

Los olvidados y el efecto Pudovkin

Amparo Martínez Herranz



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/agedor/2146>

DOI: 10.4000/agedor.2146

ISSN: 2104-3353

Editor

Laboratoire LISAA

Referencia electrónica

Amparo Martínez Herranz, « *Los olvidados y el efecto Pudovkin* », *L'Âge d'or* [En línea], 4 | 2011, Publicado el 11 febrero 2009, consultado el 11 junio 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2146> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.2146>

Este documento fue generado automáticamente el 11 junio 2020.

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

Los olvidados y el efecto Pudovkin

Amparo Martínez Herranz

- 1 « Pour ma part, lorsque Luis était venu présenter son film, à Paris, cette année-là au printemps, *Los olvidados*, ne m'avait pas plu.»¹ De este modo reconocía Georges Sadoul el rechazo que había sentido al ver por primera vez *Los olvidados* en una de las proyecciones extraoficiales que se dieron en Francia en la primavera de 1951, poco antes de la presentación formal de la película el 10 de abril aquel año en el Festival de Cannes².
- 2 Y esta fue de hecho la postura que sostuvo en sus primeros comentarios sobre la obra, publicados en *Les Lettres Françaises* dos días después de su proyección en el Festival. De forma genérica hablaba de la buena acogida obtenida por el filme, pero inmediatamente después hacía una extensa relación de sus objeciones a *Los olvidados*. Comenzaba poniendo en cuestión la perspectiva desde la que Buñuel abordaba el tema, porque según Sadoul no se podía presentar sólo la miseria, sino que había que hablar también de la riqueza que la provocaba. «Faute d'indiquer les responsabilités des classes dominantes, la description de cette cour des Miracles mexicaines est faussée »³.
- 3 Consideraba además el retrato benévolo que se hacía de la policía y de manera especial le resultaba insultante el texto del supervisor del reformatorio. « Le public du Festival l'a prouvé par ses applaudissements. Hors certaines parties formelles et un peu désuètes, il a acclamé l'arrivée des policiers et les discours ignobles du garde-chiourme accusant non l'organisation sociale capitaliste, mais les seuls parents, des crimes de leurs enfants »⁴. Este fue para muchos uno de los puntos más difíciles de asumir. Incluso Rubia Barcia, gran amigo del cineasta, que escribió en su “Carta abierta a Luis Buñuel” una bellísima oda a los valores contenidos en la película, planteaba como única objeción, casi como una concesión, “las escenas y el diálogo del reformatorio”⁵. A todo esto conviene añadir que Sadoul, consideraba desconcertante y poco apropiado el tono de pesimismo nihilista que recorría toda la obra: “[...] me decía: este filme es pesimista, deprimirá a los hombres por ser hombres y les hará invocar como una bendición la catástrofe atómica”⁶.
- 4 En 1951, cuando ya eran palpables los primeros efectos de la Guerra Fría, para un comunista militante como Sadoul de talante pacifista, esta mirada sobre el mundo

propuesta por Buñuel resultaba, en principio, poco constructiva y, por lo tanto, inaceptable. Otros intelectuales franceses de la época experimentaron una reacción bastante similar. El periodista y escritor Claude Mauriac, reconoció en su libro *L'Amour du Cinéma* (1954), no haber entendido el por qué de la sordidez de *Los olvidados* al ver por primera vez la película⁷.

- 5 Este mismo posicionamiento crítico, que consideraba como aceptable únicamente el cine que educaba en ideas, el cine activo y militante, llevó a valorar negativamente otros títulos presentados al certamen. El caso más llamativo fue el de una obra tan destacada como *Juliette ou La clef des songes* de Marcel Carné. Mientras los creadores de ascendencia surrealista consideraron inmediatamente esta película como una pieza de referencia⁸, en *L'Écran français* un artículo dedicado al Festival decía que se trataba de “un tropezón en el camino al realismo francés que fue tan anhelado y buscado por Marcel Carné. Es un cadáver más en el festival. ¡Qué pena!”. Acerca de este título el cineasta Louis Daquin - quien había participado en la Resistencia y que por entonces era miembro activo del Partido Comunista Francés - llegó a comentar en tono despectivo que: “si la película *La clef des songes* hubiera sido proyectada en uno de los festivales anteriores, habría tenido mucho éxito. Ahora los tiempos han cambiado”⁹. Y apoyándose en estas apreciaciones de un realizador tremendamente apreciado en la Unión Soviética, sobre todo después de la realización de *Le Point du Jour* (1949), el mismísimo Pudovkin se aventuró a calificar este título como una “decepción”¹⁰.
- 6 Apreciaciones como éstas ponen en escena el enfrentamiento ideológico entre los creadores, que de un modo u otro se habían alimentado de la savia de las vanguardias, los profesionales y la crítica de izquierdas durante los primeros años de la Guerra Fría. Es lo que Max Aub describió de forma esclarecedora al tratar de explicar la posición ideológica de Buñuel, cuando decía que “en el fondo esa situación es la que siempre ha destrozado a Buñuel, la pugna entre Aragón y Bretón, entre comunismo y surrealismo”¹¹. Una sentencia que sirve a la perfección para entender y definir los distintos posicionamientos de la crítica francesa en aquel momento.

La readmisión de la delegación soviética en el Festival de Cannes

- 7 El cuarto Festival de Cannes se organizó en un clima ideológico marcado por las tensiones coloniales y por la reordenación política del país tras la II Guerra Mundial. A mediados de febrero de 1951 las fuerzas militares francesas habían obtenido una significativa victoria, en la Batalla del Delta del río Rojo, durante la I Guerra de Indochina (1945-1954). Y en paralelo iban haciéndose más intensas las maniobras políticas dentro del país que darían lugar a la Ley Electoral del 9 de mayo de 1951, destinada a limitar la creciente influencia tanto de los gaullistas como de los comunistas¹². En medio de esta atmósfera tuvo lugar, entre el 3 y el 20 de abril de 1951, la cuarta edición del Festival de Cannes, que inauguraba un nuevo emplazamiento en el calendario, trasladándose del final del verano a la primavera, y que además reemprendía su trayectoria tras un año de inactividad, ya que en 1950 diversos problemas presupuestarios impidieron su celebración¹³.
- 8 El jurado estuvo compuesto por varios profesionales del cine entre los que se contaron la actriz Gaby Morlay y el guionista y productor Evrard de Rouvre. También

participaron en él figuras relevantes del mundo de la cultura como Paul Vialar, Louis Touchagues, Louis Chauvet, Carlo Rim o René-Jean. Entre estos últimos algunos habían destacado por su intensa actividad política en un momento clave de la historia Europea, ya fuera del lado de los gaullistas o de los comunistas. Aparte de Suzanne Bidault, la primera mujer diplomática de la historia de Francia, integraron este grupo el novelista y ensayista francés André Maurois (como presidente del jurado), que se había enfrentado al gobierno de Vichy y había luchado bajo las órdenes de De Gaulle; el compositor Jacques Ibert que había tenido que exiliarse al ser declarado un proscrito durante el mandato de Pétain, y también el político francés Guy Desson, por entonces diputado de la SFIO (Sección Francesa de la Internacional Obrera)¹⁴. Esta amalgama de personalidades define bastante bien el medio cultural y político de la Francia del momento.

- 9 Su cometido era juzgar el valor y las aportaciones de los treinta y seis largometrajes de ficción que concurren aquel año al Festival. La selección oficial estaba liderada en términos cuantitativos por EEUU, Argentina, Italia Francia, España y la URSS. Una preeminencia que, salvo en el caso estadounidense, no se correspondió después con los premios concedidos en el palmarés. España que presentó cuatro películas a concurso no obtuvo ningún galardón y la URSS, que compitió con tres, únicamente ganó el premio a la mejor dirección artística, por *Musorgskiy* de Grigori Roshal (1950)¹⁵, un reconocimiento meramente estético que evitaba cualquier posicionamiento de índole política. La delegación española estuvo en todo momento muy preocupada por dejar clara su postura ideológica en medio de la Guerra Fría. Pero también tuvo que hacer frente a la relevancia adquirida por la delegación soviética y a la coincidencia en la competición con un exiliado político como Luis Buñuel que concurría al certamen desde México y que, para su desesperación, terminaría alzándose con el premio al mejor director¹⁶.
- 10 Sin duda, una de las grandes novedades de la convocatoria de aquel año fue la presencia de una activa delegación de la URSS, que apoyaba no sólo las producciones propias sino también las realizadas en los países que en aquel momento estaban bajo control soviético, como Hungría, Checoslovaquia o Polonia. Y entre los componentes de esta delegación el prestigioso cineasta Vsevolod Pudovkin encargado de la redacción de varias crónicas sobre lo sucedido en el certamen¹⁷. En una de ellas se refería orgulloso a la reincorporación de su país al Festival de Cannes:

Desde el tejado del cine ondean las banderas de varias naciones. La nuestra, roja con la hoz y el martillo, ha vuelto a aparecer en este festival internacional que se celebra en Cannes cuatro años después de haber sido retirada. La Unión Soviética volvió a participar en él únicamente cuando se han cambiado las condiciones anteriores que nos prohibían proyectar igual número de películas que los Estados Unidos u otros países, explicándolo con el pretexto de que su oferta cinematográfica era muy amplia¹⁸.
- 11 Asimismo Pudovkin incidió en estos relatos en la relevancia política dada a la presencia de los delegados de la URSS, que fueron recibidos por el alcalde de la Ciudad de Cannes, Jean-Charles Antoni y acogidos por el Comité del Festival, los miembros del jurado, así como por algunos diputados del Parlamento francés.
- 12 Era evidente el deseo de conciliación fomentado por determinados sectores que hicieron que se sucediesen los gestos de buena voluntad en medio de un clima de desconfianza creciente hacia las posiciones de izquierda. En Francia el comunismo había salido reforzado como ideología y como partido tras el final del II Guerra

Mundial, para luego ser rápidamente puesto en cuestión con el inicio de la Guerra Fría. Esto condujo al comunismo francés a una interesante paradoja que lo llevó a irperdiendo poder político al mismo tiempo que crecía su influencia tanto pública como cultural¹⁹. Aunque frenados, los comunistas italianos y franceses conservaron todavía el prestigio que se habían forjado durante los años de la Guerra Mundial y como alternativa a los partidos dominantes. En este contexto debe situarse la puesta en marcha de distintos encuentros por la Paz entre los que estuvieron el Congreso Mundial por la Paz organizado en 1950 por el Movimiento por la Paz del mundo, controlado mayoritariamente por intelectuales y científicos de filiación comunista²⁰. Y también en este ambiente, en el que la tensión política con la URSS era cada vez mayor, debe entenderse la atmósfera anticomunista que poco a poco fue adueñándose de la política francesa²¹. La suma de todos estos elementos explica incidentes como los que se produjeron durante la proyección de la película de Vittorio De Sica *Miracolo a Milano* (1951), de los que Pudovkin dio cumplida cuenta en sus crónicas. Dedicó abundante espacio a describir el conflicto que había generado entre el público y la prensa más reaccionaria la secuencia de la lucha entre una paloma de la paz y la policía, que algunos quisieron interpretar como un enfrentamiento entre el orden democrático (policía) y los países socialistas (paloma), ya que la paloma de la película era muy similar a la pintada por Picasso²² por encargo de Luis Aragón para el cartel del Congreso Mundial de Partisanos por la Paz, celebrado en 1949. Un grupo de periodistas acusó a De Sica de ser simpatizante de la Unión Soviética:

La paloma en la película – dice uno – es, sin duda alguna, la paloma de la propaganda soviética. A otro le pareció que la estatua de yeso erigida en la plaza central del pueblo de la película simboliza la presencia invisible de la Unión Soviética, ya que vio los monumentos parecidos en los parques de cultura soviéticos. Uno más ha llegado a hacer una conclusión totalmente idiota. En el inicio de la película encuentran a un niño – el futuro protagonista de la película – en el campo de repollos. El periodista anunció que esa escena era una propaganda del “materialismo histórico” ¡ni más ni menos!²³

- 13 Pudovkin se encargó de subrayar cuidadosamente este incidente para, después, tratar de quitarle importancia, destacar los valores artísticos de la película, su planteamiento pacifista, y terminar poniendo en cuestión los recelos suscitados entre la crítica más conservadora. Pero lo cierto es que en hechos como éste podemos leer entre líneas mucho más: todos los elementos que nos ayudan a reconstruir el retrato de las tensiones ideológicas latentes, no sólo en el seno del certamen, sino en el conjunto de la sociedad y de la política europea del momento.

Pudovkin en el Festival de Cannes

- 14 Vsevolod Pudovkin acudió al Festival de Cannes de 1951 como miembro de la delegación soviética para ofrecer una imagen positiva del país, ya que este realizador era reverenciado como uno de los grandes directores de la Historia del Cine y como un maestro que había servido de modelo a numerosos creadores. Además, era todo un referente ideológico para un importante grupo de la crítica francesa de izquierdas, entre los que se contaba Georges Sadoul. Es evidente que con su presencia se quiso dotar de prestigio cultural a la comisión enviada desde la URSS. Pero al mismo tiempo se le asignó la tarea de dar cumplida cuenta de las actividades de dicha delegación en Cannes. Algo que Pudovkin hizo de manera impecable, otorgando abundantes

entrevistas y redactando, él mismo, diversas crónicas que después fueron difundidas como relato épico de los acontecimientos en su país de origen. Dos de ellas, se publicaron en el mes de abril y mayo, con los títulos de “En Cannes” y “Pantalla y Vida” respectivamente, en *Literaturnaya Gazeta*, periódico semanal de carácter cultural y político editado en Moscú desde 1832²⁴. Se trata en ambos casos de crónicas especialmente significativas porque sus contenidos tienen un valor histórico y artístico inestimable. Entre las dos componen una narración de los hechos que ayuda a interpretar la posición política y creativa de la URSS a comienzo de la década de los cincuenta; sirven, asimismo, para adivinar la creciente tensión generada por la Guerra Fría, incluso en el ámbito de la cultura; y también para describir el personal posicionamiento artístico de Pudovkin y apreciar su sabiduría cinematográfica, ya que supo distinguir entre todas las obras presentadas al certamen, aquellas que estaban llamadas a convertirse en piedras maestras de la Historia del Cine. En este sentido conviene subrayar que, afortunadamente, sus comentarios fueron mucho más allá de la apología sobre las bondades del sistema soviético. A todo esto hay que añadir que su prestigio como creador de izquierdas hizo que buena parte de la crítica francesa lo tomase como guía a la hora de elaborar sus propias valoraciones sobre algunos títulos, entre los que estuvieron, como veremos, *Los olvidados* de Luis Buñuel. Es decir, creó opinión y con ella también escuela.

- 15 Es evidente que muchos de sus comentarios estaban impregnados de la ortodoxia política y creativa que se implantó rigurosamente en los primeros años de la Guerra Fría. En algunas de sus valoraciones se aprecia una crítica latente, desde el Comunismo, a las negativas consecuencias sociales, económicas o culturales del Capitalismo, tal y como se observa en su descripción de la sala de proyecciones del Festival, casi vacía, porque el precio de las butacas era demasiado elevado para el público en general²⁵. Incidió en los problemas de carácter artístico que a su juicio eran resultado de la mala praxis generada por el sistema capitalista. En este sentido destacan sus manifestaciones acerca de la pésima calidad del color de un documental sobre submarinistas de producción francesa, *Carnet de plongée* (Jacques-Yves Cousteau, 1948) que, decía, no alcanzaba el nivel, ni llegaba a lograr los excelentes resultados de los trabajos en color de los operadores soviéticos²⁶. También cuestionó la puesta en escena de títulos como *French Canada: 1534-1848* (Bernard Devlin, 1950) porque no había sido rodada en escenarios reales, tal y como solía hacerse en la URSS²⁷. Pero sobre todo, arremetió contra lo que él consideraba como malos argumentos, criticando muy duramente la producción estadounidense *A place in the sun* (George Stevens, 1951) basada en la novela de Theodore Dreiser *An American Tragedy* (1931). Para Pudovkin la interpretación de esta obra literaria hecha desde Hollywood pervertía la idea original de Dreiser:

[...] el argumento se limita a servir de fondo para el tema principal que termina siendo el de las relaciones sexuales. Todo lo que tiene que ver con lo humano, el amor, el intelecto y el corazón se esfuma de la película; sólo queda la sensualidad y la carnalidad desnuda, en todas sus expresiones e interpretaciones, mostrada con todo lujo de detalles y en todas las circunstancias posibles²⁸.

- 16 Tal vez en este caso conviene señalar que la valoración negativa de esta historia pudo venir dada por el hecho de que, en la obra original, Dreiser hiciese una crítica al estilo de vida americano, de tendencia filosocialista, que la adaptación de Stevens dejó en segundo término para centrarse en el drama íntimo de los personajes. Una toma de postura que para Pudovkin resultaba superficial e inadecuada.

- 17 En conjunto es fácil entrever en las crónicas de Pudovkin el ambiente de crispación y la atmósfera de susceptibilidad generada por la Guerra Fría. En muchos de sus comentarios parece estar a la defensiva. Esta actitud se advierte en el tono condescendiente y conciliador con el que juzga *Der Fallende Stern* (Harald Braun, 1950), una producción de Alemania occidental, de la que, en términos generales, habló bien, salvo cuando tuvo que valorar su argumento. Lo rechazó porque en él se reivindicaba el individualismo como ideología desde la que solventar los problemas sociales del momento. Un individualismo impuesto por los aliados como doctrina mediante la que compensar el corporativismo que había defendido el régimen nazi, dirigido a crear un cuerpo fusionado entre el Estado, los empresarios y los trabajadores²⁹. En *Der Fallende Stern* los conflictos se solventaban gracias a actuaciones puntuales y particulares, insistiendo en su trama en el potencial del individuo libre e independiente como medio para rehacer la Europa arruinada por la guerra. Una propuesta que los principios colectivistas de la URSS de Stalin no podían aceptar de ningún modo.
- 18 La crispación que latía en el ambiente también se aprecia en la dureza con la que Pudovkin juzgó algunas de las creaciones de Hollywood. Especialmente títulos como *Mad Wednesday* (1950) obra crepuscular de Harold Lloyd y de Preston Sturges que Pudovkin valoró como un producto estandarizado³⁰ y que además calificó como una absurda loa al capitalismo y a los banqueros³¹. Pero, sobre todo, el fantasma omnipresente de la Guerra Fría se advierte en los conflictos generados por el contenido argumental y la construcción de personajes de algunas películas, que en el caso del drama suizo *Die Vier im Jeep* (Leopold Lindtberg y Elizabeth Montagu, 1951) terminaron dando lugar a una reclamación por parte de la delegación soviética a la organización de Festival, ya que en el desarrollo de la acción se incluía una glorificación de “la policía militar estadounidense, al tiempo que calumnia al soldado francés y, sobre todo, soviético”³². Este incidente llevó a Pudovkin a construir toda una diatriba en contra del imperialismo cultural de Hollywood, acusándolo de frenar e impedir el desarrollo de otras cinematografías³³.
- 19 Frente a lo que consideraba una posición beligerante de algunas producciones occidentales, Pudovkin reivindicó el valor del cine como instrumento de pacificación³⁴. Y de paso procuró subrayar en sus crónicas los logros del cine soviético en el Festival de Cannes que había conseguido captar el interés de la prensa, de la crítica y también del público³⁵, cosechando éxitos tan notorios como los obtenidos con *Musorgskiy* (Grigori Roshal, 1950), valorada como todo un éxito artístico:
- [...] el tema principal de casi todas las opiniones es la amplitud y riqueza de la realización, alta cultura de tratamiento y métodos de transmisión de la creación musical. Un gran compositor francés, asegurando que está muy lejos de cualquier política, dice que esta película es la mejor arma para la causa del acercamiento y amistad de los pueblos [...]»³⁶.
- 20 Sin embargo, leyendo entre líneas, en los artículos de Pudovkin es posible apreciar que no todas las películas refrendadas por la delegación soviética tuvieron la misma entusiasta acogida. El resto de los títulos pasaron prácticamente desapercibidos y en las ruedas de prensa se puso en cuestión a la URSS de forma explícita, tanto en términos artísticos como en términos políticos.
- 21 Lo cierto es que por aquellas fechas el cine soviético no se encontraba en uno de sus mejores momentos. Se estaban preparando las condiciones de lo que iba a ser el cine en la URSS durante los años de la Guerra Fría, caracterizado por una reducción

cuantitativa de la producción, muy llamativa, y por una tendencia muy marcada a primar las películas con argumentos antiamericanos o “temas seguros”, es decir: *biopics* que no planteasen controversias ideológicas (al estilo de *Musorgskiy*) u obras destinadas a fomentar el culto a la imagen de Stalin³⁷. Esta tendencia debe interpretarse en un momento de creciente desconfianza en la URSS hacia la potencial influencia de la cultura occidental, cuando los soldados volvían del frente europeo “contaminados” por las distintas realidades y situaciones que habían vivido. Para evitar posibles desmanes se puso al frente del control cultural e ideológico a Andrei Zhdanov, que no sólo inició una dura campaña contra el peligroso y creciente influjo del jazz (considerado como una música cacofónica e histérica), sino que, además, procuró controlar el contenido argumental de las películas de un modo extremadamente riguroso. Tanto, que el mismísimo Pudovkin fue puesto en cuestión tras rodar *Admiral Nakhimov* (1945). Se le consideró sospechoso tras recibir una dura crítica ideológica por parte del Comité Central del Partido, que le acusó de distorsionar la verdad histórica al dedicar demasiada atención a la vida social de este insigne militar ruso que había luchado en la guerra de

- 22 Crimea³⁸. Para evitar nuevos incidentes Pudovkin regresó a la temática de sus primeras películas, llegando a rodar al final de su vida títulos tan interesantes como *Vozvrashchenie Vasiliya Bornikova* (1953), que muchos han considerado como síntoma del deshielo cultural que comenzó a darse tras la muerte de Stalin³⁹.

Cannes desde la perspectiva del ‘realismo soviético’

- 23 Éste es el contexto desde el que hay que comprender los principios ideológicos y artísticos de Pudovkin, como miembro de la delegación soviética en el Festival de Cannes de 1951 y también como comentarista en sus crónicas de muchas de las películas presentadas al certamen. La rearticulación del mapa de Europa tras el final de la II Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría dio como resultado el retorno a los principios creativos del realismo socialista⁴⁰ como doctrina estética segura para la URSS⁴¹ ya que “el arte debía desarrollarse por el camino de una anexión más estrecha a la vida del pueblo y una explotación más profunda del contenido ideológico revolucionario”⁴². Buena parte de los comentarios de Pudovkin estuvieron impregnados de este espíritu, defendiendo no sólo el cine nacionalizado, sino también de vocación nacional. Pero, sobre todo, Pudovkin puso especial ahínco en elogiar las películas de carácter realista, independientemente del país en el que hubieran sido hechas (*Miracolo a Milano*, *Los olvidados*) “ya que en ellas se entrevé la aspiración de los mejores artistas del cine extranjero a dedicar su arte a la causa del progreso y de la paz”⁴³. Incluso llegó a comentar positivamente comedias como *Édouard et Caroline* de Jacques Becker (1950), por su componente satírico y por el modo en el que ridiculizaba los usos de la alta sociedad⁴⁴.
- 24 Siguiendo estos principios, Pudovkin se ocupó de hacer una crítica pormenorizada e incisiva de todos aquellos filmes que habían abandonado la senda del realismo (o al menos de la apariencia realista). Descalificó los argumentos de carácter onírico o fantástico, como el propuesto en *Juliette ou La clef du songes* por Marcel Carné (1951). Llegó a admitir que se trataba de un título formalmente impecable pero consideraba inaceptable su ruptura con la realidad y su apuesta por la ambigüedad y la confusión entre lo vivido y lo soñado. “Todo se difumina envuelto en una nube mística que

arrastra al espectador cada vez más lejos de la vida real y que no conduce a ninguna parte”⁴⁵. También puso en cuestión el cine de género próximo a los postulados del *filme noir*, tal y como se advierte en sus comentarios sobre la producción francesa *Identité judiciaire* (Hervé Bormberger, 1951). Un rechazo que no debe sorprendernos, ya que el fatalismo, la indeterminación moral y el nihilismo crítico (como rasgos genéricos), unidos al cruento retrato de las miserias humanas en la sociedad de provincias (característico del cine negro francés) entraban en colisión directa con la pedagogía propia del realismo socialista.

- 25 Pero, por encima de todo esto, Pudovkin rechazó violentamente los experimentos meramente formalistas, que consideraba vacuos e inútiles. Sobre *Spiegel van Holland* (Bert Haanstra, 1950), que obtuvo la Palma de Oro al mejor cortometraje documental, Pudovkin escribió: “¡He aquí los milagros del formalismo! Deseaba ver Holanda, pero vi un campanario serpenteando y la gente sin rostros, cortados en trozos por los reflejos brillantes de las olas”⁴⁶. Su postura en este sentido coincidía de lleno con los principios del realismo socialista que consideraba como decadente y burgués el arte que iba más allá de la fiel reproducción de la realidad no vinculada a la vida del pueblo⁴⁷. El mismo Pudovkin había reflexionado largamente en sus escritos acerca de esta idea, advirtiendo como se cernía sobre el Séptimo Arte una amenaza que consistía en la búsqueda de las formas puras, de los efectos de la luz, de los impactos musicales... alejándose cada vez más de la realidad y de la problemática verdaderamente humana, que para él constituía la mejor poética del cine⁴⁸.
- 26 Estos planteamientos ideológicos y estéticos ayudan a apreciar mejor el valor y el contexto de los comentarios de Pudovkin en sus crónicas acerca de las dos películas que, a su juicio, fueron las obras de mayor interés dentro del Festival de Cannes del 1951: *Miracolo a Milano* y *Los olvidados*.
- 27 De Sica era, ya por entonces, un autor muy bien considerado entre los cineastas soviéticos, especialmente después de trabajos como *Ladri di biciclette* (1948)⁴⁹. *Miracolo a Milano* no defraudó. Pese a su componente fantástico (ángeles, espíritus, milagros, palomas sobrenaturales...), Pudovkin elogió el modo en que esta obra era capaz de construir un retrato sincero de la vida cotidiana. No tuvo inconveniente en cuestionar algunos aspectos de la película, especialmente las conclusiones filosóficas (o pseudorreligiosas) que podían extraerse de su argumento. Sin embargo, por encima de estas objeciones, la calificó como un producto muy valioso. Fantástico, pero al mismo tiempo crítico y hondamente realista, porque “todo lo que se cuenta está vinculado íntimamente a la vida de Italia de hoy, a los caracteres reales y acciones humanas muy concretas. El resultado es un cuento moderno, que en forma fantástica representa la vida contemporánea”⁵⁰.
- 28 Desde esta misma perspectiva Pudovkin iba a acometer la valoración de *Los olvidados*, subrayando de este título «el profundo conocimiento de la realidad social»⁵¹ que se desprendía de sus imágenes.

Pudovkin se arriesga con *Los olvidados*

- 29 Para Pudovkin uno de los aspectos más valiosos de *Los olvidados* era que se trataba de un retrato de origen y vocación realista. Un filme que, de paso, le servía para reivindicar las bondades de la política social de la URSS señalando que:

En la introducción a la película se dice: “aquí no hay nada inventado, todo lo que van a ver son los hechos reales”. Estos hechos son terribles. Una banda de niños delincuentes que roban a un músico ciego, luego a un minusválido con piernas amputadas. Los arrebatos de rabia histérica provocan que los niños se maten unos a otros. / La voz del locutor acompañando la película advierte: “recuerden que niños así también los hay en Nueva York, Londres, París, etc...”. /En este momento con mucho orgullo pienso que el autor no podría mencionar en este contexto Moscú o Leningrado, donde la vida y educación de cada niño sin excepción son protegidas con todo el poder del estado.⁵²

- 30 Pero, sobre todo, Pudovkin ensalza *Los olvidados* por su vocación crítica y por su habilidad para crear ambientes que incidiesen en ese tono de denuncia que:

[...] mostró un aspecto tan estremecedor de la pobreza, un panorama tan desolador de la gente adulta, endurecida y exasperada por esta condición suya, sin que se vislumbrara salida alguna, que el espectador no puede sino llegar a una conclusión: los niños no son los criminales, los criminales son aquellos que les someten a estas condiciones de vida infrahumanas.⁵³

- 31 Para Pudovkin la maestría de Buñuel en la puesta en escena - secundado por Edward Fitzgerald, Gabriel Figueroa y un plantel de actores tan bien escogidos como dirigidos por el realizador - era una de las grandes bazas de la película. Buñuel había conseguido construir un ambiente, una atmósfera, en los mismos términos que Pudovkin siempre reivindicó desde sus escritos teóricos sobre cine, otorgando una enorme importancia al tono general de la película, que no podía ni debía ser representado mediante una secuencia explicativa, un cartel o un diálogo demasiado artificioso o explícito. Para Pudovkin el fondo general del filme debía “impregnar por sí mismo toda la película o, por lo menos, toda una parte, desde el comienzo al fin. Toda la acción ha de estar imbuida en el ambiente”⁵⁴. En el caso de *Los olvidados* se trataba de ese ambiente de miseria moral y física que Buñuel consiguió construir concienzudamente a partir de sus paseos por los suburbios de México DF, para trascender en un relato universal que, tal y como ha señalado Agustín Sánchez Vidal, va mas allá, hundiendo sus raíces en la picaresca, en Sade y en su profundo conocimiento de la condición humana⁵⁵.

- 32 El 18 de abril de 1951, en uno de sus primeros textos publicados en la prensa francesa con motivo del Festival de Cannes, Pudovkin constató que “hay esperanzas en el núcleo del filme, porque no son los hombres los que son condenados en esta película, sino las condiciones de vida que les obliga a proceder así”⁵⁶. Desde el primer visionado el cineasta soviético defendió que se trataba de un filme en el que se exigía justicia y “humanismo” hacia los niños a los que se había privado de unas nociones elementales y razonables de educación⁵⁷.

- 33 También hizo algunas consideraciones de carácter técnico muy positivas, especialmente en lo que tenía que ver con el montaje, que para Pudovkin era el verdadero lenguaje del cine, equiparable al estilo de un escritor. Para el director de una película montar debía ser su modo peculiar y personal de crear⁵⁸. Según estos principios con *Los olvidados*, Buñuel a quién calificó como “sin duda alguna, un artista”, había conseguido gracias al montaje “hacer revivir el material que tiene entre sus manos”⁵⁹. De este modo Pudovkin suscribía uno de los principios esenciales de la vanguardia cinematográfica soviética, que a su vez enlazaba con otro axioma esencial de esta escuela que afirmaba que el ser humano pensaba en imágenes⁶⁰. Tal y como afirmó Eisenstein esto permitía al Séptimo Arte llegar de manera directa y eficaz al público, ya que el cine guiaba al espectador de la imagen a la emoción y de la emoción a la idea⁶¹. De la eficacia de este planteamiento nos habla la zozobra social generalizada que desde

el primer momento produjo el visionado de *Los olvidados*. Una cualidad que Pudovkin supo advertir desde el primer momento y que inmediatamente destacó e hizo notar entre sus colegas.

- 34 Sin embargo, en sus crónicas también hubo algunos comentarios negativos sobre la película. Lo que más incomodó a Pudovkin fue el pesimismo desalentador que dominaba la construcción del relato, en el que, a su juicio, mostraba “un interés excesivo e innecesario por la representación de la crueldad, la muerte y la mentalidad perturbada”⁶². Para Pudovkin el problema fundamental de esta película no era la imagen positiva que se ofrecía de la policía o de instituciones sociales como los reformatorios, que era lo que había despertado los recelos entre la crítica cinematográfica francesa de izquierdas. Sus reservas hacia *Los olvidados* se localizaban en el final descorazonador, dónde consideraba que Buñuel había perdido “el sentido de la medida, cuando demuestra el mundo terrible de criminalidad y marginalidad en el que están sumidos los niños desamparados”⁶³. Desgraciadamente en este punto Buñuel estaba mucho más cerca de la realidad que Pudovkin, quien había defendido esa misma realidad como un objetivo esencial en sus escritos y en su obra. Probablemente a la hora de hacer este tipo de valoraciones Pudovkin estuvo mediatizado en exceso por los principios constructivos y voluntaristas del realismo socialista. El final de *Los olvidados* es sin duda una de las piezas angulares de esta obra. La que le da sentido al poner en cuestión la corrección política y moral imperante en aquel momento. Un tono pesimista que entronca directamente con la picaresca, la literatura realista hispana (Pérez Galdós) y también con la personal visión del mundo que por entonces atenazaba a Buñuel, decepcionado por acontecimientos tan desastrosos como la Segunda Guerra Mundial, los campos de exterminio nazis o las bombas de Hiroshima y Nagasaki⁶⁴. Sin embargo, pese a que el final no terminaba de convencerle, para Pudovkin pesó más la calidad global de una obra, marcada por un realismo crítico y una sensibilidad social y humanista excepcional que el cineasta soviético subrayó con ahínco: “películas como *Miracolo a Milano*, *Los olvidados* y algunas otras demuestran que los mejores artistas del cine occidental intentan acercar su arte a la vida real”⁶⁵.
- 35 Las crónicas escritas por Pudovkin entre abril y mayo de 1951 para *Literaturnaya Gazeta* son, en ambos casos, textos de cariz propagandístico, no cabe duda, destinados a subrayar el importante papel que el cine de la URSS y de los países de la órbita soviética estaba llamado a tener. Y teniendo en cuenta estos condicionantes, sus críticas también deben entenderse desde la situación personal y profesional en la que Pudovkin se encontraba por entonces, cuando después de haber sido puesto en cuestión como creador por el aparato del Partido, podía volver a recuperar posiciones y a ser valorado como uno de los maestros de la escuela soviética gracias a sus últimas películas (*Tri vstrechi*, 1949; *Zhukovsky*, 1950). En ellas había retornado a los códigos esenciales de sus primeras obras, consiguiendo mantener un difícil equilibrio entre la realización de piezas que pudiesen ser consideradas correctas en términos políticos, según las doctrinas del realismo socialista, y que, al mismo tiempo, le permitiesen poner en pie un cine de cierta calidad, que no traicionase sus propios códigos creativos. Éste es el mismo difícil equilibrio ideológico que se advierte en su toma de postura a la hora de juzgar *Los olvidados*.
- 36 Con la salvedad de alguna valoración prejuiciosa, marcada en exceso por los dogmas del realismo socialista (como se aprecia en los comentarios acerca de *Juliette ou La clef des songes* o de *A place in the sun*), las críticas de Pudovkin fueron, en conjunto, bastante

certeras. Constató el escaso valor de trabajos con glamour hollywoodiense pero mediocres y vacíos, como *Mad Wednesday*. Y a cambio rescató el interés de realizaciones de apariencia trivial, pero elaboradas con sabiduría como *Édouard et Caroline*. Para terminar dedicando una especial atención a *Miracolo a Milano* y *Los olvidados*. Obras que el paso del tiempo ha decantado y situado como dos de las producciones más importantes del cine de la segunda mitad del siglo XX. El hincapié que hizo en sus crónicas sobre *Miracolo a Milano* tenía su propia lógica, porque nos sólo se trataba de una obra de autores muy conocidos en la URSS, como De Sica y Zavattini (este último en su labor de guionista), sino que, además, había sido atacada por una parte de la crítica conservadora, que la consideró como una pieza prosoviética. Por eso, incluso tratándose de una escaramuza fantástica, que sobrepasaba los límites del realismo defendido a ultranza por Pudovkin, la consideró digna de ser reseñada como una de las obras más destacadas del Festival, ya que aunaba los valores artísticos con el tono crítico y la reivindicación del poder de la colectividad. Incluso con la presencia de una paloma mágica de ascendencia trinitaria, Pudovkin insistió en identificarla con la Paz anhelada por la URSS.

- 37 Sin embargo, resulta bastante más sorprendente el interés prestado por Pudovkin a *Los olvidados*, teniendo en cuenta que se trataba de la creación de un cineasta que conocía mucho menos que a De Sica y que por entonces prácticamente había desaparecido del panorama cinematográfico. En el caso de *Los olvidados* la toma de posición de Pudovkin no estuvo exenta de riesgo, porque lo que hizo fue defender una obra de carácter nihilista, centrada en el retrato de crueldad que, tal y como Buñuel se empeñó en subrayar, estaba presente tanto en el bien como en el mal. Y, además, era una película que no contaba con un final ejemplarizante o pedagógico que pudiera utilizar como argumento en su defensa. Sin embargo, Pudovkin supo ver mucho más allá, por encima de sus gustos y de sus propias premisas ideológicas, subrayando el valor de una pieza de un potencial crítico demoledor:

Cuando leí su sinopsis por primera vez, me sentí desolado. /Otra vez cuatro asesinatos en una película. Además, los asesinos ya no son adultos, sino niños. Pero al ver la película, me di cuenta de que no se la puede juzgar igual que otras, donde los asesinatos y suicidios son tratados por sus directores, principalmente, como ingredientes picantes para hacer más espectacular el argumento. *Los olvidados* es una película sobre los niños desamparados de una gran ciudad mexicana.⁶⁶

- 38 Lo que para el público y los comentaristas mexicanos habías sido una sátira ofensiva que a punto estuvo de poner la situación profesional de Buñuel en peligro, para Pudovkin representaba la gran virtud de este título.
- 39 Con los comentarios en torno a *Los olvidados* hechos por Pudovkin en sus dos crónicas sobre el Festival de Cannes, quedaron inmediatamente fuera de lugar los recelos de la crítica cinematográfica francesa filocomunista, que se había escandalizado dogmáticamente por detalles anecdóticos, como el tratamiento amable que se hacía de la policía que rescataba a un niño de las garras de un pedófilo o el retrato positivo que se ofrecía de algunas instituciones del estado como los reformatorios. Por encima de todo esto, Pudovkin supo entender la fuerza visual que recorría toda la obra y también fue capaz de identificar el lamento y la esencia trágica que palpitaba en *Los olvidados*.

El “efecto Pudovkin”

- 40 El prestigio cinematográfico y el liderazgo político de Pudovkin hicieron que la crítica francesa vinculada directa o indirectamente al Partido Comunista Francés abandonase definitivamente sus reservas ideológicas hacia *Los olvidados*, iniciándose a partir de aquel momento toda una campaña en favor de la película. La prensa y las revistas publicadas en Francia por aquel entonces terminaron haciendo de *Los olvidados* una obra de referencia, rescatando de paso la figura de Luis Buñuel como cineasta y como autor de vanguardia, capaz de realizar una producción cinematográfica personal y única.
- 41 Uno de los artífices fundamentales de este cambio de posición fue Georges Sadoul, que experimentó en sus propias carnes esta progresión. Tal y como él mismo confesó, después de ver por primera vez *Los olvidados* se sintió “un tanto embarazado y triste”, así que decidió decirle a su amigo Buñuel que no le había gustado la película. Buñuel le respondió que era necesario mostrar la vida tal y como era, “la atroz miseria de los niños en América Latina”, que Sadoul se equivocaba y que si era capaz de demostrarle lo contrario “él [Buñuel] se cortaría... lo que distingue a los toros de los bueyes mansos”⁶⁷. Seis meses más tarde, Sadoul reconocía su error. Escribió a Buñuel en los primeros días de diciembre de 1951 confesándole que tras haber vuelto a ver la película “una parte de mis objeciones han caído”. Durante este segundo visionado se había dado cuenta de la verdadera intención de Buñuel y, sobre todo, le había conmovido la ternura con la que trataba a todos sus personajes, especialmente al de la madre⁶⁸. A partir de este cambio de postura, Sadoul proclamó a los cuatro vientos la valía de *Los olvidados*, que definió como un pequeño *Ecce Homo* de la imaginería española. Incluso llegó a comparar las situaciones y los ambientes retratados en la película con un paseo por los suburbios de Túnez⁶⁹. Una referencia nada ingenua, cargada de connotaciones intencionadamente políticas, ya que por aquellas fechas se había recrudecido la violencia en Túnez, cuando este país trataba de independizarse de la metrópoli francesa⁷⁰.
- 42 Con humildad, Sadoul reconoció que a Pudovkin no le había hecho falta ver la película dos veces para identificar todas sus cualidades. Desde la primera proyección el director soviético se había convertido en el más ferviente defensor de *Los olvidados*⁷¹, adelantando en sus comentarios muchos de los contenidos e ideas que después trasladaría a sus crónicas sobre el Festival de Cannes. Sadoul admitió haber empezado a mirar la obra con otros ojos después de conversar privadamente con Pudovkin, quien le hizo ver que frente a la producción capitalista, negra y despiadada, *Los olvidados* aportaban “una denuncia, un grito de cólera, en definitiva, una esperanza”⁷².
- 43 El “efecto Pudovkin” se extendió a toda velocidad. Sus opiniones sobre la película vencieron las resistencias de la crítica que dudaba acerca de cómo posicionarse ante una obra tan desconcertante en términos ideológicos. Buñuel había hecho *Los olvidados* como una forma de volver a sí mismo⁷³, a sus propios principios creativos y a su personal concepción del mundo. El humanismo nihilista que se desprende del conjunto de esta película, en la que ni el bien ni el mal tienen sentido, generó rechazo o, cuando menos, desconcierto. Sólo unos pocos, como Pudovkin, supieron captar el vigor crítico y la rebeldía que transmitían sus imágenes. Y procuraron darlo a conocer por todos los medios. Después del éxito en Cannes, donde obtuvo el premio al Mejor Director, se produjo un relanzamiento de la película. En México se reestrenó con todos los honores

obteniendo once de los dieciocho Arieles que por aquellas fechas concedía la cinematografía azteca, entre ellos los otorgados a la mejor película y a la mejor dirección⁷⁴. Pese a la pervivencia de numerosas resistencias (entre ellas la firme protesta de la Liga de Profesores y otras asociaciones)⁷⁵, la película terminó obteniendo muy buenas críticas en el país que la había producido. Se observa en este sentido que las reservas hacia *Los olvidados* en México fueron más institucionales que artísticas. Pero en general, no fue bien acogida en América Latina (se prohibió en la Argentina de Perón) y terminó siendo todo un fiasco económico para Dancigers, su productor⁷⁶. También fue vetada en España y, lo más sorprendente, en la Italia donde el Neorrealismo era todavía una seña de identidad cultural. Pero, aparte de estos tropiezos, terminó siendo muy bien recibida en el resto de los países europeos e incluso en EEUU, donde suscitó opiniones enfrentadas⁷⁷.

- 44 La presentación de la película en París a finales de 1951 se convirtió en todo un acontecimiento cultural. Permaneció en cartel durante dos meses en el Studio Vendôme, con sesiones patrocinadas por *Le Figaro*, obteniendo un enorme éxito entre el público acostumbrado a los horrores del Grand Guignol que descubrió en *Los olvidados* otro tipo de crueldad, bastante menos complaciente⁷⁸. El “efecto Pudovkin” llegó hasta los folletos repartidos con motivo de la presentación de la película en París, en los que se la comparaban por su argumento con la producción soviética *Putyovka Vzhizn* (Nikolai Ekk, 1931), donde se abordaba también la problemática de un asilo infantil⁷⁹. De este modo quedaba legitimada ideológicamente frente a aquellos que todavía pudiesen sentir algún recelo hacia ella.
- 45 Muchos críticos cinematográficos de izquierda, cambiaron de postura y reconocieron no haber valorado adecuadamente la película. Este fue el caso de Claude Mauriac, quien confesó haber terminado entendiendo su verdadero sentido, algo que no había sido capaz de captar en el primer visionado⁸⁰. Y como él otros muchos.
- 46 Se sucedieron los elogios que rescataban para el cine a la figura de Luis Buñuel. Algunas de las mejores críticas a *Los olvidados* se publicaron en *Libération* y en *Cinemonde*⁸¹. Jean-Pierre Vivet, se refería a ella como una película en la que el surrealismo se había puesto al servicio de la realidad⁸². Doniol-Valcroze, la comparó por su calidad y perdurabilidad con otras obras de arte cinematográfico, como *Ciudadano Kane* (Welles, 1941)⁸³. Mientras que André Bazin insistió en lo absurdo que resultaba reprochar a Buñuel un gusto perverso por la crueldad. Se trataba de una crueldad mediante la que se conseguía revelar el mundo tal y como era al espectador:
- Esa presencia de la belleza en lo atroz (y que no es solamente la belleza de lo atroz), esa perennidad de la nobleza humana en la decadencia, convierte dialécticamente a la crueldad en un acto de amor y caridad. Y es por eso por lo que *Los olvidados* no suscita en el público ni complacencia sádica ni indignación farisea.⁸⁴
- 47 Esta calurosa acogida de la crítica francesa a *Los olvidados*, auspiciada por un Georges Sadoul capaz de romper con su dogmatismo ideológico y reconocer sus errores animado por los comentarios de Pudovkin, fue trascendental para la carrera de Luis Buñuel. En la carta que Sadoul le escribió a comienzos de diciembre de 1951 pronosticaba que el éxito de esta película le iba a permitir volver a Francia⁸⁵. Y estaba en lo cierto. Aunque el reingreso de Luis Buñuel en la industria de cine francés no se produjo hasta cuatro años más tarde, con la coproducción *Cela s'appelle l'aurore* (*Así es la aurora*, 1955), su recuperación como autor de referencia y como cineasta con el que a partir de entonces se podía contar vino de la mano de *Los olvidados*. Y todo esto gracias a Pudovkin y George Sadoul. Tal y como llegó a reconocer públicamente Georges Sadoul

“Pudovkin m’y a aidé. Qui m’a parlé de la tendresse et du cri d’indignation des *Olvidados*. J’ai revu *Los olvidados* au Festival et j’ai changé complètement d’avis... Il arrive aux cinéastes de se tromper. Mais plus encore aux critiques, qui ont moins d’excuses”⁸⁶.

ANEXOS

Anexo 1

10171. **Pudovkin, V.** En Cannes [Festival Internacional de Cine, Francia]. *Literaturnaya, Gazieta* (Periódico Literario) 17.IV.1951

Estamos en Cannes. Pequeñas palmeras adornan el malecón que se extiende a lo largo de la bahía. Las delegaciones extranjeras que vienen al festival se alojan en el edificio inmenso del Hotel Carlton. Por todas partes las paredes de los edificios se ven cubiertas con los carteles dedicados a las películas que se van a proyectar durante el festival.

Desde el tejado del cine ondean las banderas de varias naciones. La nuestra, roja con la hoz y el martillo, ha vuelto a aparecer en este festival internacional que se celebra en Cannes cuatro años después de haber sido retirada. La Unión Soviética volvió a participar en él únicamente cuando se han cambiado las condiciones anteriores que nos prohibían proyectar igual número de películas que los Estados Unidos u otros países, explicándolo con el pretexto de que su oferta cinematográfica era muy amplia.

La noche del 4 de abril, la inauguración del festival. El ambiente solemne, los trajes de gala, las bombillas de las cámaras de fotos parpadean sin parar. Cada momento queda grabado: una foto, cuando saludamos a alguien, otra, cuando estrechamos las manos, otra más, cuando hablamos. Según parece, hay un interés especial hacia la delegación soviética. Conocemos a *Furre - Bormera*, el presidente del comité administrativo del festival, le agradecemos la recepción y la hospitalidad.

Comienza la sesión. No hay aforo, la sala queda medio vacía. La explicación que se da es que a los miembros de las delegaciones se les ha concedido el balcón, y el patio de butacas va destinado al público que tiene que pagar su entrada, pero los precios son elevadísimos. En la parte central del balcón se encuentra el jurado del festival compuesto exclusivamente por franceses: escritores, críticos, actores y músicos en su mayoría.

La primera película que se proyecta es el cortometraje francés que trata sobre buceadores. La película es en color. La calidad del color es baja, sobre todo para nosotros que estamos acostumbrados al trabajo vistoso y expresivo de los operadores. Las imágenes que vemos son pálidas, teñidas de un común matiz azulado. Los contrastes del color están débilmente marcados sin llegar a crear la impresión realista. Según me han explicado, la industria nacional no produce películas en colores lo que complica el trabajo de los cineastas franceses. Llama la atención la técnica del rodaje

submarino. Por lo que vemos, la cámara ha sido sumergida a una considerable profundidad.

La segunda película es un cortometraje canadiense *French Canada: 1534-1848*. Es una narración interesante de la historia de la colonización del país. Luchas contra la población indígena, enfrentamientos militares con los ingleses, destrucción y recuperación de Québec. Sólo algunas de las imágenes han sido rodadas en el paisaje real, con actores reales. Todo lo demás es una reproducción de los grabados antiguos y dibujos que los imitan.

Luego una larga película americana *A place in the sun*. Según la presentación, el argumento se basa en la novela de Theodore Dreiser *An American Tragedy*. Sin embargo, en la interpretación de Hollywood, contradiciendo la idea de Dreiser, el argumento se limita a servir de fondo para el tema principal que termina siendo el de las relaciones sexuales. Todo lo que tiene que ver con lo humano, el amor, el intelecto y el corazón se esfuma de la película; sólo queda la sensualidad y la carnalidad desnuda, en todas sus expresiones e interpretaciones, mostrada con todo lujo de detalles y en todas las circunstancias posibles. El crimen es percibido entonces como un corolario lógico de la trayectoria vital de un animal, que no de un ser humano.

El día siguiente arrancó con una avalancha de llamadas telefónicas. Los representantes de distintos periódicos y revistas quieren entrevistarnos. Nos piden una entrevista radiofónica. Nos transmiten la invitación a la recepción que ofrecerá en nuestro honor el alcalde de la ciudad de Cannes Antoni.

En la sesión matinal se estrena la película de Alemania Occidental *Der Fallende Stern*. Es muy difícil relatar de manera más o menos concisa de qué exactamente trata esa película. Los elementos de ciencia ficción, simbolismo místico y relatos de la vida real se entremezclan de manera tan íntima, que se requeriría una columna entera para presentar la sinopsis.

El argumento de la película se centra en la gente, cuyas vidas están consumidas por la guerra que acaba de terminar. El ambiente de terror ante el futuro que promete una nueva catástrofe lo penetra todo. El cometa, el símbolo medieval de la guerra exterminadora, está sobrevolando el planeta como una profecía de la muerte y destrucción global. ¿Dónde está la salvación para la humanidad condenada? La propone la protagonista principal de la película, una mujer con el corazón endurecido, convencida de que cada persona sólo tiene que pensar en sí misma. Su propio renacimiento interno al final de la película es como si dijera: “ayudad unos a otros y todo saldrá bien”. Esta filosofía familiar que aleja el mundo real a la esfera de las relaciones humanas idealizadas, por supuesto, no es capaz de resolver ningún conflicto real en nuestra vida.

La película, no obstante, resulta interesante por su realización altamente profesional tanto desde el punto de vista de la dirección como el de la interpretación, que denota una preocupación creciente en Europa Occidental por el futuro, amenazado por una nueva guerra.

En los descansos entre las sesiones paseamos por el malecón de la bahía. Ya han aparecido los carteles con las imágenes de *Musorgskiy*. El público se detiene para observarlos. En el hotel nos están aguardando los periodistas. Era de esperar que fuese una de estas entrevistas típicas con preguntas preparadas de antemano y respuestas

cortas. Pero salió diferente. Hablamos del trabajo de los actores y directores soviéticos, y siempre resultaba que no se podía contestar a las preguntas que surgían de manera breve y concisa – tan diferentes son las condiciones de su trabajo a lo que imaginaban aquí.

En la sesión de tarde ocurrió un incidente desagradable. Sobre la pantalla – una burda falsificación antisoviética en el más puro estilo Hollywood, una película suiza *Die Vier im Jeep*, que glorifica a la policía militar estadounidense, al tiempo que calumnia al soldado francés y, sobre todo, soviético. Consideramos nuestra obligación presentar una protesta contra esta película, que, a nuestro juicio, insulta la dignidad nacional del pueblo soviético. Al día siguiente se publicó en la prensa nuestra carta de protesta y las afirmaciones del comité organizador, señalando que, al admitir la exhibición de dicha película, no se ha querido de ninguna manera insultar el honor del soldado ruso, por el que dicho comité siente tanto respeto como por los soldados de otras naciones.

Es curioso que la prensa parisina reaccionara inmediatamente a este escándalo. Incluso los periódicos reaccionarios como *Horaire* y *Combat* criticaron en sus artículos los contenidos de la película y el mismo hecho de su demostración. Los periódicos la llamaron técnicamente banal, falsa, una palabrería innecesaria, “*un fracaso indiscutible*”. Un corresponsal de *Combat* aseveraba que “*una película con semejante nombre debería servir a la causa de reconciliación internacional. ¡Qué decepción! La exhibición de una película como ésta en presencia de la delegación soviética no puede sino provocar una situación muy embarazosa*”.

El seis de abril el alcalde de la ciudad de Cannes, el señor Antoni, ofreció una recepción en honor de la delegación soviética. La presencié una multitud de personalidades: los representantes del comité del festival, miembros del jurado, diputados del parlamento francés.

La sesión de la tarde. Es el turno de los Países Bajos de hacer público su arte, un cortometraje con el título sugerente *Spiegel van Holland*.

A decir verdad, había pensado que el “espejo” serviría a una cámara que reflejaría la vida de un país, donde, indudablemente, había muchas cosas dignas de interés. Pues, me equivoqué. El director de la película usa el espejo en el sentido literal de la palabra. Sólo que, al rodar la película, es la superficie del agua lo que se utiliza como el espejo.

El público aplaudía, cuando un campanario alto se retorció como una serpiente sobre la pantalla. ¡He aquí los milagros del formalismo! Deseaba ver Holanda, pero vi un campanario serpenteando y la gente sin rostros, cortados en trozos por los reflejos brillantes de las olas.

Llega el siete de abril, el día de la proyección de la primera película soviética *Musorgskiy*. Desde muy temprano por la mañana se nos dirigen varias personas para pedir las entradas para el pase de la tarde. Me preguntan, si podría facilitar entradas para los empleados del hotel. Durante el desayuno se nos acerca el maître d’hôtel, al que le gustaría adquirir una entrada para el *Musorgskiy*, pero, desgraciadamente, todas ya están agotadas.

En la sesión matinal, la película francesa *Identité judiciaire*. La búsqueda de un criminal peligroso y muy bien escondido. La película arrastra a los espectadores a un mundo de mentiras, asesinatos y corrupción, un mundo sin salida. Otra vez vuelve la sensación de vagar por el universo oscuro, en espera de una noche eterna. Por lo visto, el optimismo,

al que estamos tan acostumbrados, es “espacio prohibido”, zona inaccesible para un director del cine burgués.

Por la tarde ponen dos documentales: uno, canadiense, trata sobre la caza de las tribus indígenas en los hielos del polo norte, otro, francés, sobre Argelia. Y, por fin, *Musorgskiy*.

Nos han ofrecido el palco de honor. En el palco vecino está el alcalde. Cuando miro abajo veo la sala llena. La película comienza. Yo observo tensamente la reacción de los espectadores. Al principio, el silencio. Pero aparece Musorgskiy, interpretado por el actor Borisov, y se sienta al piano por primera vez. La sala revienta en aplausos. A lo largo de la proyección los aplausos se repiten más de una vez.

La película se proyecta sin subtítulos. El intérprete francés recita con mucha expresión los textos de diálogos preparados con anterioridad. Después de finalizar la película, los aplausos no cesan durante un buen rato.

Muchas personas se acercan a nuestro palco para transmitir sus felicitaciones, elogian los colores, exaltan la música, destacan la interpretación magistral de Borisov. Pero el tema principal de casi todas las opiniones es la amplitud y riqueza de la realización, alta cultura de tratamiento y métodos de transmisión de la creación musical. Un gran compositor francés, asegurando que está muy lejos de cualquier política, dice que esta película es la mejor arma para la causa del acercamiento y amistad de los pueblos...

Una acogida igualmente cálida recibió la película *Miasto Nieujarzmione* mostrada el 13 de abril.

Con mucha impaciencia esperábamos la proyección de la película del director italiano Vittorio del Sica *Miracolo a Milano*. El nombre de este maestro del cine es familiar para los espectadores soviéticos gracias a la película *Ladri di biciclette*. *Miracolo a Milano* no defraudó nuestras expectativas.

Es un relato franco y realista sobre la vida de la gente humilde de Milán, entrelazado con un cuento romántico sobre una paloma blanca, que ayuda a los protagonistas a luchar contra los policías. La aparición de la paloma blanca en la pantalla del Palacio del Cine provocó un auténtico terremoto en la prensa reaccionaria francesa, que atacó con dureza a Vittorio del Sica, acusándole de rescatar y hacer propaganda a “la paloma de la paz” de Pablo Picasso. Sin embargo, el alboroto periodístico no consiguió ocultar el hecho de que *Miracolo a Milano* fue recibida en el festival como una extraordinaria fuente de inspiración.

La película *Los olvidados* del conocido director español Luis Buñuel también está basada en el conocimiento profundo de la realidad social. Es una película sobre el destino trágico de los niños mendigos y desamparados en México. El director de la película es, sin duda alguna, un artista que hace revivir al material que tiene entre sus manos. Aunque, lamentablemente, al final le quede la tendencia a perder el sentido de la medida, cuando demuestra el mundo terrible de criminalidad y marginalidad, en el que están sumidos los niños desamparados.

Las películas como *Miracolo a Milano*, *Los olvidados* y algunas otras demuestran que los mejores artistas del cine occidental intentan acercar su arte a la vida real. Tanto más desoladora resulta la producción estandarizada de Hollywood. Una comedia banal

titulada *Mad Wednesday* provocó perplejidad y desagrado incluso entre los críticos especializados en elogiar los triunfos de los magnates americanos de cinematografía.

Anexo 2

13364-65. **Pudovkin**, V. La pantalla y la vida. [Cuarto Festival Internacional de Cine]. De las impresiones de Cannes. *Literaturnaya Gazieta* (Periódico Literario) 24, 26.V.1951 – sigue la continuación.

El festival internacional de cine, celebrado en Cannes en abril, aporta mucho material para el estudio detenido de los destinos del arte cinematográfico en diferentes países del mundo. El festival ha vuelto a demostrar que sólo existe una manera de conseguir los resultados óptimos en el arte cinematográfico: todos los esfuerzos del artista tienen que estar enfocados en reflejar la realidad de la vida. Ser fiel a esta realidad – esta es la garantía del éxito artístico de la película así como la base sólida para confirmar que el arte es un aliado imprescindible para consolidar la amistad y el entendimiento mutuo de los pueblos –. Reflejar en la pantalla fielmente la vida de un pueblo significa tender la mano a todos los que están buscando la amistad y comprensión.

Así eran las películas que representaron en el festival a la Unión Soviética y a algunos países de democracia popular (Polonia, Checoslovaquia, Hungría), unas obras de arte profundamente realistas. Así, fieles a la realidad social como la base del concepto, pero no desarrollados completamente en el sentido realista eran algunas películas de los maestros del cine de los países capitalistas. Algunas de ellas merecen ser mencionadas con más detalle, ya que en ellas se entrevé la aspiración de los mejores artistas del cine extranjero a dedicar su arte a la causa del progreso y de la paz. Entre estas películas la primera que merece ser mencionada es la de *Miracolo a Milano* del director italiano de Sica que siempre trabaja con el guionista de mucho talento Zavattini. Nuestro espectador conoce ya este dúo por su obra común *Ladri di biciclette*.

Miracolo a Milano es un filme peculiar. Su argumento parece irremediabilmente fantástico: aquí están los ángeles, el alma de una viejita muerta, una paloma robada del otro mundo que hace milagros, sin embargo, en conjunto, unido por la trama, todo lo que se cuenta está vinculado íntimamente a la vida de Italia de hoy, a los caracteres reales y acciones humanas muy concretas. El resultado es un cuento moderno, que en forma fantástica representa la vida contemporánea.

Aquí está la sinopsis de la película. Un joven, cuyo deseo más fuerte es ayudar a todo el mundo y conseguir que todos vivan en paz, se ve un día en un poblado de chabolas miserables, construido por la gente sumergida en la más pobre miseria en el medio de un descampado. El joven se pone a trabajar para mejorar sus “condiciones de vida”. El resultado es impresionante: las casitas de madera sustituyen a las cabañas de antes, el número de habitantes aumenta por cuenta de otros pobres que vienen atraídos por la vivienda barata. Este descampado donde surge la nueva “vida feliz” de los mendigos sin muchas pretensiones pertenece a un empresario capitalista. Todo seguiría bien si no fuera por las fuentes de petróleo que brotaron un día entre las casuchas. Los pobres pronto se dan cuenta de que no sólo se han ganado el querosín gratis, sino también un dueño incompasivo. Él insiste en que el poblado quede destruido inmediatamente. Aparecen las divisiones policiales con gases lacrimógenos. En este instante entre las manos del joven se posa una paloma blanca enviada desde el cielo por su madre muerta.

La paloma posee la fuerza mágica de cumplir inmediatamente cualquier deseo. Aquí no vamos a relatar por falta de espacio todas las peripecias de la lucha entre el ejército policial, encabezado por el empresario, y el protagonista cuya arma es la milagrosa paloma. Hay unos episodios en la trama que llevan a que toda la población del poblado monta las escobas quitadas a los barrenderos de la plaza grande de Milán y despega rumbo al cielo con una canción simbólica: “*Vamos al país donde el saludo buenos días significa de verdad un buen día*”. Muchas escenas de la película trazan fiel y nítidamente los caracteres humanos y contienen una sátira mordaz de los pilares de la sociedad burguesa. Por supuesto, las conclusiones filosóficas, sacadas del argumento de la película, dejan mucho que desear, pero la orientación progresista de sus autores es indudable.

La prensa reaccionaria italiana montó un gran escándalo acusando al director en insultar a la policía y al gobierno.

De Sica había llegado al festival un día antes de que se proyectara su película y nos contó sobre algunos ataques ridículos a los que fue sometido por algunos periodistas que, por supuesto, le acusaron de ser simpatizante de la Unión Soviética. “*La paloma en la película - dice uno - es, sin duda alguna, la paloma de la propaganda soviética*”. A otro le pareció que la estatua de yeso erigida en la plaza central del pueblo de la película simboliza la presencia invisible de la Unión Soviética, ya que vio los monumentos parecidos en los parques de cultura soviéticos. Uno más ha llegado a hacer una conclusión totalmente idiota. En el inicio de la película encuentran a un niño –el futuro protagonista de la película– en el campo de repollos. El periodista anunció que esa escena era una propaganda del “materialismo histórico” ¡ni más ni menos!

Entre las películas, cuyos autores intentan demostrar de forma verídica la realidad social, cabe destacar la del director mexicano Luis Buñuel *Los olvidados*.

Cuando leí su sinopsis por primera vez, me sentí desolado. Otra vez cuatro asesinatos en una película. Además, los asesinos ya no son adultos, sino niños. Pero al ver la película, me di cuenta de que no se la puede juzgar igual que otras, donde los asesinatos y suicidios son tratados por sus directores, principalmente, como ingredientes picantes para hacer más espectacular el argumento. *Los olvidados* es una película sobre los niños desamparados de una gran ciudad mexicana. El carácter naturalista de muchos episodios en la película provoca repulsión. Pero también hay en la película una prédica de justicia y humanismo hacia los niños, privados de las condiciones más elementales de la educación razonable. Lo quisiera o no el director de la película, mostró un aspecto tan estremecedor de la pobreza, un panorama tan desolador de la gente adulta, endurecida y exasperada por esta condición suya, sin que se vislumbrara salida alguna, que el espectador no puede sino llegar a una conclusión: los niños no son los criminales, los criminales son aquellos que les someten a estas condiciones de vida infrahumanas. En la introducción a la película se dice: “*aquí no hay nada inventado - todo lo que van a ver son los hechos reales*”. Estos hechos son terribles. Una banda de niños delincuentes que roban a un músico ciego, luego a un minusválido con piernas amputadas. Los arrebatos de rabia histérica provocan que los niños se maten unos a otros.

La voz del locutor acompañando la película advierte: “*recuerden que niños así también los hay en Nueva York, Londres, París, etc...*”.

En este momento con mucho orgullo pienso que el autor no podría mencionar en este contexto Moscú o Leningrado, donde la vida y educación de cada niño sin excepción son protegidas con todo el poder del Estado.

Desgraciadamente, esta película tampoco está exenta de un interés excesivo e innecesario por la representación de la crueldad, la muerte y la mentalidad perturbada.

Francia mostró una de las películas más importantes de uno de sus grandes directores, Marcel Carné, *Juliette ou La clef des songes*. Todo indicaba las grandes esperanzas que los organizadores del festival albergaban respecto de esta película. La sala estaba totalmente llena. Los nombres del autor, director y actores apareciendo sobre la pantalla son recibidos con fuertes aplausos. Empieza la película. La sala está muy atenta. Se desarrolla lentamente la trama, y con ella baja a la sala una nubecilla ligera de decepción. ¿Qué ha pasado? Marcel Carné es un artista con mucho talento. Los actores bajo su dirección interpretan sus papeles de manera brillante. Las imágenes son muy pintorescas desde el punto de vista de elección del lugar, luz y forma. Las decoraciones impecables creadas por un artista-arquitecto muy bueno. Pero...aquí empiezan los numerosos 'peros'.

El argumento de la película es el siguiente. Un joven prisionero se acuesta a dormir. Sueña con los personajes que participaron en el drama que lo llevó a la celda. Pero ellos han perdido un semblante humano normal, se han convertido en unos símbolos con carácter fantástico. Desconocen los nombres y los hechos, lo que les pasó a ellos y a los otros, lo ocurrido ayer igual o hace una hora. Resulta difícil recordar todas las situaciones de la película, ya que se ha perdido el hilo conductor. Todo se difumina envuelto en una nube mística que arrastra al espectador cada vez más lejos de la vida real y que no conduce a ninguna parte. En la película *Miracolo a Milano* la fantasía introduce una imagen de un capitalista real, con sus rasgos típicos, en un entorno de ciencia-ficción, y así convierte la fantasía en un relato sobre la realidad social, la fantasía de los autores de *Juliette ou La clef des songes* conduce a lo contrario. Al despertarse, el protagonista sale del calabozo y en la vida real encuentra todo lo que vio en su sueño fantástico. El sueño pasa a ser una clave para entender la vida real. No es la vida lo que alimenta la fantasía, sino al revés, el cuento debe entrar en la vida para dirigirla. Creo que todos sentimos un desencanto total. La crítica de la prensa fue sinceramente negativa. *L'Écran français* en el artículo dedicado al festival decía: "...es un tropezón en el camino al realismo francés que fue tan anhelado y buscado por Marcel Carné. Es un cadáver más en el festival. ¡Qué penal!...". Ésta es una reacción muy significativa. Por más que quisieran los críticos corruptos afirmarse ellos mismos e imponer la idea de que existe todavía "el arte para el arte", que el destino del artista es divertir, incitar el morbo, la vida les contradice. El interés vivo hacia las películas sobre los grandes temas sociales no ha sido reflejado en la prensa, pero se sentía por todas partes. Se percibía en las conversaciones, en los intercambios de ideas, en la reacción directa del público, aunque fuera el público tan discreto como el del Palacio del Cine.

El director francés Daquin al que el espectador soviético conoce muy bien gracias a su película *Le point du jour*, me dijo: "*si la película La Clef des songes hubiera sido proyectada en uno de los festivales anteriores, habría tenido mucho éxito. Ahora los tiempos han cambiado*".

La segunda película francesa es *Édouard et Caroline*. Es una comedia ligera que ni siquiera pretende resolver ningún tipo de problema serio de la vida social rodada por el director Becker, maestro de mucho talento. El componente satírico de la película es la

ridiculización de la “alta sociedad”. Unos tipos esbozados con un trazo ligero son muy divertidos y muy convincentes porque podemos encontrarlos en la vida real. Otra ventaja de la película consiste en que las relaciones de los protagonistas – dos jóvenes enamorados – están privadas de esta sexualidad animal de la que hacen gala tantas “obras del arte cinematográfico” occidentales.

Sería interesante comparar esta comedia con una película americana, cuyo protagonista principal es Harold Lloyd, el actor que conocemos muy bien todavía de la época del cine mudo.

Toda la película se basa en trucos formalistas. Un león vivo del tamaño considerable primero sale a la calle para asustar a los transeúntes, después se cuela en el despacho de los banqueros ricos, y por fin, se ve en la azotea de un rascacielos. Harold Lloyd, que resulta ser su dueño, intenta salvarlo desde allí. Es interesante notar que todo este disparate absurdo contiene una idea. Pero, ¿cuál es? Al público no le gustan los banqueros norteamericanos. ¡Un descubrimiento sensacional! Para resolver esta situación incómoda Harold Lloyd les ofrece que le compren sus animales y creen un circo gratis para los niños. A los banqueros la idea les inspira mucho entusiasmo y al final de la película le arrojan a Lloyd un río de dólares y cheques.

Si comparamos esta comedia miserable con la anterior, entenderemos las quejas frecuentes sobre la dominación americana que impide el desarrollo del cine nacional francés. Hay que decir que las quejas sobre esta agresión de Hollywood llegan de los representantes de varios países. En la rueda de prensa oficial organizada en el Palacio del Cine el tema fue tratado por los periodistas de Gran Bretaña, Italia, Uruguay, México y hasta una periodista americana que nos dejó notar que en los mismos Estados Unidos existían varias organizaciones cinematográficas que intentaban luchar por el cine nacional progresista.

Nos ha sido de agrado oír a los periodistas que destacaban la influencia favorable del cine soviético que alcanza de vez en cuando sus países. Muchos han sido los diálogos sobre la consolidación y el desarrollo del cine nacional. En una entrevista para la radio me han preguntado si soy defensor u oponente del cine nacional. Contesté que esta pregunta me provocaba risa, ya que no podía estar en contra del cine nacional, porque para nosotros el arte es tanto más valioso por cuanto se acerque a la vida real del pueblo, que, a su vez, siempre es profundamente nacional.

En la misma entrevista con los periodistas participaron representantes de los países de la “democracia popular”: Checoslovaquia, Polonia y Hungría. En sus breves comparecencias contaron cómo la nacionalización de la producción cinematográfica liberó al arte de los dictados de empresarios privados, siempre movidos por los intereses del mercado, gracias a lo cual el cine llegó a ser un arte genuinamente popular, que se desarrollaba rápidamente tanto en el aspecto cultural, como el técnico. Dieron fe también del apoyo amistoso real y verdadero que les brindaban desde la Unión Soviética, que siempre compartía incondicionalmente su experiencia creativa y avances técnicos.

NOTAS

1. SADOUL, Georges, “Préface”, in BUÑUEL, Luis, *Viridiana*, Paris, Pierre Lherminier Éditeur, 1984, p. 19
2. SADOUL, Georges, Carta a Luis Buñuel desde Paris, 10 de diciembre de 1951, in Filmoteca Española, Archivo Buñuel/572.38 y 39.
3. SADOUL, Georges, “Une semaine de festival à Cannes”, in Les Lettres Françaises, Paris, 12 de abril de 1961
4. *Ibíd.*
5. RUBIA BARCIA, José, Con Luis Buñuel en Hollywood y después, A Coruña, Ediciones do Castro, 1992 p. 55-56.
6. SADOUL, Georges, “Prólogo”, in BUÑUEL, Luis, *Viridiana*, México DF, Ediciones Era, 1976 (Cuarta edición), p. 26.
7. MAURIAC, Charles, *L'Amour du Cinéma*, París, Éditions Albin, 1954, citado por GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México DF, Era, Vol. V (1949-1951), 1973, p. 172.
8. VIRMAUX, Alain y Odette, *La constellation surréaliste*, Lyon, La Manufacture D.L., 1988.
9. PUDOVKIN, Vsevolod, “La pantalla y la vida. Cuarto Festival Internacional de Cine. De las impresiones de Cannes”, in *Literaturnaya Gazieta* (Periódico Literario), nº 24, Moscú, 26 de mayo de 1951.
10. *Ibíd.*
11. AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar S.A., 1985, p. 374
12. BERSTEIN, Serge et MILZA, Pierre, *Histoire de la France au XX^e siècle*, Éditions Complexe, 1995, pp. 689 a 694.
13. Para tener acceso a parte de esta información puede consultarse la pagina oficial del Festival de Cannes: <http://www.festival-cannes.fr/> (última consulta, mayo de 2012)
14. Para reconstruir la composición del jurado: <http://www.festival-cannes.fr/es/archives/1951/juryLongFilm.html> (última consulta mayo de 2012)
15. Para tener acceso al palmarés de 1951: <http://www.festival-cannes.fr/es/archives/1951/awardCompetition.html> (última consulta mayo de 2012)
16. Carmen Peña Ardid ha retratado muy bien la difícil posición de España en el Festival del Cannes de 1951 en PEÑA ARDID, Carmen “Los olvidados en España” in PEÑA ARDID, Carmen y LAHUERTA GUILLÉN, Víctor Manuel., *Los olvidados. Guión y documentos*, Teruel, Diputación Provincial de Teruel, Gobierno de Aragón y Caja Rural de Teruel, 2007, pp. 653 a 698.
17. Adjuntamos a este artículo como anexos las traducciones de los textos localizados en Moscú en la *Literaturnaya Gazieta*, en junio de 2004. La traducción de dichos artículos, que fue realizada por la empresa Ashloc Traducciones, ha sido objeto de la supervisión científica de Amparo Martínez Herranz.
18. PUDOVKIN, Vsevolod, “En Cannes [Festival Internacional de Cine, Francia]”, en *Literaturnaya Gazieta* (Periódico Literario), Moscú, 17.IV.1951.
19. CEAMANOS LLORENS, Roberto, “El uso de la historia en el espacio público francés. El debate sobre la historia del comunismo”, in FORCADELL, Carlos, PASAMAR, Gonzalo, PEIRÓ, Ignacio, SABIO, Alberto, VALLS, Rafael (editores), *Usos de la Historia y políticas de la memoria*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 91.
20. HOLZER, Jerzy, *El comunismo en Europa*, Madrid, Siglo XXI de España, 2000, p. 93.
21. BERSTEIN, Serge et MILZA, Pierre, *Histoire de la France au XX^e siècle...*, *op. cit.*, p. 689.
22. PUDOVKIN, Vsevolod, “En Cannes...”, *op. cit.*
23. PUDOVKIN, Vsevolod, “La pantalla y la vida...”, *op. cit.*
24. En distintos medios Buñuel siempre dijo que los textos de Pudovkin habían sido publicados en *Pravda* (BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona Plaza & Janes, 1996, AUB, Max, *Conversaciones*

con Buñuel..., op. cit.). Durante el verano de 2004 trabajando sobre *Los olvidados* y gracias a la inestimable ayuda del personal del Instituto Cervantes en Moscú, Agustín Sánchez Vidal y yo misma pudimos constatar que se trataba de un error de memoria de Buñuel, ya que dichos textos no se publicaron en el *Pravda* sino en *Literaturnaya Gazieta*. Desde ese momento pudimos trabajar sobre su traducción y sus aportaciones

25. PUDOVKIN, Vsevolod, “En Cannes...”, op. cit.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

29. ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, MADRID, Alianza Editorial, 2006.

30. PUDOVKIN, Vsevolod, “En Cannes...”, op. cit.

31. PUDOVKIN, Vsevolod, “La pantalla y la vida...”, op. cit.

32. PUDOVIN, Vsevolod, “En Cannes...”, op. cit.

33. PUDOVKIN, Vsevolod, “La pantalla y la vida...”, op. cit.

34. “Ser fiel a esta realidad – esta es la garantía del éxito artístico de la película así como la base sólida para confirmar que el arte es un aliado imprescindible para consolidar la amistad y el entendimiento mutuo de los pueblos –. Reflejar en la pantalla fielmente la vida de un pueblo significa tender la mano a todos los que están buscando la amistad y comprensión”. PUDOVKIN, Vsevolod, “La pantalla y la vida...”, op. cit.

35. Pudovkin se detiene en relatar con detalle la anécdota del maître del hotel en el que se alojaba que le

pide entradas para ver la película *Musorgskiy*. “Llega el siete de abril, el día de la proyección de la primera película soviética *Musorgskiy*. Desde muy temprano por la mañana se nos dirigen varias personas para pedir las entradas para el pase de la tarde. Me preguntan, si podría facilitar entradas para los empleados del hotel. Durante el desayuno se nos acerca el maître del hotel, al que le gustaría adquirir una entrada para el *Musorgskiy*, pero, desgraciadamente, todas ya están agotadas”. PUDOVIN, Vsevolod, “En Cannes...”, op. cit.

36. *Ibid.*

37. BEUMERS, Birgit, *A History of Russian Cinema*, New York, Berg, 2009, p. 108.

38. *Ibid.*, p. 107.

39. Sadoul, Georges, *Historia del cine*, Buenos Aires, Losange, 1956.

40. “El realismo socialista es el método de creación artística en consonancia con los principios de la concepción comunista, científica, del mundo, con la lucha por la victoria del régimen socialista y comunista de la sociedad.” ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE LA URSS, *Ensayos de Estética Marxista-Leninista*, Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos, 1961, p. 320.

41. *Ibid.*, p. 329.

42. VV.AA., *El arte de los países socialista*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 125.

43. PUDOVKIN, Vsevolod, “La pantalla y la vida...”, op. cit.

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

46. PUDOVKIN, Vsevolod, “En Cannes...”, op. cit.

47. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE LA URSS, *Ensayos de Estética Marxista-Leninista...*, op. cit., p. 319

48. OTERO TIMÓN, P., “Introducción”, en, PUDOVKIN Vsevolod, *Lecciones de cinematografía*, Madrid, Rialp, p. 10

49. PUDOVKIN, Vsevolod, “En Cannes...”, op. cit.

50. PUDOVKIN, Vsevolod, “La pantalla y la vida...”, op. cit.

51. PUDOVKIN, Vsevolod, “En Cannes...”, op. cit.

52. PUDOVKIN, Vsevolod, “La pantalla y la vida...”, op. cit.

53. *Ibid.*

54. PUDOVKIN, Vsevolod, *Lecciones de cinematografía...*, op. cit., p. 113.
55. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, “El largo camino hacia *Los olvidados*”, en VV.AA., *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, Madrid, Turner y Televisa, 2004. De este autor es imprescindible consultar para ahondar en el conocimiento de *Los olvidados* otras publicaciones: *Luis Buñuel, obra cinematográfica*, Madrid, Editorial JC, 1984; *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988; *El mundo de Luis Buñuel*, Zaragoza, CAI, 1993; *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1999.
56. BOVIS, Jean-François, “Vsevolod Pudovkin”, in *L’Écran français*, Paris, 18 de abril de 1951, p. 15.
57. PUDOVKIN, Vsevolod, “*La pantalla y la vida...*”, op. cit.
58. PUDOVKIN, Vsevolod, *Lecciones de cinematografía...*, op. cit., p. 93.
59. PUDOVKIN, Vsevolod, “*En Cannes...*”, op. cit.
60. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE LA URSS, *Ensayos de Estética Marxista-Leninista...*, op. cit., p. 114.
61. EISENSTEIN, Serguei Mikhaïlovitch, *Film form: essays in film theory*, San Diego; New York; London, Harcourt Brace Jovanovich, 1977.
62. PUDOVKIN, Vsevolod, “*La pantalla y la vida...*”, op. cit.
63. PUDOVKIN, Vsevolod, “*En Cannes...*”, op. cit.
64. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, “El largo camino hacia *Los olvidados...*”, op. cit. / FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y CERDÁN, Josetxo, Ricardo Urgoiti: *los trabajos y los días*, Madrid, Filmoteca Española, 2007.
65. PUDOVKIN, Vsevolod, “*En Cannes...*”, op. cit.
66. PUDOVKIN, Vsevolod, “*La pantalla y la vida...*”, op. cit.
67. SADOUL, Georges, “Prólogo” ..., op. cit., p. 26.
68. SADOUL, Georges, Carta a Luis Buñuel desde París, 10 de diciembre de 1951, en Filmoteca Española, Archivo Buñuel/572.38 y 39. / Rubia Barcia en su “Carta abierta a Luis Buñuel” dice del personaje de la madre: “Un poco más allá, la figura serena e inmovible de la madre de Pedrito, soportando el rebaño de hijos e incapaz de amor, seca de emociones” (RUBIA BARCIA, José, *Con Luis Buñuel en Hollywood...*, op. cit., p. 54
69. SADOUL, Georges, “Cruauté, tendresse, pitié” in *Les Lettres Françaises*, Paris, 22 de noviembre de 1951.
70. BERSTEIN, Serge et MILZA, Pierre, *Histoire de la France au XXe siècle...*, op. cit.
71. SADOUL, Georges, “Prólogo” ..., op. cit., p. 26.
72. SADOUL, Georges, Carta a Luis Buñuel desde París, 10 de diciembre de 1951, en Filmoteca Española, Archivo Buñuel/572.38 y 39.
73. AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel...*, op. cit., p. 117.
74. FUENTES, Víctor, *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses/ Gobierno de Aragón, 1993, p. 171
75. AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel...*, op. cit., p. 119.
76. *Ibid.*, p. 370.
77. Véase en este punto las críticas recopiladas por PEÑA ARDID, Carmen y LAHUERTA GUILLÉN, Víctor Manuel, *Los olvidados...*, op. cit., p. 468 y ss.
78. SADOUL, Georges, Carta a Luis Buñuel desde París, 10 de diciembre de 1951, en Filmoteca Española, Archivo Buñuel/572.38 y 39.
79. Véase al respecto la sinopsis de esta película recogida en PEÑA ARDID, Carmen y LAHUERTA GUILLÉN, Víctor Manuel, *Los olvidados...*, op. cit., p. 551.
80. MAURIAC, Charles, *L’Amour du Cinéma...*, op. cit., p. 172.
81. DUBREILH, S., “Au Studio 28, seize ans après LES HURDES. Luis Buñuel casse une fois de plus les vitres avec LES OUBLIÉS”, in *Liberation*, Paris, 28 de diciembre de 1950.
82. VIVET, Jean-Pierre, “Cinéma surréaliste” in *L’Observateur*, Paris, 22 de noviembre de 1951.

83. DONIOL-VALCROZE, Jacques, “Quelques réflexions en marge d’une crise”, in *L’Observateur*, Paris, 22 de noviembre de 1951.

84. BAZIN, André, *Esprit*, Paris, enero de 1952.

85. SADOUL, Georges, *Carta a Luis Buñuel desde Paris*, 10 de diciembre de 1951, en Filmoteca Española, Archivo Buñuel/572.38 y 39.

86. SADOUL, Georges, “Preface...”, op. cit., p. 19. En la edición española de este mismo texto figura la siguiente traducción: “Pudovkin me ayudó hablándome de la ternura y del grito de indignación de *Los olvidados*. He vuelto a ver *Los olvidados* y he cambiado completamente de juicio... Ocurre que los cineastas se equivocan. Pero más les ocurre a los críticos, que tienen menos excusas”.

SADOUL, Georges, “Prólogo”..., op. cit., p. 26.

RESÚMENES

La presentación de *Los olvidados* en el Festival de Cine de Cannes de 1951 fue un acontecimiento fundamental, que condicionó la trayectoria profesional de Luis Buñuel en los años siguientes y también determinó la evolución de la Historia del Cine posterior. En todos estos hechos desempeñó un papel fundamental el cineasta Vsevolod Pudovkin que, como miembro del Comité soviético invitado al festival, escribió varios comentarios sobre *Los olvidados* que condicionarían la opinión de la crítica internacional. Sus valoraciones enormemente positivas acerca de este título hicieron cambiar la opinión de algunos miembros muy relevantes de la crítica cinematográfica francesa de izquierdas, que inicialmente había rechazado la película, entre ellos el mismísimo Georges Sadoul. Gracias a esto se recuperó el prestigio de Buñuel como cineasta con personalidad propia, tras el olvido de los años previos.

La présentation de *Los olvidados* au festival de Cannes en 1951 a été un événement fondamental, qui a conditionné la trajectoire professionnelle de Luis Buñuel dans les années suivantes et a également déterminé l’évolution de l’Histoire du Cinéma postérieure. Sur tous ces points, le cinéaste Vsevolod Poudovkine a joué un rôle essentiel car, en tant que membre du Comité soviétique invité au festival, il a écrit plusieurs commentaires sur *Los olvidados* qui ont contribué à forger l’opinion de la critique internationale sur le film. Ses jugements extrêmement positifs sur l’œuvre ont fait changer d’avis certains éminents représentants de la critique cinématographique française de gauche, qui avaient au départ rejeté le film, à l’instar de Georges Sadoul lui-même. Ainsi, le prestige de Buñuel a pu être rétabli en tant que cinéaste doté d’une personnalité propre, après l’oubli dans lequel il avait été plongé dans les années précédentes.

ÍNDICE

Mots-clés: Buñuel (Luis), *Los olvidados*, Pudovkin (Vsevolod), Sadoul (Georges), festival de Cannes, critique, México, realismo socialista, néoréalismo, formalismo

Palabras claves: Buñuel (Luis), *Los olvidados*, Pudovkin (Vsevolod), Sadoul (Georges), festival de Cannes, crítica, México, realismo socialista, neorrealismo, formalismo

AUTOR

AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ

Universidad de Zaragoza (España)