto en un mundo como éste el esquema de la violencia se repite [...]. De ahí que Francisco Aranda no tiene razón al hablar de la excesiva violencia de la película. Es precisamente el carácter previsible de la violencia, su normalidad en la vida de esa gente, así como su efecto desensibilizador lo que le confiere a la película su esencial verdad.⁹

- 12 Así pues, la violencia se manifiesta con mucha regularidad a lo largo del relato, y lo contamina todo. El paso del relato por la escuela-granja aparece pues como un artífice más de la ficción, que permite evidenciar el encierro de los muchachos en la espiral de la violencia que se convierte para ellos en un auténtico destino, en los dos sentidos de la palabra: guía sus pasos en el espacio cuando Pedro sale de la escuela e incide en la trayectoria de su existencia que aparece determinada de antemano por la ausencia total de esperanza que anunció el prólogo antes de que empezara el relato ficcional.

Subversión de modelos y discursos culturales sobre los niños

- 13 Sin embargo, el alcance de la película, con su planteamiento exclusivamente social de la representación de los niños en la película, cala mucho más hondo de lo que afirma el prólogo. En efecto, más allá de esta perspectiva, es de notar cómo varios estudiosos de Buñuel, desde Nancy Berthier¹⁰ hasta Pedro Poyato dentro de este volumen, recalcaron que la visión que construye y requiere la película de los niños se arraiga en una tradición cultural, que viene a completar, y en cierta forma a contrarrestar lo que la perspectiva estrictamente social parece describir. En esta perspectiva, se superpone a la

visión de la responsabilidad del entorno social sobre la situación de los niños, y que lleva a considerarlos como puras víctimas de un destino que les escapa completamente, una elaboración cultural y literaria de los niños pobres y marginados, la de los pícaros del Siglo de oro español, cuya herencia asume plenamente Buñuel en el momento de definir sus gustos y disgustos al final de su libro de memorias coescrito con Jean-Claude Carrière: “[...] *me gusta la novela picaresca, especialmente El Lazarillo de Tormes, El Buscón, de Quevedo, y Gil Blas*”¹¹. El tema de la relación que mantiene la filmografía de Buñuel en general, y *Los olvidados* en particular, con la literatura picaresca, abre un campo de investigación tan amplio que no se trata aquí de pretender estudiarlo de manera exhaustiva. Sin embargo, me interesa plantear, mediante una comparación entre algunas escenas claves de surgimiento de la violencia en la película, y sus equivalentes literarios en las novelas picarescas citadas por el mismo Buñuel, cuáles son los puntos que tienen en común y dónde radican sus diferencias, para mostrar cómo elaboran una representación de la violencia mediatizada por una larga tradición cultural hispana. Al respecto, cabe aclarar que no se trata aquí de proponer solamente una comparación a partir del contenido de las obras (personajes, situaciones, etc.) sino sobre todo de interrogar el punto de vista a partir del cual se elaboran las escenas, así como su tonalidad y el efecto que producen ya sea sobre su lector, ya sea sobre su espectador. Se trata pues de evidenciar la evolución que se nota entre la picaresca y la película de Buñuel en términos de enunciación y de recepción.

- ¹⁴ Pero antes de llegar a estas consideraciones, lo primero que cabe recordar, a la hora de analizar cómo se efectúa el paso de los pícaros literarios a los *olvidados* cinematográficos, es todo lo que comparten en cuanto a sus personajes, al sistema de los mismos, y a la ambientación social y moral de los relatos¹². La película de Buñuel pone en escena algunos tipos de personajes abundantemente representados en la literatura picaresca, y entre los que destaca el personaje de Pedro, al que se puede considerar como una actualización del personaje del pícaro que protagoniza las novelas del Siglo de oro, y en particular *El Lazarillo de Tormes*: ambos personajes comparten el mismo origen familiar truncado, un entorno mísero que los lleva a tener que buscar trabajo fuera de su casa para subsistir. Dentro de *Los olvidados*, otro personaje se relaciona fuertemente con los pícaros de la narrativa clásica: Ojitos, que pasa al servicio del ciego, otro personaje emblemático del *Lazarillo* del que volveremos a tratar más adelante, y del que podemos señalar que es un personaje odioso, violento, que además representa el orden establecido. El tema de los malos tratos que los niños reciben de parte de los adultos, así como el de las travesías que protagonizan, son otro elemento en común entre la novela picaresca y la película de Buñuel sobre el que volveremos más en detalle, comparando extractos literarios con sus equivalentes cinematográficos. La desaparición del soporte familiar o de parte de éste es un elemento que permite desencadenar la acción, tanto en la picaresca como en la película de Buñuel (sobre todo en el caso de Ojitos, abandonado por su padre en la plaza del mercado); destaca al respecto la importancia que cobra la figura materna, que aparece como otro elemento que permite comparar el sistema de los personajes de la picaresca con el de la película. En ambos casos, la madre evoluciona en un medio social muy pobre, con una descendencia no siempre muy legítima, y que representa un estorbo a nivel material, al mismo tiempo que señala la intensidad de la vida erótica de este personaje femenino, que dista mucho de los personajes maternos idealizados, y contribuyó de esta manera al escándalo que acompañó el estreno de la película.

- 15 Todos estos elementos que comparten el ámbito picaresco con el de la película de Buñuel bastan para justificar la comparación. Sin embargo, es de notar que una gran distancia separa el mundo de los *pícaros* y el de los *olvidados*, debido a una diferencia fundamental en cuanto a la perspectiva desde la que se produce la enunciación. Al respecto, cabe señalar que la perspectiva picaresca es fundamentalmente jocosa, induciendo una descripción sumamente truculenta de la violencia ejercida en contra de los personajes infantiles – ya sea social o física – ya que dicha descripción siempre se hace desde el punto de vista de los niños, y, lo que es más fundamental aún, desde un punto de vista retrospectivo a partir del que se elabora el relato picaresco en primera persona. El personaje asume la narración, lo que pone al lector en una situación de empatía para con lo que cuenta, al mismo tiempo que esta situación retrospectiva del enunciadador para con los episodios descritos le permite asumir una relación distanciada, y un punto de vista muchas veces irónico sobre lo que cuenta. Estos procedimientos de distanciamiento e ironía son perceptibles en la manera como se nos cuentan los episodios de violencia por los que pasan los personajes, así como en la presentación misma de los textos. En efecto, donde tenemos en *Los olvidados* un prólogo externo y supuestamente objetivo, que escapa pues totalmente a la perspectiva de los personajes de la ficción que presenciamos a continuación, leemos al contrario, al principio del *Buscón*, un texto que, por ejemplo, sirve también de preámbulo a la narración, aunque se articula con ella de manera muy distinta:

Al lector: Que desseoso te considero Lector, o oydor (que los ciegos no pueden leer) de registrar lo gracioso de don Pablos Principe de la vida Buscona. Aquí hallaras en todo genero de Picardia (de que pienso que los mas gustan) sutilezas, engaños, inuenciones, y modos, nacidos del ocio para viuir a la droga, y no poco fruto podras sacar del si tienes atención al escarmiento.¹³

- 16 Lo que me interesa comentar aquí de este prólogo es la manera como se dirige “al lector” para hacerlo cómplice del punto de vista desde el que se va a contar la historia del protagonista: el enunciadador se dirige a su receptor con una formulación familiar, que sugiere la proximidad entre las dos instancias. Se observa además que el enunciadador insiste en el placer que el lector va a poder sacar de esta lectura, perceptible en el empleo del verbo “gustar”; además, se insiste en la perspectiva ligera desde la que se va a describir la variedad de episodios que atraviesa el personaje, caracterizando su experiencia mediante la expresión “lo gracioso”, que se aúna a la perspectiva moral que parece regir la redacción del texto, si nos ceñimos a las últimas líneas del pasaje citado. Lo que me parece significativo es que, dentro de este prólogo, la moraleja aparece como un elemento secundario, menos importante que la fruición que el lector va a experimentar al leer el texto que cuenta las aventuras del pícaro. Esta configuración recuerda cómo funciona el prólogo de la película de Buñuel, aunque de manera invertida: en efecto, la película empieza por proclamar su preocupación social, antes de dar paso a otros efectos y afectos sobre su espectador. Es como si el texto picaresco asumiera una posición – la del goce que se puede sacar del relato – que la película se esfuerza al contrario por esconder. Si nos atenemos al prólogo del *Lazarillo de Tormes*, observamos los mismos elementos que los que hemos descrito en la introducción del *Buscón*:

Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite.¹⁴

- 17 El mismo campo léxico del placer, que traduce el empleo de los verbos “agradar” y “deleitar”, se utiliza para explicar cuál puede ser el interés de este texto para quien lo lea. En el caso del *Lazarillo*, es de notar además la utilización de la primera persona del plural, elemento fundamental con respecto a la cuestión del distanciamiento y la ironía al que nos referimos antes, que se justifica por la posición de supuesta comodidad a la que ha llegado el personaje al final de sus aventuras, ya que el texto se concluye con la siguiente afirmación: “Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna”¹⁵, que hace eco a “los que, siéndoles [Fortuna] contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto”¹⁶. La trayectoria personal y social de *Lazarillo*, tal y como la describe a su lector, es ascendente, ya que le permite terminar “encumbrado” gracias a la fortuna. Es decir que recorre un camino exactamente opuesto al de los personajes buñuelianos, que como lo vimos, se ven atrapados en un círculo de pobreza y violencia que los lleva inexorablemente hacia la muerte. Así, cuando la película de Buñuel puede afirmar de entrada que “no es optimista”, el cuento picaresco de *Lazarillo* se elabora, él, desde una perspectiva opuesta: el lector va a poder seguir gozoso todas sus aventuras, contadas de una manera al fin y al cabo tanto más amena cuanto que termina en un final feliz que contrasta fuertemente con el basurero de *Los olvidados*.
- 18 Para ilustrar concretamente cómo se manifiesta este cambio de perspectiva entre el texto picaresco y la película, podemos comparar como cada una de las obras nos representa un episodio que tienen en común: el robo que un muchacho le hace al ciego, desembocando en la sucesiva reacción violenta del ciego, y por fin, para concluir la aventura, la venganza del muchacho. En el texto picaresco, *Lazarillo* inventa una artimaña muy astuta para quitarle vino al jarro del ciego, sin que éste se entere. Dicha artimaña viene descrita de la siguiente manera:
- Yo, como estaba hecho al vino, moría por él [...] acordé en el suelo del jarro hacerle una fuentecilla y agujero sutil, y delicadamente, con una muy delgada tortilla de cera, taparlo; y, al tiempo de comer, fingiendo haber frío, entrábame ente las piernas del triste ciego a calentarme [...].
- 19 Es de notar aquí la utilización de un campo léxico de la estrategia (“acordé”) y del engaño (“fingiendo”) en la actitud del niño así como en los objetos de los que se vale para cumplir su propósito (véanse al respecto el diminutivo “illa” aplicado a la fuente, los adjetivos “sutil” y “muy delgada”, así como el adverbio “delicadamente”), que confirman la disimulación del niño y las precauciones que toma para evitar que el ciego se entere de lo que está haciendo. En el episodio equivalente de la película, se observa la misma disposición por parte de los muchachos, aunque esta vez la estrategia y la disimulación se reparten entre la pandilla, y ya no son obra de un pícaro único: los racores de mirada señalan cómo los muchachos van elaborando su estratagema para hurtarle el dinero al ciego.
- 20 En las dos obras, una misma acción desencadena la misma reacción, es decir la descomunal paliza que el ciego descarga sobre el ladrón. Al respecto, cabe fijarse, más allá de las semejanzas de ambas situaciones, en cómo cada obra nos describe dicha paliza. En el relato de *Lazarillo*, la descripción resulta bastante pormenorizada:
- Estando recibiendo aquellos dulces tragos, mi cara puesta hacia el cielo, un poco cerrados los ojos por mejor gustar el sabroso licuor, sintió el desesperado ciego que ahora tenía tiempo de tomar de mí venganza, y con toda su fuerza, alzando con dos manos aquel dulce y amargo jarro, le dejó caer sobre mi boca, ayudándose, como digo, con todo su poder [...]. Fue tal el golpecillo, que me desatinó y sacó de sentido,

y el jarrazo tan grande, que los pedazos de él se me metieron por la cara, rompiéndola por muchas partes, y me quebró los dientes, que sin ellos hasta hoy me quedé.¹⁷

- 21 La forma verbal progresiva con la que se inicia la descripción de este episodio crea una fuerte expectativa por parte del lector, que se encuentra en la situación de esperar lo que va a pasar e interrumpir esta situación inicial, en la que el narrador insiste mucho en la expresión del deleite físico tanto con los “dulces tragos” y el “sabroso licor”, como en la posición del cuerpo del protagonista: se refiere a sus ojos “un poco cerrados” y sobre todo a su “cara puesta al cielo”, para configurar un paródico éxtasis que, en vez de ser espiritual, es puramente carnal. La acumulación de las formas progresivas, desde su duplicación en el verbo inicial (“estando recibiendo”) hasta su traslado al ciego (“alzando”) permite que el lector participe plenamente en el gozo del personaje, al mismo tiempo que espera su brutal conclusión, que no tarda en manifestarse con la irrupción del pretérito (“dejó caer”) que rompe con la armónica sucesión del principio y prevalece hasta el final del pasaje citado. La descripción funciona aquí sobre un fuerte contraste entre la primera parte que se focaliza en el placer de Lazarillo, y la segunda, que enfatiza al contrario la violencia del golpe que recibe como castigo por parte del engañado ciego. Este contraste se puede observar tanto en los verbos empleados por el narrador (“desatinar”, “sacar de sentido”, “romper”, “quebrar”) como en los objetos mencionados (se confirma así la ambivalencia del “jarro”, que era al mismo tiempo “dulce y amargo” porque se convierte al final en un arma que le asesta al personaje el “jarrazo”, destrozándole la cara, y quitándole irremediamente los dientes, como lo indica la preposición “sin” que precede el comentario hecho desde el presente del enunciador “hasta hoy”).
- 22 La inclusión del presente desde el que el narrador cuenta su historia es un elemento fundamental para caracterizar la tonalidad de este pasaje y la manera como lo puede recibir el lector. En efecto, si nos atenemos a lo que nos describe, y es de notar, como ya lo señalamos, que se trata de un texto eminentemente visual que se complace en describir sus escenas de manera muy detallada, la reacción del ciego parece muy desproporcionada con respecto al “crimen” que la motivó: quitarle unos tragos de vino del jarro al ciego le vale a Lazarillo ser literalmente desfigurado (por los pedazos del jarro que se le incrustaron en la cara y se la rompieron “por muchas partes”, amén de los dientes rotos), y de manera irreparable. Y sin embargo, la lectura de tan horrenda descripción no deja de ser divertida, precisamente porque se percibe, detrás de la escena descrita, la presencia de un narrador que ha sido capaz no solamente de salir de este trance sino además de reírse de esta aventura, lo que le permite llevar a su lector a reírse con él. Este distanciamiento se nos revela por un efecto de la construcción textual – el contraste extremadamente marcado entre las dos partes, preparado por las formas verbales – en el que la ironía del narrador aplicada al episodio referido se expresa mediante la palabra “golpecillo”, en la que la forma diminutiva contrasta a su vez con la enormidad del golpe descrito a continuación. Hay algo hiperbólico en esta paliza que tiene mucho que ver con la estética cinematográfica del *slapstick*: como subraya Muriel Andrin, esta mecánica de la violencia física ejercida sobre los personajes cinematográficos implica una disminución de la capacidad del espectador para compadecerse de los personajes, precisamente a causa de la exagerada radicalidad, variedad y violencia de los golpes que dan y reciben¹⁸. La cuestión de la insensibilidad del espectador para con la violencia en la que son sumidos los personajes me parece ser un elemento clave para entender cómo funciona la participación del espectador (es

decir, cómo lo puede aguantar) en la sucesión de los episodios violentos que integran *Los olvidados*, aunque en este caso evoluciona hacia una tonalidad dramática en la que la risa ya no tiene cabida. Sin embargo, esta estética contribuye en desrealizar – a pesar de los muchos detalles de la descripción – la escena, lo que favorece una toma de distancia por parte del lector, y da cabida a la risa que se sustituye al horror, según el proceso descrito por Bergson y por Freud.

- 23 Al contrario, la secuencia equivalente en la película de Buñuel no viene preparada: desde el punto de vista del espectador, el suspense que maneja el relato picaresco es sustituido por la sorpresa de una reacción del ciego que los muchachos no habían previsto, y se manifiesta como rápida y fugaz, dando paso en los planos posteriores a una visualización de la herida sangrienta en la pierna del Pelón tanto más desagradable cuanto que parece realista (a diferencia pues de la descripción hiperbólica de la herida de Lazarillo). Además, los múltiples comentarios de los muchachos que rodean al Pelón en este momento insisten en la gravedad de la herida que puede tener consecuencias futuras graves e incluso funestas para el personaje, al contrario de la herida de Lazarillo cuya descripción en pretérito la circunscribe al momento de la paliza. Así pues, se puede decir que el goce que el lector podía sacar de la descripción de la paliza que recibía Lazarillo, a pesar de su atrocidad, ha desaparecido totalmente en la manera como el mismo episodio es puesto en escena en la película de Buñuel: en ésta, sólo tienen cabida un auténtico sufrimiento que no aparece mediatizado por la distancia irónica del narrador, así como la brutalidad y la violencia crudas que se desprenden de la reacción del ciego, a la que el espectador no viene preparado.
- 24 Para terminar esta comparación y acabar de mostrar cómo un mismo acontecimiento puede ser descrito desde perspectivas muy distintas que implican una reacción igual de distinta del espectador, podemos considerar cómo se concluye este ciclo de violencias que parte del robo al ciego, pasa por sus represalias, y se cierra con la venganza de los muchachos. En el texto picaresco, la venganza de Lazarillo se describe de la siguiente manera: al anochecer, tras un día de lluvia, el ciego le pide a Lázaro que los lleve a ampararse de la lluvia que no ha cesado. Pretendiendo indicarle dónde saltar un arroyo, el muchacho describe cómo en realidad está poniendo al ciego frente a un pilar de piedra, para luego invitarle a saltar:
- ¡Sus! Saltá todo lo que podáis, por que deis de este cabo del agua. Aun apenas lo había acabado de decir, cuando se abalanza el pobre ciego como cabrón y de toda su fuerza arremete, tomando un paso atrás de la corrida para hacer un mayor salto, y da con la cabeza con el poste, que sonó tan recio como si diera con una gran calabaza, y cayó atrás medio muerto y hendida la cabeza.¹⁹
- 25 Esta vez, el lector está completamente del lado de Lazarillo, porque ve cómo logra, él, ejecutar su venganza a expensas del ciego que no sospecha nada. De nuevo, y del mismo modo que en la escena anteriormente comentada, notamos un fuerte desfase entre el horror de la herida que padece al ciego al final de la escena (resulta “medio muerto y hendida la cabeza”) y la manera extremadamente divertida como el narrador nos la describe, calificando al ciego de “pobre” y “cabrón”, y valiéndose de una parodia de corrida para representar al lector la acción, de tal manera que el sufrimiento del ciego viene anulado por la ridiculización: el ciego aparece en efecto como un torpe toro, y la comparación del sonido que provocó el choque de su cabeza con el pilar con “una gran calabaza” acaba de descalificar la escena de dramática en ridícula.
- 26 En la equivalente secuencia de la película, en la que los muchachos siguen al ciego hasta un aislado descampado, el espectador viene también preparado a la venganza de los

jóvenes, ya que en el plano anterior hemos visto, desde el punto de vista de ellos, cómo deciden seguir al viejo fuera del mercado. El cambio en la música que acompaña la llegada de los personajes a dicho descampado contribuye a la dramatización de la secuencia, ya que la música inicial se va apagando para dar paso a otra, mucho más ritmada, sobre la que se introduce la coreografía vengadora de los muchachos que recogen las piedras con las que van a apalea al ciego. Finalmente, esta introducción musical deja paso al silencio, después de un golpe de tambor que sirve para dramatizar la situación, ya que coincide con el momento en el que el ciego da la vuelta porque se ha dado cuenta de que le siguen los muchachos que en este momento permanecen fuera de campo, como invisible amenaza que son para el ciego. Sin embargo, en la película, el resultado sobre el espectador es ambiguo, ya que los muchachos son tres, jóvenes y videntes, frente al viejo ciego que tiene que cargar con su orquesta a cuestas, y que se caracteriza a sí mismo con mucha hipocresía puesto que es capaz de calificarse de “pobre ciego indefenso”. La violencia de la secuencia se desprende de su configuración técnica también: un fuerte picado que cierra totalmente el campo visual limitado al suelo, y una sucesión de ligeras panorámicas laterales que sugieren la dificultad para seguir los movimientos de los muchachos que varias veces salen de campo antes de volver a atacar mientras la banda de sonido deja oír sus gritos y los insultos que dirigen al ciego, duplicando a nivel verbal la fuerza de su agresión física. La derrota del ciego se manifiesta con la introducción al final de la secuencia de una música de tono menor, que acompaña su patética retirada, hasta que se encuentra al final cara a cara con una inquietante gallina negra. No se pueden dejar de citar a propósito de esta secuencia los comentarios de Pedro Poyato que señaló muy atinadamente que al principio de la batalla, el ciego recibe en plena cara un puñado de lodo, que lo alcanza de manera tanto más inexplicable cuanto que el entorno aparece muy seco: este detalle le permitió introducir, más allá de la violencia que ejercen los personajes, una violencia que emana de la instancia narradora, y en última instancia, del mismo director que parece complacerse en agredir a sus personajes:

¿De dónde ha salido el cieno? ¿Quién lo lanza a la cara del ciego? Si, como hemos visto, esta acción escapa al personaje [...], sólo puede ser atribuida al enunciador; un enunciador que, a través de esta agresión con cieno al personaje [...], se hace así presente en la superficie misma del discurso, vale decir, en el enunciado [...]. He aquí pues, una estructura enunciativa que, definida por una relación directa entre enunciador y personaje, se resuelve en términos de agresión del primero al segundo.²⁰

- 27 Estas observaciones de Pedro Poyato nos llevan a integrar en este momento de la reflexión el último eslabón del “circuito enunciativo”, es decir el espectador al que a fin de cuentas el director parece maltratar tanto como a sus personajes, al atraparlo en el mismo círculo de violencia.

¿El espectador cómplice del exterminio?

- 28 Lo que se desprende de los pasajes anteriormente citados, tanto de novelas picarescas como de la película de Buñuel que las reescribe, es su dimensión fundamentalmente visual y coreografiada, que permite enfatizar las acciones de los personajes – tanto desde el punto de vista de los agresores como de sus víctimas – y les confiere cierta dimensión estética y hasta artificial que les relaciona con la estética cinematográfica del *slapstick*. Sin embargo, es de notar que si la violencia recurrente y exagerada que se

ejerce sobre los personajes se torna cómica en el caso del *slapstick*, se ejerce en detrimento del realismo, porque no se representan las consecuencias físicas de los daños de los que son víctimas los personajes a consecuencias de los golpes recibidos. En el relato picaresco como en la película de Buñuel se enfatizan al contrario el daño y las heridas, tanto de los niños como de los adultos, como lo mostraron los extractos comentados. La filiación cultural típicamente española que reside en la puesta en escena de los golpes y de sus consecuentes heridas, que va de la picaresca a la película de Buñuel, pasando por toda una tradición pictórica hispana y la corriente del “feísmo”, puede considerarse como una manera de banalizar la violencia, de convertirla en algo que le resulta familiar al espectador. Sin embargo, dentro de esta tradición, conviene otra vez evidenciar las diferencias que se pueden apreciar, más allá de la superficiales semejanzas. En efecto, en la novela picaresca, el “goce” al que apelan los prólogos parece ser el hilo conductor y estructurador de la escritura y de las descripciones de los episodios violentos. De modo que lo que el lector puede experimentar como algo gozoso a la lectura de dichos episodios no radica en cómo los personajes se relacionan con la violencia y reaccionan frente a ella sino en las descripciones mismas, en las que la tonalidad, el léxico así como el punto de vista retrospectivo e irónico que se expresa permiten acoger varios niveles de lectura que no se contradicen entre sí sino que al contrario se completan: un nivel de lectura que podríamos calificar de literal, en el que la descripción de la descomunal violencia que se despliega sobre los personajes tiene mucho que ver con la mecánica del *slapstick*, incluso en su dimensión eminentemente visual, lo que explica que la violencia pueda mover a risa; el segundo nivel de lectura, más distanciado para con la literalidad de lo descrito, se desprende de las mismas descripciones, que tienen una dimensión evidentemente gozosa al manejar un suspense artificial o codificado cuya única meta es preparar el advenimiento de la paliza que recibe el personaje. En este caso, el lector puede complacerse en el modo como el narrador dilata el tiempo de su relato, así como la descripción de la escena, es decir que dilata el placer de su propio relato, así como el de la lectura.

- 29 Al respecto, la situación aparece muy diferente en *Los olvidados*: el goce en el espectáculo de la violencia no surge de la participación del lector en el relato, sino dentro del relato mismo, entre los personajes, ya que son ellos los que gozan de las violencias que ejercen en contra de los demás. Dicho de otra manera, y para retomar el análisis estructural propuesto por Pedro Poyato, observamos un desplazamiento del punto desde el que se experimenta el goce frente a los episodios violentos, ya que en el caso de la picaresca, se trata de un mecanismo que integra en su funcionamiento todos los niveles del circuito enunciativo mientras que en la película de Buñuel estamos frente a un goce de la violencia que sólo se manifiesta dentro del relato, y excluye a primera vista al espectador ya que no es capaz de conferir a la manifestación de la violencia cualquier dimensión cómica (a nivel literal) o irónica (a nivel de la recepción del relato de la violencia). Lo que se desprende de las secuencias de violencia es cómo Buñuel filma a los personajes en el acto de cometer actos violentos, es decir, desde el punto de vista de los agresores, que queda manifiesto por ejemplo en dos secuencias de violencia extrema que se concluyen con la muerte de un personaje: la secuencia en la que Jaibo mata a Julián a palos en la primera parte de la película, y su repetición simétrica que manifiesta cómo Pedro resulta contaminado por este entorno violento cuando mata a las gallinas en la escuela granja en la segunda parte de la película. Es de observar que en ambos casos Buñuel opta por un fuerte contrapicado en el momento de posicionar su cámara para filmar estas escenas, lo que le permite enfatizar más el gesto

del que actúa con violencia que las consecuencias que tiene la violencia sobre el personaje agredido. Éste no desaparece, pero se puede decir que se vuelve secundario, en comparación con el personaje que lo está golpeando, como lo sugiere Pedro Poyato al comentar la secuencia de la agresión de Julián por Jaibo:

[...] cuando Jaibo, después de golpearle la cabeza con una piedra, le remata en el suelo, la cámara se interesa, al igual que hiciera en el caso de Pedro matando las gallinas, no por los efectos causados por los golpes en el agredido, sino por el agresor golpeando, por sus brazos levantados.²¹

- 30 Así es como pasamos de la justificación social de la violencia, comentada anteriormente, a la expresión de una violencia ontológica, arraigada en la naturaleza humana, cuya lógica mortífera desemboca necesariamente en la muerte que presencia un espectador pasmado. La repetición del mismo esquema formal para filmar ambas escenas, con la inserción de un breve plano medio largo en fuerte picado del agresor y el surgimiento de una música que contribuye a reforzar el impacto de la violencia que se desprende de las imágenes, evidencia la transmisión del síndrome de la violencia de Jaibo a Pedro. Este efecto viene completado por el hecho de que Pedro utilice el mismo tipo de bastón de madera, es decir un objeto sacado del entorno que, una vez cogido en el suelo por el agresor, se convierte en arma mortal, para masacrar unas gallinas blancas, es decir animales que han pasado del estatuto de objeto de su tierna preocupación en la primera parte de la película (cuando Pedro vuelve a su casa después de la secuencia con el ciego y acaricia suavemente un pollito blanco), a objeto de la descarga de una violencia que ya no se puede contener. Sin embargo, conviene añadir a estas observaciones la posición muy particular que ocupa el espectador en estas secuencias, y sobre todo en estos fugaces planos filmados en contrapicado: el enfoque permite en estos momentos que el espectador ocupe exactamente el lugar en el espacio, y el punto de vista en la enunciación, del personaje o animal golpeado, lo que le permite experimentar toda la violencia que se desprende de la actuación de los personajes, sin posibilidad de escapar. El espectador resulta magistralmente atrapado en las redes de la violencia construidas por el director, ya que su situación lo hace al mismo tiempo testigo y partícipe de esta creciente violencia. Pero esta vez, y a diferencia de lo que observamos en la configuración del relato picaresco, se trata de una violencia que padece el espectador, en vez de gozarla.
- 31 Lo que acentúa la impresión de que se trata de una violencia cada vez más fuerte y generalizada en la película es un fenómeno descrito por Stephen Hart como un “proceso de nocturnalización”²² observable a lo largo del relato, a nivel estético así como a nivel de contenido narrativo. El enfoque del estudioso es fundamentalmente técnico, lo que le permite reparar en la utilización de la noche y de la oscuridad en la iluminación de la película, de la que se desprende una clara evolución en su atmósfera. Una comparación de la primera y la última secuencia da una buena idea de este proceso: pasamos de un decorado muy iluminado, en el que predominan la luz del día y el blanco, escenario del juego de los muchachos, a un desenlace nocturno, en el que prevalece el color negro, hasta en el oscuro cielo sobre el que finalmente se dibuja la palabra “Fin” una vez que el cuerpo muerto de Pedro ha sido arrojado a un basurero. De manera interesante, Hart, parte de las consideraciones técnicas sobre la iluminación para concluir sobre la manifestación cada vez más apremiante de un entorno oscuro que revela “la parte sombría y mala de la personalidad humana”²³.
- 32 Este esfuerzo por representar la vertiente oscura del ser humano en la película, que, como lo recordamos, se justifica aparentemente por razones de índole social desde el

prólogo de la película, tiende a integrar la violencia dentro de una mecánica narrativa trágica, que se observa en varios niveles. Primero, y para seguir con las posibilidades que ofrece la comparación de la película con el relato picaresco, podemos observar que al principio, los dos parecen funcionar a partir del mismo esquema que procede de una estructuración bastante floja o por lo menos azarosa de las secuencias y de los episodios violentos. Al respecto, podemos seguir considerando *Los olvidados* como una actualización cinematográfica del relato picaresco, ya que este último implica un enlace entre sus episodios dictado por el azar de las peregrinaciones de los personajes (la “fortuna”). De la misma manera, las secuencias de la primera parte de *Los olvidados* deben mucho al azar de los encuentros de la pandilla de muchachos, ya sea con el ciego, ya sea con el tullido, es decir, personajes con los que se cruzan por casualidad, desembocando en un encuentro generador de violencia. Sin embargo, en la película, este peregrinar azaroso inicial da paulatinamente paso a la puesta en marcha de una progresión en la sucesión de los episodios violentos que permite sugerir la evolución del relato fílmico – cuyo prólogo nos había anunciado que “no es optimista” – hacia una auténtica tragedia que se va cerrando sobre los personajes. En efecto, pasamos, conforme avanza el relato, de un enlace entre los episodios motivado por las circunstancias a la puesta en marcha de un destino implacable que va a imponerse a los personajes a partir de la ejecución de Julián por Jaibo, aunque tarda un poco más en desenmascarse: el secreto que mantiene “unidos” a Pedro y Jaibo a partir de ese momento (según afirma el segundo en el diálogo inmediatamente posterior a la secuencia de la muerte de Julián a manos de Jaibo, y de la que Pedro aparece como el impotente testigo) va a convertirse en el elemento clave de la mecánica dramática del posterior relato, y de la pérdida de la inocencia de Pedro que da paso a su participación plena en la violencia después del episodio de la escuela granja.

- 33 Lo que hace más terrible esta progresión trágica es la posición que ocupa el personaje para con ella: en el caso de la tragedia clásica, el conflicto se estructura desde la posición de un personaje consciente de que está luchando contra fuerzas exteriores a las que no puede vencer, por mucho que se esfuerce por conseguirlo. En la película de Buñuel, al contrario, es el espectador el que sabe desde el principio, gracias al prólogo, que no habrá final feliz, cuando los personajes lo ignoran hasta el último momento. De ahí la impresión de que presenciamos una construcción narrativa elaborada en la perspectiva del “exterminio” programado de los personajes infantiles, ya no sólo por motivos sociales, sino también narrativos e incluso psicológicos o existenciales, ya que la denuncia social no lo explica todo, y el propio Buñuel se negó a reducir su película a esta dimensión, como se puede comprobar en la respuesta que le hace a Tomás Pérez Turrent cuando le pregunta si “le interesaba tratar en la película la reeducación de los menores”. Contesta Buñuel: “No. Me interesaba hallar personajes e historias”²⁴. O sea que, entroncando con los postulados artísticos de la época surrealista, lo que busca el director con esta película, más allá de su innegable alcance de crítica social, es dirigirse a la imaginación del espectador a partir de la de sus personajes, que se manifiesta tanto en sus sueños como en sus violentos impulsos. Esta construcción es una manera para el enunciador de atrapar a su destinatario en su relato, de la misma manera que hilvana la tela en la que caen presos sus personajes, siguiendo una mecánica en la que el espectador-destinatario resulta finalmente tanto más agredido por el enunciador cuanto que éste lo convierte en su cómplice en la medida en que lo obliga a presenciar, como el impotente testigo que era Pedro al principio de la película, el progreso de la narración trágica. Se puede añadir al respecto que el surgimiento de las escenas

violentas viene preparado por el director mediante la representación de detalles que el espectador percibe y que lo llevan a esperar el brote de violencia que va a producirse a continuación. Por sólo citar unos ejemplos, podemos recordar que, antes de la escena con el ciego, vemos a los muchachos que empiezan a seguirlo en la calle antes de que se desplace la escena al descampado en el que se va a desencadenar la venganza de los muchachos: el espectador se encuentra así en una situación de expectativa, ya que sabe que los muchachos tienen preparada su respuesta al ciego; en la escena en la que Jaibo mata a Julián, el espectador presencia la preparación de Jaibo que se disfraza para que Julián no sospeche sus verdaderas intenciones: se pone una venda en el brazo, lo que le permite hacerse pasar por indefenso (ya que se supone que viene herido) y esconder el arma de su futuro crimen en la tela. Todos estos elementos se han ofrecido al conocimiento del espectador, lo que participa en la elaboración del suspense ya que este último espera presenciar el desenlace de las maniobras de los jóvenes, a expensas de un personaje que no comparte el mismo nivel de información. Este juego con la posición del espectador permite convertirlo literalmente en cómplice, y en este sentido aparece como el doble o la prolongación del otro lado de la pantalla de Pedro que no puede sino presenciar la escena violenta sin lograr impedir sus funestas consecuencias. Lo que convierte este juego en un dispositivo más perverso por parte del director, es cuando es trasladado de la primera parte de la película a la segunda, en la que la muerte sucesiva de los dos protagonistas del relato se produce con los mismos elementos de preparación que sirven para alimentar la espera del espectador: cuando llega Pedro a esconderse en el establo de Meche, el espectador se da cuenta de la presencia de Jaibo antes que él; a continuación, antes de que Jaibo sea matado por los policías, el espectador ve cómo éstos se esconden para esperarlo, gracias a las indicaciones del ciego. Al pasar de la primera parte de la película, en la que la violencia, aunque muy cruda, no deja de ser un juego del que los muchachos salen victoriosos – si exceptuamos la secuencia con Julián de la que hemos visto que tiene un estatuto distinto ya que es el punto de arranque de la dinámica trágica que se va a imponer en la segunda parte – a la segunda, en la que se presencia un ennegrecimiento general tanto del decorado como de los personajes, pero con los mismos mecanismos de preparación e introducción de los episodios violentos, Buñuel logra poner al espectador en una posición muy incómoda, como apunta Stephen Hart:

Lo más molesto en estas escenas radica en el hecho de que, como espectadores, se nos lleve a adoptar la posición sadiana que consiste en sacar placer de la experiencia visual del sufrimiento de los demás [...]. Lo que resulta incómodo para el espectador medio.²⁵

- 34 Este último apunte permite aclarar finalmente las razones por las que la película resultó tan escandalosa cuando se estrenó en México: además de la visión particularmente negra y crítica que transmite de un país que pretendía en esos momentos compararse con la flor y nata de las grandes potencias (como lo recuerda el prólogo), puede que haya perturbado sobre todo a sus espectadores con la manera tan retorcida como lleva al espectador a participar a pesar suyo en la violencia que se desencadena: lleva de manera extremadamente sutil al espectador a asumir su propia parte nocturna, lo que va en contra de los buenos sentimientos a los que el cine mexicano de la época apelaba – y había acostumbrado a sus espectadores – cuando ponía en escena a los sectores marginales.

Conclusión

- 35 El alcance universal de la película *Los olvidados* debe mucho a la radicalidad de su crítica social, que va en contra de los prejuicios que los discursos sobre el supuesto “desarrollo” económico en los años 1950 pretenden imponer. Además de esta dimensión social, que programa la recepción de la película desde su prólogo, también resulta apasionante explorar cómo entronca con una tradición cultural hispánica arraigada en la novela picaresca, que se superpone a la lectura de índole social para añadirle un componente cultural que aporta mucho a la hora de valorar el sentido y los efectos de los brotes de violencia que surgen a lo largo de la película, y de los que se puede decir finalmente que se manifiestan como una puesta en escena ficcionalizada de la realidad social que plasma la película.
- 36 Pero, más allá de estas consideraciones, cabe añadir un último nivel de lectura y aprensión de la película, que puede ayudar a entender por qué estuvo al origen del consabido escándalo que se desató en el momento de su estreno. Si en sus libros de memorias, Buñuel recuerda que las críticas que recibió la película en México se justificaban en su mayoría a partir de desacuerdos del público con la imagen que la obra difundía de su país²⁶, parece no obstante que se puede cuestionar esta reacción, integrando en la reflexión sobre la película un último nivel de comprensión, el que brinda el psicoanálisis. Así, se puede afirmar como plantea Javier Herrera que *Los olvidados* enlaza con *Las Hurdes* por el tratamiento estético de una problemática social difícil, pero también se puede proponer otro enlace, con *La edad de oro*, otra película escandalosa, que aclara la fascinación mórbida que el espectador es llevado a experimentar para con las escenas de violencia e incluso de muerte de los personajes infantiles. La evidente diferencia radica en la tonalidad de ambas películas, ya que en *La edad de oro* la distanciación mediante la risa le brinda al espectador una posibilidad de escape, mientras que en *Los olvidados* se le cierra esta posibilidad al encerrarle en los círculos de la mecánica trágica que sólo le permite esperar el surgimiento de la violencia. En esta medida, y a partir del fundamento psicoanalítico compartido por las dos películas, se pueden aducir las descripciones que brinda Freud acerca de la fascinación y de la fantasía sobre la violencia que se ejerce en contra de los niños en dos textos que, como lo recuerda Paul-Laurent Assoun²⁷, son casi contemporáneos, y complementarios: “Un enfant est battu” (1919) y *Au-delà du principe de plaisir* (1920). En el primer texto, Freud se focaliza en las fantasías de sus pacientes que experimentan placer al imaginar que ven pegar a un niño, y recuerda:

La representación de la fantasía “pegan a un niño” es confesada con una frecuencia sorprendente por personas que, a causa de una histeria o de una neurosis de obligación, se dirigieron hacia el tratamiento analítico [...]. De esta fantasía se derivan sentimientos de placer [...]. La confesión de este placer no se hace sin vacilaciones, el recuerdo de su primer surgimiento resulta inseguro; al tratamiento analítico de este tema se opone una resistencia evidente; vergüenza y consciencia de culpabilidad surgen [...].²⁸

- 37 Así se cumple la transformación del espectador en el cómplice del exterminio, hasta que adhiere a la réplica del odioso ciego (“Uno menos... uno menos... así irán cayendo todos”) porque no hay salida posible: el prólogo se ha cumplido, las “fuerzas progresivas” están ausentes y ahí nos quedamos, espectadores pasivos, horrorizados y al mismo tiempo complacientes. El director reanuda así con los planteamientos del cine surrealista de sus inicios, al partir de un trasfondo de crítica social para revelar mejor

al espectador la parte oscura y “neurótica” que habitualmente reprime, y que, no sin intensos conflictos, el espectáculo cinematográfico lo ayuda a desvelar.

NOTAS

1. FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Folio, 1987, 211 pág. Traduction de Philippe Koeppel.
2. Esta réplica hace eco a la secuencia en la que el cazador mata a su hijo porque éste le ha hecho caer burlonamente de las manos el papelito que le enseñaba
3. POYATO, Pedro, “Círculo enunciativo de agresión y mundo Originario en *Los olvidados* de Buñuel”, in *Pandora*, Saint-Denis, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, n°6, 2006, pág. 171-190.
4. Procedimiento y configuración que estructurarán años más tarde la película *El ángel exterminador* (1962), en la que una misteriosa fuerza mortífera atrapa a los personajes que resultan incapaces de salir del encierro dentro de una casa.
5. Uno de los estudios emblemáticos de este acercamiento de índole social a la estética y a la construcción narrativa de la película es el de Edmond Cros, « Formation discursive et déconstruction idéologique dans *Los olvidados* », in *Luis Buñuel, Los olvidados*, Montpellier, CERS/Co-Textes n°12, mayo de 1987, pág. 121-133.
6. Aparecen en negrilla dentro de este cuadro las secuencias de violencia que desembocan en la muerte de un personaje, ya sea humano, ya sea animal. Edición de referencia: DVD zona 2, PAL, editado en Francia en agosto de 2001.
7. Siguiendo el desglose tras el montaje elaborado por Jean-Marc Suardi en *L'Avant-Scène Cinéma*, Hors Série n°1 “*Los olvidados*”, marzo de 2011, pág. 46-96.
8. POYATO, Pedro, “Círculo enunciativo de agresión y mundo Originario en *Los olvidados* de Buñuel”, *op. cit.*, pág. 181.
9. EDWARD, Guynne, *The discreet art of Luis Buñuel*, Londres/Nueva York, Marion Boyars, 1982, pág. 106-108. (traduzco del inglés).
10. BERTHIER, Nancy, “La transnacionalidad en el cine de Luis Buñuel”, in Edurado de la Vega Alfaro y Alberto Elena (eds.), *Abismos de pasión : una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, Madrid, Filmoteca española, Cuadernos de la Filmoteca española n°13, 2009, pág. 147-171.
11. BUÑUEL, Luis, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1994 (1982), pág. 272. (traduzco del francés. Las cursivas son de la transcripción en el libro).
12. Retomo aquí las categorías definidas por Jean-Claude Seguin, en un trabajo de Maestría inédito que presentó en la universidad de Bordeaux 3 en 1974. Tiene una parte enteramente dedicada a la presencia de la referencia picaresca en *Los olvidados*.
13. DE QUEVEDO, Francisco, *El buscón*, Madrid, Cátedra, 1995 (1626), pág. 92.
14. *La vida de Lazarillo de Tormes*, Madrid, Clásicos Castalia, 1972 (1554), pág. 87.
15. *Ibid.*, pág. 177.
16. *Ibid.*, pág. 89.
17. *Ibid.*

18. “La risa del *slapstick* juega con la insensibilidad del espectador al no concederle tiempo para respirar o compadecerse, sometiendo el personaje a unos asaltos deliberadamente exagerados y constantes” (traduzco del inglés). ANDRIN, Muriel, “Back to the ‘slap’”, in Tom Paulus y Rob King (ed.), *Slapstick comedy*, Nueva York/Londres, Routledge, 2010, pág. 229.
19. *La vida de Lazarillo de Tormes*, op. cit., pág. 111.
20. POYATO, Pedro, “Círculo enunciativo de agresión y mundo Originario en *Los olvidados* de Buñuel”, op. cit., pág. 173-174.
21. POYATO, Pedro, “Círculo enunciativo de agresión y mundo Originario en *Los olvidados* de Buñuel”, op. cit., pág. 182.
22. HART, Stephen, “Buñuel’s box of subaltern tricks: technique in *Los olvidados*”, in Peter William Evans e Isabel Santoalla (ed.), *Luis Buñuel. New readings*, Londres, BFI publishing, 2004, pág. 73. (traduzco del inglés).
23. *Ibid.*
24. DE LA COLINA, José y Tomás Pérez Turrent [1986], *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, IMCINE/CONACULTA, 1996, pág. 85.
25. HART, Stephen, “Buñuel’s box of subaltern tricks: technique in *Los olvidados*”, op. cit., pág. 76 (traduzco del inglés)
26. Explica por ejemplo a José de la Colina que le interroga sobre las reacciones que ocasionó el estreno de la película: “Cuando terminó la exhibición, Siqueiros estaba contento con la película, le parecía admirable. Lupe Marín me miraba cruzando los brazos, y me decía: ‘No me hables.’ Bertha [...] se me acercó como queriendo meterme las uñas en los ojos. ‘Es usted un miserable. Ofende usted a todo el mundo. Lo que muestra esta película no es México’”, in DE LA COLINA, José y PÉREZ TURRENT, Tomás, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, op. cit., pág. 94. El libro elaborado con Jean-Claude Carrière propone un testimonio equivalente, en el que se puede leer en cuanto a la escena en la que la madre echa de casa a su hijo Pedro: “A causa de esta escena, por otra parte, la peluquera dimitió. Pretendía que ninguna madre mexicana se portaría de esta manera. Unos días antes, había leído en el periódico que una madre mexicana había arrojado a su muy joven hijo por la puerta de un tren”, in Jean-Claude Carrière, *Mon dernier soupir*, op. cit., pág. 247. (traduzco del francés). No creo que el hecho de que sean las mujeres las que más critican la película se deba al azar, pero el tema de la misoginia de Buñuel es otra cosa, que se merecería un análisis a parte...
27. ASSOUN, Paul-Laurent, *Dictionnaire des œuvres psychanalytiques*, Paris, PUF, 2009, pág. 1367-1371 y pág. 221-227 respectivamente.
28. FREUD, Sigmund, « “Un enfant est battu”. Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles », in *Obras completas. Psychanalyse*, t. XV, Paris, PUF, 2002, pág. 121. (traduzco del francés).

RESÚMENES

Cine de adultos, el de Buñuel pocas veces se ha acercado al tema de la niñez. Desde este punto de vista – entre otros muchos – la película *Los olvidados* aparece excepcional en el panorama buñueliano. Lo que quisiera plantear aquí es cómo esta película destroza de manera sistemática a sus personajes infantiles, arraigándose no tanto en el antecedente muchas veces señalado que es

Las Hurdes, sino más bien en la secuencia del infanticidio de *La edad de oro*. Si el discurso manifiesto de la película designa como responsables de la tragedia de los jóvenes a la sociedad y a sus injusticias, se puede observar que su muerte es al fin y al cabo un producto de la *hybris* de los adultos, y de la suya propia. Desde esta perspectiva, Buñuel evidencia el poder de los impulsos de sus personajes, en una representación incómoda, poco acorde con los requisitos de los buenos sentimientos, ya sean los de la sociedad, ya sean los de su reflejo cinematográfico, en el que logra atrapar al espectador para hacerlo cómplice de la matanza.

Œuvre d'adultes, la filmographie de Buñuel ne compte que peu d'incursions dans les thématiques de l'enfance. De ce point de vue – parmi de nombreux autres –, le film *Los olvidados* apparaît comme une œuvre exceptionnelle dans le panorama buñuélien. Je souhaiterais ici montrer comment le film détruit systématiquement ses personnages enfantins, en s'inscrivant non pas dans l'antécédent maintes fois signalé que constitue *Terre sans pain*, mais plutôt dans la séquence de l'infanticide de *L'Âge d'or*. Si le discours manifeste du film désigne comme responsables de la tragédie subie par les jeunes la société et ses injustices, on peut toutefois observer que leur mort est en dernier ressort un produit de l'*hybris* des adultes, mais aussi de la leur. Dans cette perspective, Buñuel met en évidence le pouvoir des pulsions de ses personnages, dans une représentation dérangeante, en décalage avec les impératifs des bons sentiments, qu'il s'agisse de ceux de la société ou de leur reflet cinématographique, dans lequel il parvient à piéger le spectateur pour en faire le complice du massacre.

ÍNDICE

Mots-clés: infanticide, contexte social, progression dramatique, point de vue, psychanalyse

Palabras claves: infanticidio, contexto social, progresión dramática, punto de vista, psicoanálisis

AUTOR

JULIE AMIOT-GUILLOUET

Paris-Sorbonne (Paris IV), CRIMIC EA 2165