

---

EMILIO GARCÍA RIERA

# LA PRIMERA OBRA DE GENIO DEL CINE EN CASTELLANO

Una de las más importantes obras cinematográficas de Luis Buñuel es, sin duda, *Los olvidados*. Poco después de ser estrenada en el cine México en 1950, surgieron opiniones en contra de ella, que finalmente se modificarían tras su triunfo en el Festival de Cannes. Lo que molestaba de esta cinta no era la manifestación de la miseria en la ciudad de México, sino la manera en que Buñuel mostraba a los pobres.



**EMILIO GARCÍA RIERA.**  
CRÍTICO DE CINE Y ENSAYISTA.  
HA PUBLICADO ENTRE OTROS  
LIBROS: *EL CINE MEXICANO*,  
*MÉXICO VISTO POR EL CINE*  
*EXTRANJERO*, *HISTORIA DEL*  
*CINE MEXICANO*.

## LOS OLVIDADOS

PRODUCCIÓN (1950): Ultramar Films, Óscar Dancingers (y Jaime Menasce); gerente de producción: Federico Amérgo; administrador: Antonio de Salazar; jefe de producción: Fidel Pizarro.

DIRECCIÓN: Luis Buñuel; asistente: Ignacio Villarreal; repetidor de diálogos: José de Jesús Aceves.

ARGUMENTO Y ADAPTACIÓN: Luis Buñuel y Luis Alcoriza, con la colaboración sin crédito de Juan Larrea, Max Aub y Pedro de Urdimalas.

FOTOGRAFÍA: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Ignacio Romero.

MÚSICA: Rodolfo Halffter, sobre temas originales de Gustavo Pittaluga.

SONIDO: José B. Carles y Jesús González Gancy.

ESCENOGRAFÍA: Edward Fitzgerald; maquillaje: Armando Meyer.

EDICIÓN: Carlos Savage.

INTÉRPRETES: Stella Inda (madre de Pedro), Miguel Inclán (don Carmelo, el ciego), Alfonso Mejía (Pedro), Roberto Cobo (*El Jaíbo*), Alma Delia Fuentes (Meche), Francisco Jambrina (director de la escuela granja), Jesús García Navarro (padre de Julián), Efraín Arauz (*Cacarizo*), Jorge Pérez (*Pelón*), Javier Amezcuca (Julián), Mario Ramírez (*Ojitos*), Juan Villegas (abuelo del *Cacarizo*), Héctor López Portillo (juez), Ángel Merino (Carlos, ayudante del director), Daniel Corona y Roberto Navarrete (golfos), Antonio Martínez (chamaquito), niño Ramón Martínez (Nacho, hermano de Pedro), Antulio Jiménez Pons (chicharronero), Diana Ochoa (madre del *Cacarizo*), Salvador Quiroz (dueño de la herrería), Humberto Mosti (corrigendo), José Moreno Fuentes (policía), Juan Domínguez (corrigendo), José Loza, Rubén Campos y José López (asilados), Ignacio Solórzano (feriante), Victorio Blanco (vendedor del mercado), Ramón Sánchez (vendedor de tortas), Francisco Muller (Mendoza), Enedina Díaz de León (tortillera), Charles Rooner (pederasta elegante),

Inés Murillo, Rosa Pérez, niños Patricia Jiménez Pons, Miguel Funes Jr. y José Luis Echeverría, voz de Ernesto Alonso.

Filmada del 6 de febrero al 9 de marzo de 1950 en los estudios Tepeyac y en locaciones del D.F. (sobre todo, por el rumbo de Nonoalco) con un costo aproximado de 450 mil pesos. Estrenada el 9 de diciembre de 1950 en el cine México (una semana). Duración: 80 minutos.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO: *El Jaíbo*, un adolescente, escapa de la Correccional y se reúne en el barrio con sus amigos. Ayudado por dos niños, Pedro y *El Pelón*, *El Jaíbo* trata de robar al mendigo don Carmelo, un viejo ciego que canta por las calles. Después, los tres apedrean al ciego en un descampado. Pedro, a quien su madre rechaza por vago, recoge a un niño campesino, *El Ojitos*, abandonado por su padre y lo lleva a la casa de unos amigos, los hermanos Meche y *El Cacarizo*, cuyo abuelo vende leche de burra. *El Jaíbo* mata en presencia de Pedro al joven trabajador Julián, a quien echa la culpa de que lo llevarán a la Correccional. Don Carmelo emplea y explota al *Ojitos* como ayudante. Pedro, empeñado en que su madre lo quiera, entra a trabajar de aprendiz en una herrería. *El Jaíbo*, después de robar un cuchillo de la herrería, se hace amante de la madre de Pedro. Éste aparece como culpable del robo y es internado en una escuela granja correccional. El director de la escuela, interesado en Pedro, le confía 50 pesos para que salga de la escuela a comprarle unos cigarros. Pedro se siente feliz con tal muestra de confianza, pero *El Jaíbo* le sale al paso y le quita el dinero. Pedro sigue al *Jaíbo* hasta el barrio. *El Jaíbo* le da gran paliza. Pedro lo denuncia como asesino de Julián. *El Jaíbo* mata a Pedro y es a su vez muerto por la policía.

Entrevistado por José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, Luis Buñuel precisó el origen de *Los olvidados*. Con otro español, el escritor Juan Larrea, Buñuel propuso a Óscar Dancingers el argumento de una cinta comercial que debía llamarse ¡*Mi huerfanito, jefe!* y que "trataba de un chico vendedor de lotería". El productor, alentado por el buen éxito en taquilla de *El gran calavera*, la anterior película dirigida por Buñuel, vio la posibilidad de hacer "algo más serio. Una historia sobre los niños de México". Buñuel empezó a trabajar con Luis Alcoriza, "pero él tenía que cumplir con otro contrato" y continuó la redacción del argumento con Max Aub y Larrea. Además, "los diálogos los adaptó al modo del 'bajo pueblo' mexicano Pedro de Urdimalas, y por cierto con mucha fortuna". Buñuel dijo no recordar por qué sólo el nombre de Alcoriza, entre los mencionados, figuró en los créditos de *Los olvidados*. Urdimalas no quiso incluir el suyo porque una escena (no filmada, en definitiva) ofendía a España, a "la Madre Patria" (también parece que a Urdimalas, colaborador de Ismael Rodríguez en *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, *Los olvidados* le pareció denigrante, o algo así).

Inactivo por bastante tiempo, Buñuel se dedicó a recorrer durante seis meses "los bajos fondos de la ciudad de México, acompañado primero por Alcoriza y luego por Edward Fitzgerald", el escenógrafo canadiense. Caminó por "Nonoalco, la plaza de Romita, una ciudad perdida de Tacubaya", lugares que "luego salieron en la película"; algunos "ni siquiera existen ya". La cinta, según De la Colina, debía titularse *La manzana podrida* (Buñuel no recordó eso), y el director no se interesó por tratar en ella el tema de la "reeducación de los menores":

Me interesaba hallar personajes e historias. Consulté detalles en el Tribunal para Menores, con un psiquiatra, con María de Lourdes Ricaud.<sup>1</sup> Pude leer las tarjetas de un gran número de casos, interesantísimos. También me sirvieron noticias que salían en la prensa. Por ejemplo: leí que se había encontrado en un basurero el cadáver de un chico de unos doce años, y eso me dio la idea final.

Buñuel empleó en *Los olvidados* un reparto sin "estrellas". Alternaban en él acto-



res conocidos, como Stella Inda, Miguel Inclán y Francisco Jambrina, con otros debutantes, o casi, y aun con improvisados, como el niño campesino Mario Ramírez, intérprete del *Ojitos*. Gabriel Figueroa hizo un buen trabajo en la fotografía pese a quedar sorprendido y contrariado por el rechazo de Buñuel al empleo de filtros para captar las nubes fotogénicas que tanto adornaban las cintas del *Indio Fernández*. La excelente escenografía de Fitzgerald no chocó por lo general con las escenas filmadas en exteriores. De la música, diría Buñuel que "la escribió Gustavo Pittaluga, pero como no estaba sindicalizado ni nacionalizado, la firmó toda Rodolfo Halffter, a quien esto casi le costó salir del sindicato" (Pittaluga y Halffter eran españoles).

Lo primero que se lee, se ve y se oye en *Los olvidados* parece anunciar una película de propósitos edificantes. Después de los créditos, un letrero hace constar lo siguiente:

Agradecemos la ayuda valiosa que nos dieron para realizar esta película, las

siguientes personas y entidades: Dr. José Luis Patiño, director de la clínica de conducta de la Secretaría de Educación Pública, Srita. María de Lourdes Ricaud, del Departamento de Prevención Social de la Secretaría de Gobernación, Sr. Armando List Arzubide, director de la Escuela granja de Tlalpan.

A continuación, se muestran vistas de ciudades extranjeras (Nueva York, París) y, finalmente, de México, mientras la voz de Ernesto Alonso advierte que las grandes urbes crecen mucho, que eso produce miseria como la que se va a ver, que esa miseria no es en absoluto privativa de México y que los gobiernos hacen todo lo posible por desterrarla.

Cumplidas esas precauciones, las imágenes de un rumbo miserable (Nonoalco) sacuden por verdaderas, y una mención del *Jaibo* precede a la aparición del personaje: un adolescente alto y flaco, con un copete a la moda popular, vestido con una camiseta ceñida, de manga corta, y un overol obrero. El *Jaibo* cami-

na arrogante por San Juan de Letrán, pide una torta a un vendedor callejero y huye antes de recibirla al ver a un policía. De la presentación del *Jaibo* se pasa a la de otro personaje importante: un viejo ciego (Miguel Inclán), hombre orquesta que hace sonar con un pie una tambora mientras sopla una batería de pitos que le cuelga del cuello y tañe una guitarra. El ciego alterna su actuación ante un auditorio callejero con elogios a Porfirio Díaz ("ahora les voy a contar el corrido de mi general don Porfirio Díaz... Ríanse, pero en tiempos de mi general había más respeto y las mujeres se estaban en casa, no como ahora, que andan por ahí engañando maridos"). Al caer el ciego, agredido por los jóvenes en un descampado, una imagen de raras, misteriosas calidades, lo muestra enfrentado a una gallina, primera de las muchas que transitarán por la película como representantes de la irracionalidad y de la huella de lo campesino en el mundo urbano.

Esa persistencia de lo campesino, que quizá tenga que ver con una remisión de Buñuel a su propia infancia, es subraya-

**Buñuel se dedicó a recorrer durante seis meses los bajos fondos de la ciudad de México y a consultar diferentes casos de niños que se encontraban en el Tribunal de Menores**

da por otro personaje: *El Ojitos*, niño abandonado por su padre en un mercado (el padre le ha dicho al hijo que lo espere ahí, y se diría que el chico estaría ahí por una eternidad). Llamado por la joven Meche (Alma Delia Fuentes de trece años) *El Ojitos* ("¿qué apodo tan sin chiste!", comenta el ciego), el niño campesino provoca la admiración de los ciudadanos por su habilidad de mamar directamente de la ubre de una vaca y recibe burlas y muestras de solidaridad de Pedro (Alfonso Mejía, que suplió a José de la Colina, a quien Buñuel quería para el papel) después de preguntarle éste si es fuereño y de contestar el abandonado: "No, soy de Los Reyes". Pedro, a quien su madre (Stella Inda) cargada de hijos niega la comida que él le ha de robar ("¿por qué te he de querer?" —le pregunta ella—, ¿por lo bien que te portas?"), viene a ser el personaje central de la película, pues funciona como hilo conductor de su trama.

Es de Pedro el sueño que da lugar a una de las más bellas secuencias oníricas en la historia del cine. Después de

que *El Jaibo* asesina por la espalda, de una pedrada, a Julián, joven serio y trabajador ("tiene mucho aire porque no fuma", se dice de él), Pedro cree ver en sueños, bajo su cama, a Julián ensangrentado y riéndose: después, ve acercarse en cámara lenta (recurso que Buñuel no volverá a usar, o casi) a su madre, que le habla cariñosamente sin mover los labios —tampoco los mueve Pedro al contestarle— lo besa y le ofrece un gran pedazo de carne cruda y desgarrada que gotea sangre y que *El Jaibo* arrebató.

Entre el crimen y el sueño, la superstición: una escena ha mostrado entre lo uno y lo otro al ciego frotar la espalda desnuda de la madre enferma de Meche con una paloma moribunda, pero *El Ojitos* dice que la paloma no curará a la mujer, sino un diente de muerto que él robó del cementerio una noche de luna. El mismo *Ojitos*, después del estremecedor sueño de Pedro, dará lugar a una escena no por real menos misteriosa y bella: el niño campesino aconseja a Meche embellecer su piel con leche de burra y eso hace a la chica levantarse la falda, mostrar sus piernas cubiertas en parte por unas pobres medias y frotárselas con la leche. Así, una lógica dictada por la intuición poética va ligando al crimen y la miseria con el sueño y el deseo en una síntesis cargada a la vez de afecto y de crueldad. De la crueldad no está libre ni *El Ojitos*, pues no hay en la película ni ángeles ni demonios: el niño campesino, exasperado por el ciego, contiene su impulso de lanzarle una piedra. La crueldad extrema, por otra parte, no excluye al humor: se lee "me mirabas" en el carrito de ruedas con que se mueve un inválido sin piernas: con el pretexto de pedirle un cigarro, *El Jaibo* y otros jóvenes lo roban, lo dejan tirado de espaldas sobre el suelo y empujan su carrito por una pendiente.

También es cruel que Pedro, en su búsqueda del amor, tropiece con las evidencias de una sexualidad perturbadora. Después de que intenta besar la mano de su madre, y de que ella lo rechaza una vez más, el chico se angustia al verla dar escobazos a un gallo que trata de pisar a una gallina. Pedro no verá, pero sí resentirá lo que ocurre a continuación: la madre es sorprendida por *El Jaibo* cuando ella se lava las piernas —imagen paralela a la de Meche frotándose las suyas— y resulta conmovida por la tris-

te historia familiar que el joven le cuenta en tono lastimero: padre desconocido, madre apenas recordada; así, por razones de melodrama, la mujer concede al *Jaibo* la ternura que niega a su propio hijo, y aun se entrega a ese cínico que observa con ironía a uno de los hijos de ella, que no pasa de dos años, cuando la madre le cuenta que se casó a los catorce y enviudó hace cinco. Mientras tanto, Pedro ha sido objeto del amor equívoco: el de un pederasta elegante, con barba, que le ofrece dinero; eso no se oye porque la escena es captada desde el interior de un lujoso escaparate de la avenida Juárez. Tanto Pedro como el pederasta deben huir al acercarse un policía. Después de eso, Pedro tendrá una experiencia muy distinta: al empujar un aparato de feria con otros niños, uno de ellos discute con el patrón abusivo y muestra madera de revolucionario: "Si ese tipo no nos paga —dice, lanzando fieras miradas— lo sabotaremos".

Así, después de hacer contacto con dos formas de explotación infantil —la del amor pederasta y la del trabajo—, Pedro amenaza a su madre con un taburete, después de que ella lo abofetea, y, vencido, se deja llevar por la mujer al tribunal de menores. Se inicia la parte edificante de la película, que tiene su ironía, pues tanto el juez del tribunal como el director de una ejemplar escuela granja a la que Pedro es enviado hablan de encerrar algo: "deberíamos encerrar a los padres", dice el juez a la madre, que lleva rebozo y afirma con naturalidad no poder amar a su hijo por no saber quién es su padre; el director de la escuela le dice que preferiría "encerrar a la miseria" y no a los niños, observación que avergonzaba a Buñuel por melodramática y demagógica. El director de la escuela lanza a Pedro una advertencia que puede sonar misteriosa y ambigua: "¡Ten cuidado, que también las gallinas pueden vengarse!", pues el chico, furioso, estrella uno de los huevos que come, pinchándolo con un clavo, contra el objetivo de la cámara, ante el repudio general ("los huevos son pa' venderlos y pa' que comamos todos"), y se dedica a matar gallinas con uno de los varios palos esgrimidos en la película, como uno con el que Miguel Inclán da al aire "palos de ciego" —especie de broma de literalidad— cuando es sorprendido por Pedro con

Meche en las rodillas (ella, ante las palabras sibilinas del ciego, ha sacado las tijeras).

“¡Malditos, malditos!”, ha gritado el ciego deseando la muerte a todos los jóvenes, y eso suena muy siniestro porque las muertes se producen. Pedro, furioso, exige al *Jaibo* que no se meta con su madre: “¿no?, ¿aún más?”, contesta el segundo ante las risas de los demás chicos; después, *El Jaibo* mata a Pedro a tubazos en un gallinero, y una gallina pasa sobre el cadáver. La policía, conducida por el ciego, encuentra en un solar al *Jaibo*, quien, en su agonía, es asaltado por la imagen onírica de un perro que avanza por una calle (mojada por razones de fotogenia, precisaría Buñuel). Meche y su abuelo arrojan el cadáver de Pedro a un basurero. Antes, *El Ojitos* ha vuelto al mercado a seguir esperando a su padre.

Con el anterior recuento de las situaciones de *Los olvidados* que me parecen más llamativas no he pretendido explicar su sentido profundo, impertinencia que ni el propio Buñuel se permitía; más interesa sugerir la riqueza de una película que rechaza todo intento de catalogación y definición exhaustiva. Por eso mismo, bien puede ser vista como la primera obra de genio producida por el cine en castellano, si por obra de genio se tiene a la que propone un universo tan ilimitado y ambiguo como el real y que es a la vez producto de una visión única e intransferible, la visión que da vida a un estilo.

Eso no hizo de *Los olvidados* una película perfecta. Un ánimo precautorio, como se ha visto, forzó en ella la inclusión edificante de una granja escuela demasiado ideal, aunque no imposible, y cierto debilitamiento del personaje de Pedro, visto en buena medida como un mero caso de regeneración frustrada. A cambio de eso, una súplica de *Dancigers* (“ya estoy haciendo sacrificios con esta película: hay mucha cochambre, no hay actores conocidos, etcétera”), hizo a Buñuel renunciar a “un par de detalles que rompieran con el realismo convencional”, según él mismo:

Cuando *El Jaibo* y Pedro iban a ver al muchacho que luego será asesinado se debía ver de paso, al fondo de aquellos terrenos donde había un gran edificio en construcción —un hospital



del Seguro Social—, una orquesta sinfónica de cien profesores instalada en la estructura metálica. En la casa de Pedro, cuando la madre estaba cocinando, se vería también que en cierto momento apartaba un sombrero de copa magnífico. Esas cosas se verían como en un parpadeo, y sólo las advertiría un espectador entre cien, que además se quedaría dudando, pensando que podría ser una ilusión suya. Eran elementos de tipo irracional, para no seguir al pie de la letra un argumento, una realidad “fotográfica”.

Desde luego, no es el de *Los olvidados* un realismo “convencional” o “fotográfico”. La película chocó al principio no sólo a

los aprensivos chovinistas, o a los preocupados por la muestra de una realidad “denigrante”, sino a algunas personas cultas y de izquierda, y aun a comunistas como el francés Georges Sadoul, que detectaron en ella la “ideología burguesa”. Lo que chocó, creo, no fue tanto la muestra de la miseria, pues el cine de la época, y muy especialmente el mexicano, a su melodramático modo, la mostraba a cada rato, ni tampoco que la cinta no ofreciera “soluciones”, típica exigencia necia de la izquierda del momento. Más chocó, en el fondo, la resistencia en Buñuel a idealizar a los pobres, a ver en ellos meros casos solicitadores de caridad, para unos, o de redención social, para otros. Buñuel los trató como seres humanos concretos, verda-

**La lección moral de**

***Los olvidados* se**

**deduce de la natural**

**aversión de Buñuel**

**al moralismo común**

**y corriente de**

**quienes simplifican**

**la realidad para**

**asumir ante ella la**

**posición del juez,**

**del maestro y del**

**ideólogo**

deros, tan capaces como cualquiera del amor, la solidaridad, la crueldad, el odio y el crimen, y a ninguno negó la posibilidad de entrever el misterio poético. En otras palabras, Buñuel los vio como sus iguales, ni mejores ni peores. La lección moral de *Los olvidados* se deduce de la natural aversión de Buñuel al moralismo común y corriente de quienes simplifican la realidad para asumir ante ella la posición del juez, del maestro y del ideólogo. Por eso, un crítico excepcional, el francés André Bazin, terminó así un artículo sobre la película publicado en la revista *Esprit* (1, 52):

[. . .] en *Los olvidados*, los rostros más odiosos no dejan de ser la imagen del hombre. 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 que *Los olvidados* no suscita en el público ni complacencia sádica ni indignación farisea.

Lo anterior fue escrito cuando *Los olvidados* había vencido ya las primeras resistencias a reconocer su importancia y su valor. Después de un deslucido estreno en el cine México, la cinta triunfó en Cannes, y eso promovió su reexhibición en el cine Prado, donde se mantuvo seis semanas. No puede decirse, pues, que la película tropezara en México con la indiferencia o mezquindad: lo prueban los muchos arieles con que fue premiada. Sin embargo, queda por saber si eso hubiera sido así de no mediar el triunfo en Cannes, un triunfo que propició Octavio Paz, secretario entonces del embajador de México en Francia Jaime Torres Bodet (no "muy partidario, ni mucho menos, de la película", según Buñuel). Paz incluiría en su libro *Las peras del olmo* un texto decisivo sobre *Los olvidados*, "El poeta Buñuel", que es seguramente lo mejor que se ha escrito en castellano sobre película alguna y que termina así:

*Los olvidados* no es un *film* documental. Tampoco es una película de tesis, de propaganda o de moral. Pero si ninguna prédica empaña su admirable objetividad, sería calumnioso decir que se trata de un *film* estético, en el que sólo cuentan los valores artísticos. Lejos del realismo (social, psicológico o edificante) y del esteticismo, la película de Buñuel se inscribe en la tradición de un arte pasional y feroz, contenido y delirante, que reclama como antecedentes a Goya y a Posada, quizá los artistas plásticos que han llevado más lejos el humor negro. (Lava fría, hielo volcánico). A pesar de la universalidad de su tema, de la ausencia de color local y de la extrema desnudez de su construcción, *Los olvidados* posee un acento que no hay más remedio que llamar racial (en el sentido en que los toros tienen "casta"). La miseria y el abandono pueden darse en cualquier parte del mundo, pero la pasión encarnizada con que está descrita per-

tenece al gran arte español. Ese mendigo ciego ya lo hemos visto en la picaresca española. Esas mujeres, esos borrachos, esos cretinos, esos asesinos, esos inocentes, los hemos visto en Quevedo y en Galdós, los vislumbramos en Cervantes, los han retratado Velázquez y Murillo. Esos palos —palos de ciego— son los mismos que se oyen en todo el teatro español. Y los niños, los olvidados, su mitología, su rebeldía pasiva, su lealtad suicida, su dulzura que relampaguea, su ternura llena de ferocidades exquisitas, su desgarrada afirmación de sí mismos en y para la muerte, su búsqueda sin fin de la comunión —aun a través del crimen— no son ni pueden ser sino mexicanos. Así, en la escena clave de la película —la escena onírica—, el tema de la madre se resuelve en la cena en común, esto es, en el festín sagrado. Quizá sin proponérselo, Buñuel descubre en el sueño de sus héroes las imágenes arquetípicas del pueblo mexicano: Coatlicue y el sacrificio. El tema de la madre, que es una de las obsesiones mexicanas, está ligado inexorablemente al de la fraternidad, al de la amistad hasta la muerte. Ambos constituyen el fondo secreto de esta película. El mundo de *Los olvidados* está poblado por huérfanos, por solitarios que buscan la comunión y que para encontrarla no retroceden ante la sangre. La búsqueda del "otro", de nuestro semejante, es la otra cara de la búsqueda de la madre. O la aceptación de su ausencia definitiva: el sabernos solos. Pedro, *El Jaibo* y sus compañeros nos revelan así la naturaleza última del hombre, que quizá consista en una permanente y constante orfandad.

Testimonio de nuestro tiempo, el valor moral de *Los olvidados* no tiene relación alguna con la propaganda. El arte no tiene relación alguna con la propaganda. El arte, cuando es libre, es testimonio. La obra de Buñuel es una prueba de lo que pueden hacer el talento creador y la conciencia artística cuando nada, excepto su propia libertad, los constriñe y coacciona.

1. Por error, se lee en el texto original Rico en lugar de Ricaud.