
VARIA / VARIA

LA CRUELDAD COMO INSTRUMENTO DE LA TRAGEDIA EN *LOS OLVIDADOS* DE LUIS BUÑUEL

CRUELTY AS AN INSTRUMENT OF TRAGEDY IN LUIS BUÑUEL'S *THE YOUNG AND THE DAMNED*

Alberto Sánchez Medina

Stony Brook University

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5298-6746>

asmedina@usal.es

Cómo citar este artículo/Citation: Sánchez Medina, A. (2020). La crueldad como instrumento de la tragedia en *Los olvidados* de Luis Buñuel. *Arbor*, 196 (797): a570. <https://doi.org/10.3989/arbor.2020.797n3007>

Copyright: © 2020 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Recibido: 15 enero 2020. Aceptado: 31 marzo 2020.

RESUMEN: Este trabajo analiza la película *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, de acuerdo con la *filosofía trágica* de Clément Rosset. Mi investigación se centra en discutir el concepto de 'crueldad' y su conexión con lo trágico, así como desgranar los elementos que permiten leer la película como una tragedia en el sentido clásico. El trabajo sugiere cómo el retrato realista que Buñuel realiza sobre los jóvenes de los suburbios de Ciudad de México sigue el *principio de crueldad* acuñado por el filósofo, según el cual una obra artística (o filosófica) debe ser cruel y representar la verdad sin atenuantes, sin tomar partido por ninguna clase de moral. Se acomete un análisis de la crueldad como categoría estética clave en la consecución de la tragedia y se ponen en relación con la película términos clave del concepto de lo trágico.

PALABRAS CLAVE: Luis Buñuel; Clément Rosset; *Los olvidados*; crueldad; tragedia; cine español; realismo.

ABSTRACT: This paper analyses the film *The Young and the Damned* (1950) by Luis Buñuel according to the *tragic philosophy* of Clément Rosset. My research focusses on discussing the concept of 'cruelty' and its connection with the tragic, as well as to spell out the elements that make it possible to read the film as a tragedy in the classical sense. The paper argues that Buñuel's realistic portrait of the children's life in the slums of Mexico City follows the *principle of cruelty* coined by the aforementioned philosopher, according to which an artistic (or philosophical) work must be cruel and represent the truth without minimising it, without taking sides or any kind of moral perspective. The paper undertakes an analysis of cruelty as an aesthetic category in the realisation of tragedy, and key concepts of what is considered tragic are associated with the film.

KEYWORDS: Luis Buñuel; Clément Rosset; *The Young and the Damned*; cruelty; tragedy; Spanish cinema; realism.

1. EL DIRECTOR MÁS CRUEL DEL MUNDO

En sus memorias Luis Buñuel cuenta cómo tras el estreno de *Un chien andalou* (1929) se presentaron «cuarenta o cincuenta denuncias en la comisaría de policía de personas que afirmaban: “Hay que prohibir esa película obscena y cruel”» (Buñuel, 1987, p. 129). Más de treinta años después, al estrenarse *Viridiana* (1961), grupos de exaltados pegaron carteles en los que se le acusaba de ser nada menos que el director más cruel del mundo: «En París, cerca de mi hotel, vi un día el cartel de una de mis películas con el siguiente eslogan: “El director cinematográfico más cruel del mundo”. Estupidez que me entristeció mucho» (Buñuel, 1987, p. 288). De este parecer no solo dio muestras el público. León Felipe, amigo del cineasta, aseguraba que Buñuel necesitaba “torturar, humillar y matar a mucha gente... Es un bruto sádico aragonés...” (Felipe, 2015, p. 144). El mismo argumento *ad hominem* expresaba el poeta Benjamín Péret, que sostenía que la crueldad era “parte integrante del temperamento de Buñuel” (Péret, 1952, 28 de agosto/1995, p. 90).

En una carta a Buñuel fechada en febrero de 1952, el crítico José Rubia Barcia describía el visionado de *Los olvidados* (1950), tercera película de su ciclo mexicano, como una de las experiencias más dolorosas que había experimentado en muchos años: “Fueron ochenta inolvidables minutos de tensión y de desgarramiento interior, crueles, de crueldad despiadada e implacable que me estremecieron -nos estremecieron- dejándonos vacíos de sensibilidad [...]” (citado en Herrera Navarro, 2015, p. 98). Al mes siguiente, en un artículo de prensa sobre *Los olvidados* que permaneció inédito hasta 2018, Buñuel hacía el recuento película por película, a modo de irónica *captatio benevolentiae*, de las acusaciones de locura y maldad que pesaban sobre él desde el comienzo de su carrera y aseguraba que, después del éxito comercial de unas películas en las que decía haber sustituido «de forma furtiva la idea de “romance” por la de “amor”», podía regresar a sus “viejas y malas costumbres”:

Creo que es una película que no hace ningún tipo de concesión a los gustos populares o socialmente aceptados. Sus situaciones y sus personajes son reales, totalmente creados por la vida misma. Tenía miedo de que alguien la considerara un documento en el que la crueldad y el sadismo resultaran exagerados” (Buñuel, 1952, 30 de marzo).

Esta necesidad de volver por sus fueros y alejarse de lo convencional, sumada a la pretensión de realis-

mo, dio como resultado un film considerado por muchos como la quintaesencia de su cine. En ese mismo texto Buñuel, recién proclamado mejor director en el festival de Cannes de 1951 por la película, se hace eco de las palabras del crítico y teórico del cine André Bazin en la revista *Esprit*: “*Los Olvidados es una película de amor pidiendo amor. No hay nada que se oponga más al pesimismo que la crueldad de Buñuel. Su sentimiento básico es el de la dignidad inquebrantable del hombre*” (Bazin, 1977). Buñuel respiraba aliviado; su miedo a que la cinta no se entendiera y a que se sostuvieran las acusaciones de crueldad que pesaban sobre él (especialmente entre los círculos nacionalistas mexicanos) se disipaba con este reconocimiento de la crítica.

Años después, ante Max Aub, y en un ejercicio de modestia, el cineasta se pronunciaría al respecto de la acusación de “cruel” que lo persiguió durante toda su vida, reconociendo en la crueldad, como lo hiciera Bazin, una cualidad positiva:

Eso de mi crueldad... para qué voy a hablar. Para ser cruel, supongo, hay que ser valiente... Yo no creo haber hecho muchos actos de valor en mi vida... He pasado a la historia... por el corte del ojo de la ternera, en... *Un perro andaluz*... Me dio un asco del demonio (citado en Aub, 1985, p. 69).

Esa valentía que hace de la crueldad virtud es también la que le reconocía el filósofo Vladimir Jankélévitch en su célebre ensayo sobre la ironía, donde situaba a Buñuel en el selecto elenco de artistas que “se arriesgan a practicar las violencias más escandalosas, y afirman el odio porque tienen una idea demasiado elevada del amor” (Jankélévitch, 1982, p. 98).

En el presente artículo me propongo analizar la “crueldad virtuosa” de *Los olvidados*, donde el alcance de la crueldad va más allá de los experimentos vanguardistas de sus primeros films o de la desplegada en el documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932) para volverse el elemento que hace posible incluir *Los olvidados* entre las escasas películas que, como establece el crítico Fernández-Santos, “se ajustan a las severas condiciones que las leyes de la armonía imponen a una representación con ambición trágica para que llegue a ser una verdadera tragedia” (Fernández-Santos, 2014, p. 251). Más allá de las menciones señaladas, no deja de llamar la atención que la crítica especializada no se haya detenido en la tantas veces señalada crueldad de *Los olvidados*. Las últimas tendencias de la investigación académica sobre este film canónico se han orientado hacia la mirada crítica que el film dirige

contra la modernidad -Moreno Caballud (2019), Barrientos del Monte (2018), Silva Escobar (2017), Raggio Miranda (2012) o Gamboa Sánchez (2008)-, pero la dimensión filosófica de la crueldad y su conexión con lo trágico han quedado desatendidas o abordadas de modo tangencial.

Para mi análisis, recurriré a la *filosofía trágica* del filósofo Clément Rosset, perspectiva que encuentro particularmente valiosa para dimensionar la visión desgarradora de la película, en un artículo que también quiere rendir homenaje a la figura del filósofo. Rosset, quien sentía una profunda admiración por Buñuel, entiende por crueldad “la naturaleza intrínsecamente dolorosa y trágica de lo real” (Rosset, 1994, p. 21). Para el autor de *El principio de crueldad* “todo lo que tiende a atenuar la crueldad de la verdad, a atenuar las asperezas de lo real, tiene como consecuencia indefectible el desacreditar la más genial de las empresas, así como la más estimable de las causas” (Rosset, 1994, p. 11). Cuando Buñuel (1987, p. 245) reconocía sentir “tristeza y vergüenza” al comprobar el subtítulo *-Piedad para ellos-* que habían añadido los distribuidores franceses de *Los olvidados*, se alzaba contra el almbarramiento que denuncia Rosset en un autor como Rousseau, quien en su *Carta a D’Alambert* tomaba como inmorales las características de la tragedia: “¿Qué se aprende en *Fedra* y en *Edipo*, sino que el hombre no es libre, y que el cielo le castiga por los crímenes que le ha hecho cometer? ¿Qué se aprende en *Medea*, si no es hasta qué punto el furor de los celos puede volver a una madre cruel y desesperada?” (citado en Rosset, 1994, p. 33). ¿Qué se aprende en *Los olvidados*, podríamos añadir, sino que los jóvenes desheredados y abandonados no tienen cabida en las grandes urbes de la modernidad? Queda aquí esbozada la conexión que establece Rosset entre crueldad y tragedia y entre lo trágico y el realismo, vínculo que es todavía más fuerte en la tragedia social de *Los olvidados*. El crítico Jean Sémolué, en un artículo sobre el componente trágico de la película, habla de un “trágico sin tragedia”:

En *Los olvidados*, Buñuel rechaza el adorno estético para entregar los hechos trágicos en su desnudez esencial. La única forma visible [...] está en la estructura, de esencia lírica. La tragedia hace al personaje un héroe; aquí, la brutalidad asegura su propia consagración (Sémolué, 1963, p. 173)¹.

Desde una perspectiva rossetiana, este total despojamiento estético hace del sobrenombre de “director más cruel del mundo” con el que muchos trataron de menoscabar a Buñuel a lo largo de su vida el mejor halago que podría tributársele.

2. MÁS ALLÁ DEL BIEN Y DEL MAL

El delicado equilibrio de fuerzas de *Los olvidados* se fraguó a partir de un guion en el que participaron Juan Larrea, Luis Alcoriza, Max Aub, Pedro de Urdimalas y el propio Buñuel. Con Larrea, Buñuel había escrito en 1927 el guion de la surrealista *Ilegible hijo de flauta*, película que no llegó a filmarse pero que lo influiría decisivamente. En *Los olvidados*, sin renunciar ni al surrealismo ni a la preocupación social, Buñuel realiza una operación de síntesis que anticipa su teoría del cine como instrumento de poesía que elaboraría años más tarde, en la que defiende la primacía de la expresión poética sin que ello signifique prescindir de una mirada crítica sobre el mundo moderno.

Pese a su temprano reconocimiento, la película cayó como una bomba en México, que vivía un periodo acelerado de modernización industrial bajo el auspicio de su presidente Miguel Alemán (1946-1952) y cuyo cine atravesaba su época de oro. Con *Los olvidados*, Buñuel acabó con el reinado exclusivo del melodrama mexicano. Su realismo directo y sin concesiones supuso un antes y un después en la representación del fenómeno de los jóvenes marginados, argumento prácticamente ausente del cine anterior. La película narra las vicisitudes de los adolescentes marginados de la Ciudad de México. La relación entre Jaibo, un huérfano fugado del reformatorio e imagen del joven airado, temido y respetado por los demás jóvenes, y su amigo Pedro, contracara de Jaibo en su inocencia y buena voluntad, así como la de ambos con la madre de Pedro, conforman el centro de la narración. Este triángulo de relaciones acaba por resultar fatal al consumarse la muerte de ambos jóvenes. Pedro trata de detener sin éxito la paliza a traición que Jaibo le da a Julián, otro joven a quien supone autor de la delación que provocó su reclusión. Cuando los dos jóvenes se enteran de que la golpiza de Jaibo resultó mortal, este reclama un pacto de silencio que Pedro no tiene más remedio que aceptar. A través del trabajo, Pedro trata de redimirse, encajar en la sociedad y ganarse el amor de su madre, quien lo rechaza por haber nacido como fruto de una violación. La madre de Pedro envía a su hijo a una granja escuela acusándolo de haber robado un cuchillo de plata en su empleo de aprendiz de herrero, una acción cometida en realidad por Jaibo. Pese a sus intentos de encajar, Pedro es rechazado por el sistema y por su propia madre. Como voto de confianza, tras el ataque de ira que Pedro descarga en sus compañeros y en las gallinas, el director del centro le manda el recado de salir del centro a comprar tabaco. En cuanto Pedro, alegre

por la confianza recibida, sale a la calle, se encuentra con Jaibo, que le roba el dinero que el director le había dado y huye. En la siguiente escena, Pedro da con Jaibo y, mientras se pelean, lo delata como el asesino de Julián. Como hiciera con Julián, Jaibo se cobra el chivatazo y mata a Pedro. Don Carmelo, un ciego nostálgico de los tiempos de Porfirio Díaz que había sido humillado por Jaibo y sus secuaces al principio de la película, delata a Jaibo a la policía, que da con él. Jaibo trata de huir, pero los policías lo alcanzan con dos disparos y le ocasionan la muerte.

En comentario al *Edipo* de Séneca, en el que el héroe se saca los ojos sobre el escenario -a diferencia del original de Sófocles, en el que esta atroz escena se narra a través del coro-, el filósofo Jean Dumoulié señala la idoneidad formal de la tragedia para pensar la crueldad:

Toca a la representación trágica pensar, cuestionar la crueldad, hacerse cargo de ella para operar una descarga catártica, como si el problema tuviera que correr el riesgo de alterar el reino de los conceptos y perturbar el orden de las categorías filosóficas (Dumoulié, 1996, p. 19).

En *Los olvidados*, inclusive los actos de crueldad más aparentemente gratuitos como el asalto del grupo de jóvenes al hombre sin brazos ni piernas o su paliza al ciego forman parte de un complejo mecanismo en el que cada acto es inseparable tanto del que lo precede como del que lo sucede. Las acusaciones de “cruel” en el sentido de sádico podrían parecer justificadas si los actos crueles fueran gratuitos, pero en *Los olvidados* todo tiene fundamento, porque todos y cada uno de los elementos, incluyendo los más crueles, preparan el final de la tragedia. Como sostienen Fernando Ros-Galiana y Rebeca Crespo, el mecanismo fílmico que Ado Kyrou observa para *Tierra sin pan* funciona del mismo modo para *Los olvidados*:

La arquitectura dramática del film está basada en la frase “sí, pero...”. Es decir que Buñuel presenta para comenzar una escena que es insostenible, seguidamente lanza una esperanza y acaba con la destrucción de esa esperanza [...] (citado en Ros-Galiana y Crespo Crespo, 2002, p. 77).

Rosset sostiene acerca de la filosofía trágica que “la ausencia de referencia a una ideología progresista” no significa necesariamente “la ideología pesimista de un progreso a contrapelo” (Rosset, 2013, p. 186). Así, Buñuel se sitúa más allá del optimismo o del pesimismo, permanece ajeno a la moral². Cuando el ayudante del director de la granja escuela duda acerca del méto-

do de su superior, que le acaba de confiar un billete de cincuenta pesos a Pedro, el director le plantea una falsa elección: o Pedro roba el billete o Pedro cumple con la tarea encomendada y regresa con el paquete de cigarros. Pero lo que ni el director ni su ayudante pueden imaginar es la tercera posibilidad, la *trágica*, que no es ni buena ni mala y que escapa del mito positivista que representan los docentes, ignorantes de que, como señala Bazin, “por más que se construyan granjas modelo donde reine la justicia, el trabajo y la fraternidad, si subsiste fuera la misma sociedad de injusticia y de dolor, el escándalo que produce la objetiva crueldad del mundo sigue siendo el mismo” (Bazin, 1977, p. 69). Es posible asimilar la lectura del filósofo Tzvetan Tóodorov sobre los *Desastres de la guerra* (1810-1815) del pintor Francisco de Goya a *Los olvidados*, en la medida en que no ofrece “ninguna lección, ningún mensaje y que no se ajusta al discurso estético o moral” (Tóodorov, 2011, pp. 46-47). Como le ocurrió al otro genio aragonés tras la Guerra de la Independencia, Buñuel se vuelve más escéptico tras la Guerra Civil y, ante el imparable avance del capitalismo, se limita a mostrar los efectos de la violencia, no sus causas. La voz en *off* que escuchamos al principio le da un tono ideológico a la película que no concuerda con lo que veremos después. Buñuel, que ya había incluido esta incongruencia entre el discurso antropológico y la representación de la realidad en *Las Hurdes*, repite la fórmula con *Los olvidados*. Según el director, este principio de documental psicológico se puso para evitar una posible censura pero, como observa el crítico Víctor Fuentes, «también conlleva una ironía subversiva, al evocar la voz del narrador de *Las Hurdes* y las tomas de la “Roma Imperial” de *La edad de oro*, y darnos la sensación de que, al igual que allí, sus magníficos edificios se pueden desplomar “cualquier domingo”» (Fuentes, 2000, p. 101). En este sentido, el llamamiento inicial de *Los olvidados* no está lejos de las leyendas que llevan los *Caprichos* y los *Desastres* de Goya, artificio que, en palabras de Tóodorov, “más que explicar la imagen, incita a generalizar el sentido o a problematizarla, o formula un comentario irónico” (Tóodorov, 2011, p. 122).

3. TRAGEDIA Y REPETICIÓN

La acción trágica repite según Rosset “un drama inscrito (ya completo) desde que se levanta el telón, drama que debe limitarse a reproducir”, y pone como ejemplo las tragedias de Sófocles, en las que “todos los acontecimientos importantes han ocurrido antes de la obra”, de modo que lo que vemos “no es más que una reconstrucción, mejor aún, una repetición

del pasado” (Rosset, 2013, p. 87). Una serie de acontecimientos evocados en *Los olvidados* nos remiten a esta idea de repetición que Rosset observa como condición *sine qua non* de la acción trágica. La orfandad de Jaibo, la violación de la madre de Pedro que engendró a este o el abandono de Ojitos por su padre han ocurrido en un tiempo anterior al representado. Son los antecedentes de una tragedia condenada a repetirse, tal como se da a entender en el prólogo, que advierte que la película “no es optimista”, es decir, que lo que vamos a ver no solo acabará mal, sino que lleva tiempo sucediendo (en múltiples ciudades en todo el mundo) y volverá a producirse si “las fuerzas progresivas de la sociedad” no hacen nada al respecto.

Rosset recurre a la noción de *reconocimiento* para explicar la toma de conciencia de alguien con respecto de lo trágico, y a la de *desfasaje* para explicar que el error trágico siempre llega mucho antes y que, por tanto, el despertar siempre se produce demasiado tarde. Cuando el funcionario que se encarga de preparar el ingreso de Pedro a la granja escuela, asombrado ante la falta de interés que muestra la madre, le pregunta si quiere a su hijo, ella dice no encontrar ninguna razón para quererlo, al ser Pedro el fruto de una violación que sufrió de niña, alimentando así un ciclo fatal en el que al daño sufrido le corresponde infligir uno nuevo. No es sino al encerrar a Pedro cuando la madre toma en consideración las palabras de su hijo, cuando este le reprocha su falta de cariño -“¡Y hasta ahora se acuerda de que soy su hijo!”- y le hace ver que sospecha de que su visita no sea más que una trampa para arrancarle la confesión de un crimen -el robo del cuchillo- que no ha cometido. La madre responde perpleja y vemos cómo su tono pasa de repente del desdén al amor. Acaba por decirle a Pedro que sí cree en su inocencia, tras de lo cual se dispone a abandonar el cuarto de su hijo y, por un momento, se vuelve para verlo de nuevo, en un plano que se va abriendo para acentuar la distancia, ya insalvable, entre madre e hijo. Rosset explica que, de acuerdo con la noción de reconocimiento, el héroe se reconoce en el hecho trágico, “como si por fin se encontrase inscrita claramente una palabra prevista desde siempre sin nunca haber sido dicha ni propiamente pensada” (Rosset, 2013, pp. 87-88). La reacción de la madre de Pedro da cuenta de este reconocimiento; es como si por primera vez viera en la tragedia de su hijo la suya propia y presintiera lo peor: “la repetición que subraya, detrás del hecho trágico, la presencia de algo trágico difuso y repetible, más exactamente, *temible*” (Rosset, 2013, p. 88). Madre e hijo no se volverán a ver. En el momento en que la madre quiere reaccionar ya es de-

masiado tarde, como se intuye en ese gesto de girarse para ver lo irremediable de la situación. Este *desfasaje* se repite con el mismo ademán pero con mayor violencia trágica en una de las últimas escenas de la película, justo después de que Jaibo mate a Pedro en el pajar de la casa de la adolescente Meche. En la calle coinciden, por un lado, la madre de Pedro, que va a la búsqueda de su hijo y, por otro lado, Meche y su padre, que escoltan y guían en su camino al vertedero a un burro que porta el cadáver de Pedro. Al cruzarse con ellos, la madre de Pedro se vuelve a contemplar extrañada la comitiva, de la que ignora -aunque acaso su subconsciente intuya - su naturaleza fúnebre.

Otra importante escena que involucra los conceptos de reconocimiento y repetición es la de la feria que muestra el trabajo infantil en un carrusel. Rosset evoca el ejemplo de los niños recién nacidos que gritan de alegría sin saber por qué, “sin que aún se les haya envenenado su reconocimiento queriendo canalizarlo hacia un dios mercantil, que se venga, a quien todo se le debe...” (Rosset, 2010a, p. 101). Rosset habla de este reconocimiento inocente que no sabemos a quién se dirige como uno de los más bellos, por mostrar como ninguno la “nobleza trágica”, la afirmación de vida por sí misma. Podemos advertir ese tipo de alegría inocente y total en el primer plano de una niña que sonríe, ignorante de los males del mundo, mientras monta sobre un caballito de carrusel. Como ocurre siempre en *Los olvidados*, esta alegría se ve frustrada de inmediato, cuando Buñuel pasa de mostrar el rostro feliz de la niña a un plano medio que muestra tirando del tiiovivo a un niño y a Pedro detrás. Todo bajo la atenta mirada del patrón, que los apremia y que, ante la queja del niño por el cansancio, les espeta una frase que resulta profética para Pedro: “Pues ya descansarán cuando se mueran”. Pedro pregunta a su jefe por la hora de comer y el otro niño le exige el dinero que le debe, recibiendo por respuesta un golpe del patrón. “Si ese infeliz no nos paga, lo sabotamos”, amenaza acto seguido el niño, en un primer plano que muestra lo insólito de su reacción. En el mundo envenenado de *Los olvidados*, las alegrías de los más pequeños viajan empujadas por mano de obra infantil³. El movimiento circular del tiiovivo se ha leído como metáfora del destino ineludible que sobrevuela la vida de los personajes. Con relación al film, Cynthia Pech vincula este tiempo circular con la teoría nietzscheana del eterno retorno:

En esta idea de tiempo circular, se ubica el tiempo cósmico o mítico que Joseph Campbell define como ese tiempo que preside el pensamiento de todas las

civilizaciones de las cuales se tiene conocimiento. La visión temporal que da este tiempo circular fundamenta la idea del eterno retorno y en este sentido, creo, fundamenta también el destino como el poder misterioso (*destin*) que marca a los seres humanos y a las cosas desde antes de nacer; es decir, por una fuerza superior hemos sido elegidos para estar en el mundo y cerrar el círculo destinado a, y en, cada uno de nosotros (Pech, 2005, p. 109).

Por esa fuerza superior, como escribe Libia Stella Gómez, “ningún personaje de *Los Olvidados* está a salvo de la crueldad, ni de sufrirla, ni de ejercerla” (Gómez, 2003, p. 194). Así, el ciego sufre una paliza y al final se venga dando el chivatazo a la policía sobre la autoría de Jaibo en el asesinato de Julián. La añoranza de tiempos mejores por parte del ciego se revela al final como un enigmático oráculo al estilo de Tiresias. Jaibo y Pedro pasan de víctimas a verdugos y a pagar sus respectivas osadías con la muerte. En el contexto social marcado por la pobreza y el desamparo, el odio germina hasta en personajes tan insospechados como el inocente Ojitos. Este niño, abandonado por su padre y retratado como alguien bondadoso, está a punto de lanzar una piedra al ciego que le ha ofrecido protección cuando este, tras suspirar de nuevo por tiempos más represivos, le exige no hablar con Jaibo, so pena de romperle una pierna. Es, como en la escena del carrusel, otro momento con el que Buñuel nos recuerda cómo en una situación de quiebra social, la línea que separa víctimas de victimarios se desvanece. Los brazos tensados de Ojitos resumen el “sometimiento de la vida humana a la mayor presión” que refieren los filósofos Carlo Gentili y Gianluca Garelli en su lectura de lo trágico en Arthur Schopenhauer, para quien corresponde al genio dramático “demostrar el lado más terrible de la vida”: “los sufrimientos sin nombre, las angustias de la humanidad, el triunfo del mal, su predominio burlesco” (citado en Gentili y Garelli, 2015, pp. 186-187).

El Pelón, uno de los muchachos, se presenta raudamente para anunciar a los reunidos la muerte de Julián. La cámara se acerca a Jaibo y a Pedro, que intercambian una mirada culpable. Cuando poco después todos se van menos ellos dos, uno de los adolescentes, el Cararizo, interrumpe el paso y se vuelve a mirarlos, en un gesto que evidencia su sospecha sobre la implicación de Jaibo en la muerte de Julián. Jaibo y Pedro se quedan hablando en un plano medio corto que muestra su expresión demudada. Con tono amenazador, Jaibo le exige a Pedro “pico de cera” (silencio) y le advierte: “Ahora estamos más unidos que nunca,

así que ya sabes”. Detrás de ellos vemos dos troncos de un árbol que están unidos en su base, como lo están los destinos de los dos adolescentes. La imagen y la conversación que mantienen resultan, en retrospectiva, premonitoria de la muerte de ambos. Este anudamiento resume la situación trágica por excelencia para Schopenhauer, según explican Gentili y Garelli, la que tiene lugar “cuando la desgracia se produce debido a las relaciones recíprocas entre los personajes, como en *Clavijo* y en el *Fausto* de Goethe o, parcialmente, en *Hamlet* de Shakespeare” (Gentili y Garelli, 2015, p. 189). A partir de ese momento Pedro intenta hacer propósito de enmienda, mientras que Jaibo permanece fiel a su naturaleza indomable. La relación de Pedro y Jaibo remite a la relación entre los hermanos enemigos Eteocles y Polinices de *Edipo Rey* que describe René Girard en su célebre *La violencia y lo sagrado*, en la que cada cual “ve en el otro al usurpador de una legitimidad que cree defender y que no cesa de debilitar” (Girard, 2016, p. 83). En lo que constituye otro elemento clásico de la tragedia, es con Pedro, único de los dos que trata de zafarse de su destino mediante buenas acciones, con quien el destino se ceba con mayor dureza. “La fatalidad, escribía Sémolué, entrena a Pedro de fracaso en fracaso, en una carrera tan mecánica como la del carrusel, sin otro fin que el de una muerte triste” (Sémolué, 1963, p. 172). Su madre le niega el amor y el alimento, lo acusan de un robo que no ha cometido, un pederasta intenta secuestrarlo, su jefe lo explota, su mejor amigo le roba la inocencia, el dinero y a su madre, a quien logra seducir despertando en ella la empatía que le niega a su propio hijo. Haciéndole partícipe de la muerte de Julián, Jaibo le roba su inocencia. La escena del sueño de Pedro metaforiza la pérdida de su inocencia, también preanuncia la separación de su madre y, a la postre, su muerte. También le hurta el dinero que le confía el director de la granja escuela, quien le hace sentirse por primera vez depositario de la confianza de un adulto. Pero apenas empezamos a esperanzarnos con lo que entendemos como un merecido cambio en la suerte de Pedro, Jaibo se interpone en su camino y reduce a escombros las operaciones de nuestra buena conciencia. Tienta hablar, en el caso de Pedro, de mala suerte. Pero, como observó Octavio Paz, sería un error hablar de suerte en esta tragedia: “La presencia continua del azar posee en *Los olvidados* una significación especial, que prohíbe confundirlo con la suerte. El azar que rige la acción de los héroes se presenta como una necesidad que, sin embargo, pudiera no haber ocurrido” (Paz, 2000, p. 33).

4. GALLINAS EN CORO

La fatalidad es subrayada a lo largo de toda la película por las continuas interpolaciones de las gallinas, verdadero corifeo que cumple con la forma y funcionalidad múltiple que el filólogo Demetrio Estébanez Calderón (2000, p. 101) fija a partir de las tragedias de Esquilo y de Sófocles: ritual (oraciones de plegaria, cantos de acción de gracias, ofrendas, desfile procesional, etc.), demarcadora (del inicio y fin de cada episodio, a través de sus intervenciones), mediadora (entre la acción que se desarrolla en escena y el público, cuyo sentir y pensamiento interpreta y proclama), narradora (preanuncia los derroteros por los que se va a encaminar la acción, advierte a los personajes del peligro que corren con su conducta).

La presencia de un gallo marca el fin de la escena del asalto al ciego por parte de Jaibo y sus acólitos. El hecho se produce en venganza por un acto anterior del ciego, que le clava a uno de los jóvenes un objeto punzante cuando tratan de robarle. Tendido en el suelo tras el ataque, el ciego levanta la cabeza y descubre frente a sí a una gallina, hacia la que el plano se aproxima hasta mostrarla solo a ella, espectadora indiferente que subraya lo miserable del estado en que ha quedado el ciego. La imagen produce un efecto extraño que abunda en una de las facetas que señala el teórico Wolfgang Kayser acerca de lo grotesco, aquella que consiste en arrojar “una mirada fría sobre los afanes del mundo, una mirada objetiva y desinteresada que considera la realidad un simple juego de títeres vacío y sin sentido, un caricaturesco teatro de marionetas” (Kayser, 2015, p. 312). A la compasión que podamos sentir por el pobre ciego, Buñuel responde con esa mirada animal, indiferente, que parece decirle al ciego: “¿y a mí qué?”.

El gallo que se cuela en la casa de Pedro, donde se halla su madre con sus dos hijos pequeños, anticipa la intromisión de Jaibo. Una música de tambores procedente de la fiesta que se desarrolla en las calles prelude la unión sexual de Jaibo con la madre de Pedro. El uso de esta música diegética, el clásico ritmo reiterativo compuesto de trompeta y percusión de las orquestas, simultánea con el plano de dos perros vestidos como personas y movidos por hilos como títeres, adelanta y acompasa de manera inequívoca el encuentro sexual entre Jaibo y la madre de Pedro. Cuando Pedro es reprendido por sus compañeros por comerse los huevos de las gallinas en la granja escuela, se enfrenta a ellos y, al verse superado en fuerza y número, descarga su ira sobre las gallinas y mata a varias. Después, cuando el director del centro le pregunta por el mo-

tivo y Pedro no sabe qué responder, el director le explica que su ataque ha sido el desplazamiento de una ira que en realidad iba dirigida a todos los miembros de la granja escuela. Acto seguido, dirige a Pedro una enigmática frase: “Pues ten cuidado, que también las gallinas pueden vengarse”. La idea de desplazamiento, y el hecho de que las gallinas hayan sido una especie de fetiche para Pedro, que en escenas anteriores había aparecido acariciándolas y defendiéndolas del ataque de su madre, remite a la noción de sacrificio de René Girard, para quien la víctima sacrificial está encaminada a “impedir la propagación desordenada de la violencia” (Girard, 2016, p. 40). Como castigo por el asesinato de las gallinas, Pedro es llevado a su cuarto, donde un plano corto lo muestra dibujando unas gallinas en la pared, como un acto ritual con el que purgarse del acto que acaba de cometer. Es como si Buñuel quisiera subrayar que en la situación de miseria que retrata *Los olvidados* no es posible un sacrificio del tipo que define Girard, en el que la comunidad elija una víctima exterior a esa misma comunidad para prevenir el contagio de la violencia. Al contrario, sucede que los personajes están abocados a una lucha por la vida en la que uno va alternando el papel de víctima con el del verdugo, y en la que el contagio está garantizado. Donde ese contagio se ve con mayor claridad en la película es en el trato de Pedro con las gallinas. El distinto trato que da a estos animales modula su progresiva desconfianza en su relación consigo mismo y con el mundo. Al final, la advertencia del director acaba resultando profética: Jaibo asesina a Pedro en el corral de Meche y una gallina pasa por encima de su cadáver, que acabará siendo arrojado a un muladar. En retrospectiva, la advertencia que le había lanzado el director de la granja escuela se lee como admonición del castigo de *hybris que Herodoto explicaba como la tendencia de los dioses a abatir todo lo que descuella en demasía* o, dicho en el lenguaje desacralizado de *Los olvidados*, la realidad siempre devuelve el golpe. El acto de violencia de Pedro contra las gallinas presagia su propia muerte.

5. TEBAS D. F.

En el cine, escribe Rosset, existen dos caminos que permiten evocar la singularidad de lo real: el de lo fantástico y el *realismo integral*, que consiste en “evocar un real que no solamente escapa a las representaciones convenidas en las que se complace generalmente (y necesariamente), sino que además hace estallar la representación cotidiana que nos hacemos de lo real tal y como efectivamente vivido y observado” (Rosset, 2007, p. 18). Buñuel es, para el pensador francés,

uno de los pocos cineastas capaces de hacer coincidir en un mismo plano los dos caminos⁴. La pesadilla de Pedro es el ejemplo perfecto de cómo Buñuel hace coincidir en un mismo plano lo real y lo fantástico, conjunción expresada en la técnica de la superposición de planos, la ralentización de la imagen y la no correspondencia entre las frases con eco que oímos de los personajes y sus labios, que o no se mueven o lo hacen desincronizados de aquellas. Fuentes enlaza esta escena con la tragedia de Sófocles, modelo *par excellence* de Rosset: “se reviven aspectos del *Edipo Rey*, siguiendo la interpretación freudiana del complejo, mediante la escenificación de los conflictos y deseos del inconsciente” (Fuentes, 2000, p. 100). El sueño vendría a ser para Pedro el oráculo edípico que revela su angustia inconsciente reprimida, que significativamente aparece debajo de su cama, adonde se asoma para encontrar su *secreto mejor guardado*, la víctima de un asesinato del que es copartícipe, Julián con la cara ensangrentada y revolviéndose de dolor. La pesadilla es para Rosset -que sigue aquí la idea tradicional que de ella tiene del psicoanálisis- “una realidad que esconde otra” (Rosset, 2007, p. 53). En su sueño lúcido, Pedro revive su recuerdo traumático, con un desapacible sonsonete de fondo que remarca el carácter *recurrente* del trauma expresado aquí en forma de pesadilla. Pero la escena, además de esconder una realidad, preanuncia el final de la tragedia: la consumación del fracaso afectivo con su madre, la injerencia de Jaibo en esta ruptura y la disputa entre ambos, que se saldará con el mismo vencedor que en el sueño, con la diferencia de que lo que le arrebató esta vez no será una víscera como la que le ofrece su madre en la imagen onírica, sino la vida. Cabe establecer la misma relación entre la víscera del sueño y el destino trágico de Pedro que la que señala Rosset entre la crueldad y su raíz etimológica:

Cruor, de donde deriva *crudelis* (cruel), así como *crudus* (crudo, no digerido, indigesto), designa la carne despellejada y sangrienta: o sea, la cosa misma desprovista de sus atavíos o aderezos habituales, en este caso, la piel, y reducida de ese modo a su única realidad, tan sangrante como indigesta”» (Rosset, 1994, p. 22).

Al despertarse, Pedro será otro. El sueño es la penección que propicia su cambio de actitud. A partir de entonces intentará hacer todo lo posible por redimir la culpa y evitar el oscuro designio revelado en la pesadilla. No tardaremos en caer en la cuenta, como explica Rosset en relación con la fábula de Esopo *El hijo y el león pintado*, de que “quien se esfuerza por evitar el

evento temido se vuelve el artesano de su propia perdición” (Rosset, 2015, p. 25). Con su primer empleo, el de aprendiz de herrero, Pedro empieza a forjar el destino que el sueño le había marcado a fuego.

Como Edipo al refugiarse en Tebas, Pedro se cree a salvo en los distintos empleos que encuentra en la ciudad, pero las oportunidades se van desbaratando una tras otra y la metrópolis se rebela como una trampa, ora en forma de pederasta que intenta seducirlo ofreciéndole dinero, ora por medio de dos indigentes que lo echan a pedradas del montón de escombros al que ha ido a parar en busca de cobijo. Como explica Rosset sobre la tragedia edípica, encontramos aquí “gran número de lamentables coincidencias” que propician el suceso temido, “siendo la más inquietante de todas el hecho de que el propio esfuerzo de Edipo por evitar su destino coincida finalmente con su realización” (Rosset, 2008, p. 79). La última de la serie de causalidades fatales que sufre Pedro es la más cruel de todas, por cuanto acababa de recuperar una esperanza que creía perdida. En la ya señalada escena del reformatorio, el director le confía un billete de cincuenta pesos para ir a comprar cigarros y, nada más salir a la calle, se encuentra con Jaibo, que se lo roba después de advertirle extrañado por el mandado: “Está medio raro eso de que te tengan tanta confianza”. Lo trágico le sale al encuentro justo cuando menos se lo esperaba, en la sospecha de Jaibo, a quien una conducta optimista le resulta extraña. Jaibo piensa *lo peor*, como hace el pensador trágico de Rosset, aquel capaz de concebir “el peor de los pensamientos”, el que designa «la ausencia de todo pensamiento “rosa”: es decir, finalmente, la ausencia de todo pensamiento, en razón del vínculo fundamental entre optimismo y pensamiento constituido» (Rosset, 2013, p. 66)⁵. Si albergáramos alguna esperanza acerca de la salvación de Pedro, ahí están Jaibo y su terrible moral del caos para liquidarla de un plumazo. El robo de Jaibo desencadena la tragedia y marca el momento en que Pedro pasa a actuar en el estado de ofuscación propio de la ira. Es la gota que colma el vaso de Pedro, cuya posterior pelea con Jaibo es la culminación de un proceso de aprendizaje de la crueldad mediante el cual el joven, víctima del fracaso familiar, laboral y educativo, pasa de padecer la violencia a suministrarla. Los dos mundos morales que representan la buena fe de Pedro y la mala de Jaibo terminan de igual modo, el primero en un muladar y el segundo en un baldío. La realidad implacable de *Los olvidados* no hace distingos. Como muestra el gran plano general de la escena en la que el Cacarizo guía a Jaibo hacia su refugio, los jóvenes se encuentran acorralados por un progreso que para ellos es

de todo menos liberador. Al fondo se elevan sobre el horizonte, inalcanzables, las grandes autopistas. Bajo los muros infranqueables de este progreso exclusivo y excluyente que los ha arrinconado, solo cabe la operación reiterada de golpear y golpearse hasta que el destino, que ya está escrito, haga su aparición.

El destino entrelazado de Pedro y Jaibo sirve como metáfora de una sociedad fallida donde el vínculo social se ha quebrado y donde la violencia puede surgir de cualquiera, en cualquier momento y en cualquier lugar. Nada muestra con tanta rotundidad en la película el desmoronamiento de la ficción comunitaria como el estallido de violencia de Pedro, que tras sus repetidos intentos por enmendar la plana comprueba amargamente -como prefiguraba su pesadilla- cómo los que suponía sus aliados le llevan a la perdición pese a todos sus esfuerzos por alejarse del “mal camino”. Al enfrentarse con Jaibo, epítome de la mala vida que ha querido evitar y muy superior en fuerza y en tamaño, Pedro está también encarando su destino, como brillantemente expuso Octavio Paz:

Pedro lucha contra el azar, contra la mala suerte, contra “la yeta” encarnados en Jaibo. Cuando, investido, termina por aceptarlos y mirarlos de frente, ha transformado el azar en destino. Muere, pero ha hecho suya su propia muerte. Del choque entre la conciencia humana y la fatalidad exterior surge la tragedia. Buñuel ha vuelto a descubrir aquella ambigüedad fundamental: sin la complicidad humana, el destino no se cumple totalmente y la tragedia es imposible. La fatalidad luce la máscara de la libertad: la libertad, la del destino (Paz, 2000, p. 38).

6. EN EL AGUJERO NEGRO

Al contrastarla con el melodrama mexicano, Monsiváis explica que “en la tragedia, si bien los personajes no eligen la desdicha y aceptan la malevolencia de los dioses (plural para que quepan todos los credos), su libertad no desemboca en la resignación, y eso garantiza la autonomía” (Monsiváis, 2012, p. 306). Al contacto de lo trágico, a lo que Rosset atribuye la cualidad de *irresponsable*, en el sentido de irremediable, el filósofo descubre la responsabilidad que supone “el coraje de asumir todas las situaciones, por muy trágicas que puedan ser; si no la fuerza de responder sí cuando lo trágico le pregunta si acepta ser hombre, incluso si las condiciones son las más espantosas que se puedan imaginar” (Rosset, 2013, p. 56). Esta es la clase de coraje que muestra Jaibo, afirmador incondicional de la vida que no se detiene ante nada y ante nadie, espíritu demoníaco que desafía con su insolencia

suicida cualquier prurito moral, tal y como señala el catedrático Agustín Sánchez Vidal:

Jaibo, en su ataque a los mutilados, pone en evidencia la impotencia real del ciego o el hombre del carrito. De la misma manera, en sus relaciones con Pedro, hace de él un hijo abandonado por su madre... La sola existencia de Jaibo aniquila el valor moral del trabajo de Pedro... Su sola presencia degrada el bien. Su facultad de desear ha permanecido intacta y por ello la sociedad le rechaza sistemáticamente y llegará incluso a suprimirlo (Sánchez Vidal, 1991, p. 160).

La escuela de crueldad de los desatendidos jóvenes tiene a su alumno adelantado en Jaibo, doctorado en la escuela de la vida que alardea de las enseñanzas que le ha dado su paso por el *bote* (correcional). Recibido en olor de multitud, los demás adolescentes lo ven como a un héroe que se erige, en palabras del académico Teshome Gabriel, “como el único modelo de supervivencia de los niños” (1982, p. 52). Es precisamente a aquel que tiene más papeletas de sufrir un revés del destino a quien se encomiendan los jóvenes. Y, sin embargo, el mito de Jaibo se cae al final. En las postrimerías de la muerte, cuando es alcanzado por los disparos de la policía, su ímpetu se refrena. La reacción de Jaibo frente a la muerte se corresponde con la noción de *automatismo trágico* de Rosset, la necesidad absoluta a la que llega todo ser humano al descubrir su incapacidad irremediable para hacer frente a una situación que lo sobrepasa:

Quien no se ha visto atrapado en la trampa de la muerte y, ya fuera el más hombre o el más inteligente de los humanos, debatirse, llorar, rebajarse al rango del animal más innoble, no conoce lo trágico de la ruindad humana, no sabe lo que es lo trágico, pues ignora que en el momento supremo, el hombre se *niega* (Rosset, 2013, p. 23).

En un mecanismo propio de la tragedia, Pedro y Jaibo intercambian sus papeles, el negador se convierte en afirmador y viceversa. “Ya caigo... en el agujero negro”, profiere en un primer plano Jaibo en el delirio que precede a su muerte. Por primera vez, coincidiendo con su caída, escuchamos el inconsciente del héroe trágico, que se mostrará en toda su vulnerabilidad: “por un mecanismo de consuelo dado por su cerebro”, explica el filósofo José Luis Barrios, “escucha la voz de su madre, se enfrenta a sí mismo en la forma del animal sarnoso, que nadie quiere, sucio y envuelto en una oscuridad triste a la cual la cámara desciende mientras el muchacho deja de respirar” (Barrios, 2016, p. 54).

No es difícil advertir que, de haberse incluido el final alternativo de *Los olvidados* -motivado por el miedo a la censura- el mismo habría eliminado el efecto de esta escena, tornando en edificante el hondo sentido trágico que subyace a *Los olvidados*. Como sostenían Jaspers o Goethe, la posibilidad de redención anula el carácter trágico, que se caracteriza por la ausencia total de vías de escape. Si para el filósofo George Steiner “leyes de divorcio más flexibles no podrían modificar el destino de Agamenón; la psiquiatría social no es respuesta para *Edipo*” (Steiner, 2001, pp. 24), tampoco la granja escuela es suficiente para que Pedro retome la senda del buen camino tal y como hace en el final redentor que acabó por descartarse. Aclara Fuentes que el desenlace de esta moderna tragedia económico-social difiere por completo del de la clásica, pues “no se restablece ningún orden, ni humano ni divino, como no sea el del basurero al que es arrojado el cadáver de Pedro, el protagonista adolescente, sobre el que no se funda ninguna Iglesia” (Fuentes, 2000, p. 101). La catarsis de *Los olvidados*, señala el experto Manuel Fructuoso, es negativa, ya que la obra “no provoca una catarsis liberadora, no libera las lágrimas para soslayar los problemas, sino que, por el contrario, obliga a atender sus contenidos con ojos secos y a preguntarse, con un nudo en el estómago, por la situación descrita en pantalla” (mfa, 2014, 7 de mayo). *Los olvidados* desmienten la creencia de Steiner según la cual la tragedia “sólo puede tener lugar cuando la realidad no ha sido sometida por la razón y la conciencia social” (Steiner, 2001, p. 248). Aquí las fuerzas destructivas no proceden de la naturaleza como en la tragedia clásica sino de la modernidad, representada arquitectónicamente por los andamios de los edificios a medio construir que se alzan al fondo de los personajes como esqueletos cimentados sobre los huesos de los olvidados, ruinas de un futuro en el que

no están incluidos. En esta tragedia “desprovista de coturno y atributos sobrenaturales” (Sánchez Vidal, 1991, p. 158) los andamios representan la imagen de un progreso excluyente, variante artificial e histórica del clásico *locus horridus* en donde todo sentimiento de lo sublime se pierde y en el que son las construcciones y no la naturaleza las que se alzan como el espacio hostil que amenaza la vida de los héroes.

En su realización de lo trágico, Buñuel huye de toda complacencia y llena la película de crueldad hasta el límite de lo posible. Si nos parece demasiado es porque, como acierta Monsiváis, “no caben en la pantalla la carencia de recursos, la pobreza tal y como se da, los indios descalzos, los perros famélicos, las condiciones de promiscuidad en la vivienda, la crueldad como lenguaje cotidiano” (Monsiváis, 2012, p. 307). Y, sin embargo, en medio de esta situación social catastrófica, la trayectoria que describen los jóvenes es ascendente. La película confirma lo que para la helenista Jacqueline de Romilly constituye el rasgo original del pensamiento trágico griego, el “haber convertido la misma debilidad humana en la fuente moral de su grandeza” (2010, p. 75). Lo que nos arrebató de *Los olvidados* es la dignidad con la que los personajes se enfrentan a la vida pese a tenerlo todo en su contra, su empeño en comerse a dentelladas una vida que posee la crudeza de la viscera de la pesadilla de Pedro. La célebre frase de Schopenhauer, filósofo del pesimismo, de que es el destino el que mezcla las cartas, y nosotros quienes las jugamos, contrasta con el nulo margen de maniobra de los jóvenes de la película, para quienes la suerte está echada de antemano. Cuentan no obstante con la rebeldía insolente de su juventud, que los lleva no solo a aceptar la apuesta, sino a echar un órdago: “Yo estoy donde quiero -le dice Jaibo a Meche, quien se sorprende al verlo fuera del correctoral. Allí no me gustaba estar y me escapé”.

NOTAS

1. Las traducciones de las citas del artículo de Sémolué, en francés en el original, son mías.
2. A esto apuntaba Buñuel al hacer suyas las palabras de Friedrich Engels extraídas de su *Carta a Minna Kautsky* (1885): “El novelista habrá cumplido honradamente cuando, a través de una pintura de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués y obligue a dudar al lector de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido ostensiblemente” (citado en Buñuel, 1958, p. 15).
3. Y, sin embargo, la sonrisa de la niña vale un mundo, como el poeta Jacques Prévert hace notar en unos versos que forman parte de su poema dedicado a la película: “Pero / en medio de una feria de barriada / un niño a salvo / sobre un caballito de madera errante / sonrío / gira un instante / y su sonrisa es / el sol / que se pone y se levanta / al / mismo tiempo / y el gran mundo / chirriante de las festividades oficiales / iluminado por esta sonrisa / embellecido por este sol / también respira un instante / y un poco celoso / enmudece” (citado en Paz, 2000, p. 69 y p. 71).
4. «Sin duda sería excesivo deducir que todo logro cinematográfico pertenece al género “fantástico” o al género “realista”. Un gran número de excelentes films es ajeno a los dos géneros; pero sin duda se podría sostener que, en esos casos, lo que hay de excelente en el film participa de una u otra de esas dos grandes tendencias del cine

-o incluso de la una y la otra, como en algunas obras de Luis Buñuel y Federico Fellini» (Rosset, 2010b, p. 126).

5. Esta idea de lo peor se encuentra en el origen de la película de Buñuel, que

en su entrevista con Max Aub cuenta cómo fraguó junto con Juan Larrea un “melodrama de lo peor” que acabaría siendo el germen de *Los olvidados*: “Se nos ocurrió hacer un melodrama de lo peor, acerca de un papelerito:

Su huerfanito, jefe. Nos divertíamos acumulando elementos, uno peor que el otro, una serie de plagios, tomando de aquí y de allá, como si fuese una película de Peter Lorre” (citado en Aub, 1985, p. 118).

BIBLIOGRAFÍA

- Aub, M. (1985). *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.
- Barrientos del Monte, F. (2018). Luis Buñuel o la crítica de la modernidad: Los olvidados. En *La política es de cine*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, pp. 45-70.
- Barrios, J. L. (2016). *Afectación y delirio: Deseo, imaginación y futuro*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Bazin, A. (1977). Los olvidados. En Bazin, A. *El cine de la crueldad*. Bilbao: Mensajero, pp. 66-74.
- Buñuel, L. (1952, 30 de marzo). ‘Young and Damned’. Buñuel Has Joined the ‘Sensible’. *The Compass*. Filmoteca Española-Archivo Buñuel, carpeta 1968, documento 27. Disponible en: <https://lbunuel.blogspot.com/2018/06/buñuel-ante-el-publico-norteamericano.html>
- Buñuel, L. (1958). El cine, instrumento de poesía. *Universidad de México*, 13 (4), p. 14.
- Buñuel, L. (1987). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Dumoulié, C. (1996). *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*. México: Siglo XXI.
- Estébanez Calderón, D. (2000). *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Felipe, L. (2015). Carta de León Felipe a Juan Larrea de 11 de mayo de 1951. En: Felipe, L. *Castillo interior*. Madrid: Fundación Banco Santander.
- Fernández-Santos, A. (2014). *La mirada encendida: escritos sobre cine*. Barcelona: Debate.
- Fuentes, V. (2000). *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal.
- Gabriel, T. (1982). *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Gamboja Sánchez, B. (2008). La ciudad rota: el México miserable de Luis Buñuel y Guillermo Fadanelli. *Revista de Filología Románica*, Anejo VI (II), pp. 117-121.
- Gentili, C. y Garelli, G. (2015). *Lo trágico*. Madrid: Antonio Machado.
- Girard, R. (2016). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Gómez, L. S. (2003). *La mosca atrapada en una telaraña: Buñuel y “Los olvidados” en el contexto latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Herrera Navarro, J. (2015). *Luis Buñuel en su archivo: de Los olvidados a Viridiana*. Madrid, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Jankélévitch, V. (1982). *La ironía*. Madrid: Taurus.
- Kayser, W. (2015). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Antonio Machado.
- Monsiváis, C. (2012). *Las esencias viajeras. Hacia una crónica cultural del Bicentenario de la Independencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno Caballud, L. (2019). Del surrealismo al subdesarrollo. Modernidad, transgresión y convención en el primer cine de Luis Buñuel. *Archivos de la Filmoteca*, 77, pp. 159-176.
- Paz, O. (2000). *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pech, C. (2005). Tiempo y destino: la fragilidad del bien en *Los olvidados*. *Andamios*, 2 (3), pp. 107-127. <https://doi.org/10.29092/uacm.v2i3.482>
- Péret, B. (1952, 28 de agosto). La obra cruel y rebelde de Luis Buñuel. *Arts*, En Cortí, J. (1995). *Obras completas de Benjamín Péret*. París: José Cortí, pp. 275-279.
- Raggio Miranda, S. L. (2012). Hibridación estética y crítica de la Modernidad en *Los olvidados* de Luis Buñuel. *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual* 2, pp. 84-98.
- Romilly, J. de (2010). *La Grecia antigua contra la violencia*. Madrid: Gredos.
- Ros Galiana, F. y Crespo y Crespo, R. (2002). *Guía para ver y analizar. Los Olvidados. Luis Buñuel (1950)*. Barcelona: Nau Llibres y Ediciones Octaedro.
- Rosset, C. (1994). *El principio de crueldad*. Valencia: Pre-Textos.
- Rosset, C. (2007). *El objeto singular*. Madrid: Sexto Piso.
- Rosset, C. (2008). *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada.
- Rosset, C. (2010a). *La filosofía trágica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Rosset, C. (2010b). *Reflexiones sobre cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Rosset, C. (2013). *Lógica de lo peor: elementos para una filosofía trágica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Rosset, C. (2015). *Lo real y su doble: Ensayo sobre la ilusión*. Santiago de Chile: Hue-ders.
- Sánchez Vidal, A. (1991). *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Sémolué, J. (1963). La tragique dans *Los olvidados*. *Etudes cinématographiques*, 22-23, pp. 169-174.
- Silva Escobar, J. P. (2017). Buñuel en México: notas acerca de la representación de la pobreza en las cintas *El gran ca-lavera*, *Los olvidados*, *El Bruto* y *Nazarín*. *Aisthesis*, 61, pp. 63-78. <https://doi.org/10.7764/aisth.61.4>
- Steiner, G. (2001). *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Azul Editorial.
- Tódorov, T. (2011). *Goya. A la sombra de las luces*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

Otros recursos

mfa (2014, 7 de mayo). Los olvidados (1950). *En torno a Luis Buñuel. Todo sobre la vida y la obra del realizador*. [En línea]. Disponible en: <https://lbunuel.blogspot.com/2014/05/los-olvidados-1950.html>