

Resumen / Nacionalismo cultural y Buñuel en México.

Las herejías de Buñuel tienen una resonancia más directa e inmediata en la irreverencia post revolucionaria de círculos literarios dominados por Octavio Paz y Carlos Fuentes sobre sus contemporáneos en la industria fílmica mejicana.

1946, año de la llegada de Buñuel a México, marca la sistematización de décadas de polémica obligatoria e iniciativas fundacionales refiriéndose a la mejicanidad y sus culturas prerrogativas. Una revisión tentativa de su producción total sugiere que Buñuel no hizo flamear una bandera de conveniencia cuando adoptó la ciudadanía mejicana. Hasta sus primeros films se manifiesta una receptividad genuina a la realidades de su casa adoptiva, bastante más que una reproducción meramente pasiva de los géneros Mejicanos establecidos.

Palabras clave

Desviaciones – estereotipos – fisonomía popular – fotografía icónica – hipérbole – irreverencia – lenguaje parábólico – mitologías nacionales – nacionalismo – panóptica – retórico.

Summary / Cultural nationalism and Buñuel in Mexico

Buñuel's heresies has a more direct and immediate resonance in the post revolutionary irreverence of literary circles dominated by Octavio Paz and Carlos Fuentes on his contemporaries in the Mexican's film industry.

1946 the year of Buñuel's arrival, marks the systematization of decades of obligatory polemic and foundational initiatives concerning Mexicanidad and its cultural prerogatives. An attentive review of his output suggest that Buñuel did not fly a flag of convenience when he adopted Mexican Citizenship. Even his earliest films manifest a genuine receptivity to the realities of his adopted home, rather than a merely passive reproduction of established Mexican genres.

Key words

Deviation - hyperbolic - iconic photography - imaginary - irreverence - national mythology - nationalism - panoptic - parabolic languages - popular physiognomy - rhetoric - stereotype.

Resumo / Nacionalismo cultural e Buñuel em México

As heresias de Buñuel tem uma ressonância mais direta e imediata na irreverência post revolucionária de círculos literários dominados por Octavio Paz e Carlos Fuentes sobre seus contemporâneos na indústria do cinema Mexicano.

1946, ano de chegada de Buñuel a México, marca a sistematização de décadas de polêmica obrigatória e iniciativas de fundação aludindo à mexicanidade e suas culturas prerrogativas. Uma revisão tentativa da sua produção total sugere que Buñuel não fez flamear uma bandeira de conveniência quando adotou a cidadania mexicana. Até seus primeiros filmes se revela uma receptividade genuína à realidades de sua casa adotiva, bastante mais que uma reprodução meramente passiva dos gêneros mexicanos estabelecidos.

Palavras chave

Desvio - estereótipos – fisionomia popular – fotografia icônica - hipérbole – irreverência – linguagem parabólica - mitologia nacional – nacionalismo - panóptica - retórico.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 18 (2005). pp 59-69. ISSN 1668-0227

*Erica Segre. Magister en Literatura. Universidad de Cambridge. Profesora full time e investigadora en literatura y cultura visual en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge y miembro del Trinity College de esa Universidad. infocedyc@palermo.edu

“No crean [...] que sólo propugno por un cine dedicado exclusivamente a la expresión de lo fantástico [...] por un cine escapista [...] desdeñoso de nuestra realidad cotidiana”.

La exhibición conmemorativa titulada con la panóptica hipérbole *Buñuel La mirada del siglo*, que tuvo lugar en el palacio de Bellas Artes, en la ciudad de México en 1996, provee un punto de partida para la recepción y contextualización de los trabajos menos conocidos del realizador. “Vine de paso” le recordó a Elena Poniatowska en 1977, en un elíptico reportaje en su hogar de la ciudad de México. “Nosotros nos nacionalizamos mexicanos, no somos refugiados”². Un ciudadano mexicano naturalizado, tres días después de cruzar la frontera en 1946, Luis Buñuel dirigió veinte películas en México, una larga e idiosincrática carrera en lo que podría denominarse géneros comerciales, que contribuyó, a través de la elisión y astutas *gaffes*, a fracturar la monolítica iconografía nacionalista de la pantalla mexicana. Las herejías de Buñuel tuvieron mayor resonancia inmediata y directa en la irreverencia posrevolucionaria de los círculos literarios dominados por Octavio Paz y Carlos Fuentes que la que tuvo sobre sus contemporáneos de la industria fílmica mexicana. Ambos escritores fueron amigos personales y partidarios de estas lecturas erróneas y desviaciones de la retórica nacionalista dominante. La incisividad de estos errores de lectura, aparentemente ingenuos, basados en una estrategia que injertaba en los pequeños detalles narrativos ciertos deslices expatriados, llevada a cabo gracias a la estrecha colaboración con escritores mexicanos en la elaboración de los guiones (diálogos especialmente vernacularizados), y con cineastas mexicanos y escenógrafos. Entre ellos Juan de la Cabada, Gabriel Figueroa, Mauricio Magdaleno y Manuel Álvarez Bravo. No pocos de estos colaboradores han contribuido a la icónica fisonomía de la exaltación nacionalista y al narcisismo cultural de la pantalla mexicana de los '40, trabajando con el demagógico Emilio Fernández, el populista Ismael Rodríguez y el costumbrista Fernando de Fuentes. Pero si algunos integrantes de esta formación de colaboradores proviene de los días felices de la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios (L.E.A.R.) fundada en 1934 y el politizado taller de Gráfica Popular, otros como el dramaturgo Rodolfo Usigli, el novelista José Revueltas, y el pintor abstracto y escenógrafo Gunter Gerszo representan un punto de partida artístico para la narrativa épica del realismo social y un movimiento hacia una estética orientada hacia los monólogos interiores, flujos de la conciencia y una expresión sintética. En la mayoría de las películas realizadas en México, Buñuel sabe poner en foco tanto el fondo como la superficie. Este equilibrio entre la penetración poética y la realidad tangente se debe a un buen trabajo de interacción con los representantes de la denominada “cultura de creación de películas pictóricas” inspirada por la precisión fisiológica y las totémicas características del arte gráfico socialmente comprometido de los años '30 y '40.³ El sitio de la exhibición fue emblemático, puesto que

da a entender la centralidad del legado de Buñuel subsumiendo la combinación cultural del nacionalismo de los últimos años del Porfiriato y del México posrevolucionario. El Palacio de Bellas Artes, con sus agregados arquitectónicos que van del *art nouveau* al *art deco*, al servicio de lo autóctono, es un mausoleo de arte mural revolucionario y el espacio sacralizado de las nociones de arte socialmente redentivas.

Ubicado en el centro de la topografía de la antigua ciudad colonial y los signos borrosos de la revisión a la que la modernidad del siglo XIX la sometiera Bellas Artes es la encarnación de una particular tradición de una práctica cultural hegemónica impuesta por sucesivos gobiernos mexicanos revolucionarios y posrevolucionarios. En un artículo retrospectivo sobre “una centuria de difusión cultural en México” Carlos Monsiváis señala la casi utópica aspiración del departamento de Bellas Artes –divulgatoria e integrativa– cuya matriz inspiradora era el palacio en sí mismo, con su dorada cúpula renacentista. En las décadas posrevolucionarias fue el genuino “centro de la vida cultural, la zona iniciática”, una posición que muchas veces ocupó sólo conceptualmente en la realidad virtual de la retórica nacionalista.

En 1946, el año de la llegada de Buñuel, se marca la sistematización de décadas de polémica obligatoria e iniciativas fundacionales concernientes a la mexicanidad y sus prerrogativas culturales; con el establecimiento del Instituto de Bellas Artes, patronazgo oficial concebido con vistas a auspiciar, fomentar, custodiar, vigilar y fortalecer todas las formas artísticas en que se expresa y se define el espíritu de México. Buñuel mismo fue invitado a México por uno de los activistas culturales claves, un visionario con una práctica cultural inclusiva y redentiva, el escritor y etnógrafo Fernando Benítez. Jefe editor del importante diario *El Nacional* y secretario personal del Ministro de Estado en el momento de su encuentro con el cineasta. Él contribuyó al aumento de la visibilidad y popularización de las artes a la renovación del debate sobre la relación entre cultura y sociedad en México, y apoyó una línea de investigación de escrutinio nacional como también una generación de escritores cismáticos con el éxito cultural de los suplementos que fundó para los diarios *El Nacional* y *Novedades* (incluyendo a Paz y Fuentes). Buñuel llegó en el último coletazo del “sexenio ávila-camachista” (1940–46), cuando la manipulación demagógica del gobierno y la consolidación de los estereotipos nacionales del tipicismo inherente a la noción de mexicanidad, había minado la base popular de esa introspección, convirtiéndola en un discurso político hueco y con fuertes visos de agotamiento. Significativamente para un explorador de los márgenes, la entrada oblicua de Buñuel a México como un apóstata declarado de los paradigmas nacionales, coincide con la gradual fractura de las certezas dogmáticas concernientes a la identidad nacional y a sus legítimas manifestaciones culturales.

Él se inserta en un período de transición y crisis que, como recuerda Rulfo, alimentaba el problema del desencanto de una generación de escritores: “en la época que no se sabía dónde iba el país dominado

por una crisis social económica y donde en subdesarrollo era algo tremendo”.

Alojar la exhibición en el Bellas Artes fue un modo provocativo de articular un homenaje a las visiones disidentes de Buñuel. Esto quiere decir, al menos en un aspecto estilístico, que el interior del Bellas Artes fue un escenario adecuado. La aprobación póstuma de Buñuel podría deducirse de sus comentarios sobre el diseño de la decoración en El: “la escenografía es de un estilo que me gusta, porque mi padre se hizo una casa en estilo 1900, un poco *art nouveau*. Yo tengo amor por esa época”. En el contexto de la identidad política y trasatlántica la diplomacia indudablemente señala una intención de recuperar “los años perdidos” de Buñuel para el canon. Pero no sólo defiende la centralidad de las películas rodadas en México e instiga a una revalorización de su importancia, sino que también subraya con mayor radicalidad la clara influencia en el contexto cultural mexicano que fue afectado por sus realizaciones y los temas tratados. Este cambio interpretativo, permitirá afirmar aquello que Buñuel llamó “trabajos alimenticios” en el contexto de la historicidad y la especificidad cultural ejemplificada en *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1932), resaltando los tópicos de sus temas y su rol de cronista/espectador.

En uno de los catálogos de la exhibición, el historiador cinematográfico José de la Colina, amigo personal, interlocutor permanente y cronista del director, alude al ámbito de las resonancias semánticas del título “Buñuel! La mirada del siglo”. Expresa la necesidad de revisar el punto de vista que denigra a los films mexicanos como ejercicios en estilo expeditivo, productos de Buñuel en tanto mero artesano camaleónico, que filmara cualquier cosa que le ofrecieran. De la Colina rebate semejante percepción sobre un exilio indigente que lo llevara a concretar prosaicas negociaciones estéticas. Buñuel en México no renunció frívolamente a “la unicidad de una mirada de autor”, no sufrió ninguna amnesia o esquizofrenia artística. Sus producciones allí deben ser vistas como integradas, si bien distintas, y de una integridad estética sin merma alguna.

Una atenta revisión de sus producciones sugiere que Buñuel no se dejó llevar por la conveniencia cuando adoptó la ciudadanía mexicana. Incluso en sus primeras películas manifiesta una genuina receptividad a las realidades de su casa adoptiva, más que la mera reproducción pasiva de los géneros mexicanos establecidos. Buñuel mismo, entrevistado posteriormente, parece demostrar una simpatía tácita con este acercamiento revisionista. A pesar de haber sido un director con una predilección bien documentada por los disfraces transgresores, Buñuel argumenta que las películas rodadas en México, muchas de las cuales se clasifican dentro de los géneros populares, desde el musical elegiaco *Gran casino* hasta el díptico *Simón del desierto* rehuyen la condescendencia del autor para realizar guiños de complicidad con el espectador y niegan la intención de suscitar el ridículo a través del sutil tratamiento paródico de las convenciones cine-

matográficas mexicanas. El grado de oportunismo aparece en el eclecticismo de sus proyectos en México, con elementos que en ocasiones parecen adquisiciones fortuitas, más que incisiones culturales.

En *La hija del engaño* (1951) Buñuel es característicamente ajeno al protocolo nacionalista y al purismo cultural, tanto español como mexicano. Él decanta rápidamente el melodrama hispanizado de *Don Quintín el amargo* (1935) de su obligación como productor de un cine comercial en Madrid, hacia el vehículo mexicano *La hija del engaño*. Como recordó en una reveladora conversación con José de la Colina a mediados de los '70, Luis y Janet Alcoriza mexicanizaron el argumento en un vano intento por retener algo del sabor original del cual desde la perspectiva ventajosa del exilio adquirió cierta atracción nostálgica. “Tenía mucha chulería y mucho gracejo madrileño”. La traducción literal del protagonista desde un “echao pá lante” madrileño en el estereotípico macho mexicano no convenció a las taquillas. Contrariamente el éxito de la comedia fantástica *El gran calavera* (1949) protagonizada por el popular actor mexicano Fernando Soler, en uno de sus roles icónicos como el atractivo patriarca disoluto con un corazón de oro, muestra a Buñuel en su más astutamente asimilativa producción. Este improbable relato de una emprendedora familia disfuncional, después de una inmersión temporaria en una vida de pobreza y tras pagar un exiguo peaje no remunerado pero honorable en el centro de la ciudad, demuestra el manejo precoz del lenguaje parabólico del melodrama mexicano ideado por Juan Bustillo de Oro en los '30 en sus sagas afectadas de nostalgia porfiriana y el populismo endémico de la comedia arrabalera de Ismael Rodríguez en los '40. Un director con un profundo interés en los rituales oníricos y un compromiso abortado en las películas de propaganda de Hollywood, Buñuel era comprensiblemente receptivo a la manera en que la pantalla mexicana refractaba e inculcaba las mitologías mexicanas.

En relación a la recepción de la obra olvidada de Buñuel, de la Colina reivindica la integridad que subyace en ella y la independencia interpretativa de estas películas mexicanas a las cuales ubica a la par de sus primeras y sus últimas producciones europeas. A pesar de las resonancias de la familiar polémica entre la metrópoli y sus satélites poscoloniales, de la Colina plantea sugestivamente que Buñuel estaba profundamente versado en la mordiente especificidad. Sus años en México no fueron un paréntesis dentro de su obra. Tampoco el hecho de que los estudios en cuestión fueran Tepeyac, Churubusco y Clasa, y que las locaciones elegidas para los exteriores de la semi tropical Cuatla, Morelos, a la proletaria Iztapalapa, la colonial Coyoacan y Chapultepec en la ciudad de México, hasta la costera Manzanillo, los poblados de Guerrero y las vecindades de la monástica Ixmiquilpan en el árido Valle del Mezquital, condena a estas películas a la periferia de una narrativa nacionalista y al “pintoresquismo delirante”.

La noción de una mirada armonizadora de la totalidad de la obra del cineasta, adelantada por el título de la

exhibición, es indudablemente un comentario contencioso cuando se aplica a Buñuel evocando un proceso de sistematización y una racionalización retrospectiva, apenas en contacto con la firma del director en su debut surrealista con el ojo ritualmente cortado. Esta estrategia de desplazamiento ocular radical fue representada mediante diversos gestos en la pantalla y conceptos. El huevo arrojado contra el lente de la cámara en *Los olvidados* (1950), la aguja de coser perforando el ojo de la cerradura para castigar al sospechado *voyeur* en *Él* (1952), el cinemático primer plano registrando el impacto fulgurante del destello blanco de la descarga de un arma de fuego en *Abismos de pasión* (1953). Contra la linealidad esquemática el punto de vista es expuesto y complejo, quebrando el plácido consumo de la imagen, en un intento de deconstruir sus hipnóticas mistificaciones. En 1953, el generalmente evasivo Buñuel explica sus reservas en cuanto a la recepción de las películas y sus abusos para la pretendida transparencia del neorealismo del celuloide y la manipulación implícita en el punto de vista omnisciente. En su participación en una mesa redonda que fue grabada, transcrita y posteriormente publicada en 1958 por el poeta y ensayista José García Terres, editor de la principal revista cultural de la Universidad de México, Buñuel reconoce el insidioso poder del cine sobre el hábitat psíquico del espectador, un potencial sin paralelo que como ninguna otra expresión humana es capaz de embrutecerlo. En la misma charla se lamenta, en el año de *Abismos de pasión* y *La ilusión* viaja en tranvía, un año después de *El bruto*, *Robinson Crusoe* y *Él*, que la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada. Buñuel construye sus observaciones alrededor de una cita de su amigo y partidario del surrealismo Octavio Paz. Revela hasta qué punto la afinidad estética de Buñuel se pliega a la corriente crítica de la monolítica retórica nacionalista forjada por una nueva generación de escritores mexicanos. Hay una tácita reciprocidad en el homenaje de Buñuel a Paz por el ensayo seminal del joven escritor sobre la imaginaria nacional, *El laberinto de la soledad* (1950), que seduce la visión bifocal y los conceptos oculares del disidente español. "Ha dicho Octavio Paz "Baste que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo" y yo, parafraseando agregó: "bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el Universo. En el apéndice de la cuarta edición Paz alude figurativamente —a raíz de la Revolución Mexicana y las dos Guerras Mundiales— a las mortales mistificaciones engendradas por la Iluminada Razón y las horribles consecuencias de reforzar los esquemas ideológicos totalizadores. Postula una perspectiva desengañada, una apertura emergente en la sociedad mexicana, en los términos de un retorno a la subjetividad individual, la internalización de la experiencia y el rechazo de los filtros oficiales. "Al salir acaso descubriremos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizá entonces empezaremos a soñar con los ojos cerrados". Esto se dirige, de alguna manera, a lo que Carlos Fuentes identificó, en 1945, como una redi-

cción generacional por fuera de la estática noción de las abstracciones nacionales representativas — el realismo de la identidad colectiva concebido convencionalmente en afiches, telas, murales, celuloide— hacia la expresión de las tonalidades del paisaje del México interior. La presciencia humanista de Alfonso Reyes, padre sustituto de los nuevos escépticos, había señalado con anterioridad, en 1944, la fractura del consenso sobre la veracidad de la percepción nacionalista concerniente a la sociedad contemporánea y sus ancestros. *Él* alerta a sus lectores sobre la creciente fisura en la previa amalgama sin costuras de la retórica y los hechos en "Reflexiones sobre el mexicano". La apariencia nunca es desdeñable. Hasta cuando engaña da un indicio. Dejarse guiar por los ojos no es un mal método, a condición de andar sobre aviso'. Uno de los primeros en recibir a Buñuel en México, Reyes, había adoptado influyentemente, desde entonces, la revisión de la metodología del mexicanismo. *Él* cuestionaba la exaltada metafísica del clásico de Samuel Ramos El perfil de hombre mexicano y el populismo de los manifiestos educativos de José Vasconcelos (Alfabeto y jabón) en los años '20. El triunfalismo de una revolución institucionalizada, ejecutaba un incremento de notas inverosímiles en un país donde la lucha es elemental y áspera para la callada mayoría. *Él* diagnosticó para el beneficio de una generación receptiva de escritores mexicanos, el origen de una enfermedad nacional: "Nosotros mismos traemos cara de mala conciencia. Sabemos que hay cadáver en la bodega. Cuando pensamos en el país, vagamente nuestra subconsciencia nos representa inmensos reductos de poblaciones que arrastran una existencia infrahumana". De acuerdo con Reyes, el trazo probablemente definido del carácter mexicano es esta necesidad constante de la duda, esta natural predisposición de cartesianos nativos debe ser cultivada como una estrategia emancipatoria y como una lucidez de la percepción. No es azaroso que el estudio de Fuentes sobre la hipocresía de la clase media mexicana, su segunda novela *Las buenas conciencias* (1959), revele una deuda con la desmitificación propiciada por Reyes sugiriendo una complementariedad con la lente disociativa de Buñuel, en la dedicatoria del libro: "A Luis Buñuel, gran artista de nuestro tiempo, gran destructor de las conciencias tranquilas, gran creador de la esperanza humana". El paisaje arrasado de la controvertida película *Los olvidados* (1950), en la cual de acuerdo con la presentación introductoria para Cannes de Paz: "la puerta del sueño parece cerrada para siempre" resuena con las voces disonantes del debate de México, concerniente a la nación e ideología, la ilusoria justicia social, la legitimidad política y la libertad individual. Para sus detractores fue una travestida mancha sobre la dignidad nacional, un acto de baja traición cometido por un ignorante gachupin. Para sus partidarios su argumento implacable, vuelve a la "realidad espesa" de la población urbana marginal— desnuda de sentimentalismo compensatorio y pintoresquismo— literal e intencionalmente insostenible. Breton captura por descuido la incisividad del ejemplo de Buñuel en México, cuando en 1951, defiende la película contra la crítica stalinista y la

piEDAD provincial. "Para mi lo esencial es que de la desesperación y la furia que tan bien representan *Los olvidados* y *La edad de oro* el ser humano sale fortalecido y más dispuesto a rechazar el yugo"²⁷. Como es de conocimiento público, la primera película de Buñuel en México *Gran Casino* (o *El viejo Tampico* 1946), fue un atípico fracaso de taquilla. Un crítico mexicano contemporáneo, habla para las generaciones de críticos subsiguientes, cuando describe al director que aparentemente vio durante el rodaje "perdido, titubeante, sin personalidad, naufragaba estéticamente" Sin embargo, un interés por ser inclasificable parece ser una característica distintiva de la sensibilidad de Buñuel, algo que explotó completamente en la heterogénea filmografía dirigida en México. Algo que necesita aclararse es por qué un supuesto drama musical convencional, que utilizó nuevamente todos los recursos que habían hecho a las películas mexicanas tan vendibles tanto en casa como en Hispanoamérica, no logró impresionar a la taquilla. Ambientada en el umbral de las épicas jornadas nacionalistas de la expropiación de las compañías de petróleo extranjeras, presenta a Jorge Negrete (el charro, original cantor, ídolo de la siempre popular comedia ranchera), y a la argentina Libertad Lamarque (la dama del melodrama de salón y el tango) con vívidas presentaciones de temas tomados del cabaret tropical y burlesco y con el acompañamiento ubicuo del celebrado trío mariachi Los calaveras, el novelista Mauricio Magdaleno que trabajo en la mayoría de los memorables dramas rurales proselitistas de Emilio Fernández (desde *Flor silvestre* (1943) y la internacionalmente aclamada *María Candelaria* (1943) hasta *Maclovía* (1948) y *Pueblerina* (1948). Trabajo junto a Buñuel en estrecha colaboración, para la adaptación de la novela de Michel Weber. Magdaleno era un versado experto, a pesar de que rara vez se lo menciona como tal era un activo director por derecho propio, con dos películas en 1944 (*El intruso* y *Su gran ilusión*) y otras dos en 1946 que aparentemente precedieron su colaboración con Buñuel (*La fuerza de la sangre* y *La herencia de la llorona*). Su guión para la desencantada sátira de Fernando de Fuentes, sobre el oportunismo de la clase media durante la revolución, *El compadre Mendoza* (1943) era más acorde con su temperamento heterodoxo que las simplificaciones folklóricas que luego lamentara en sus proyectos con Fernández. Jack Draper, que fue el director de fotografía de ambas películas, la de Carlos Navarro, el drama indigenista *Janitzio* (1934) y la de Fernando de Fuentes, la inclasificable *Vámonos con Pancho Villa!* (1935), provee la aptitud visual que la pródiga memoria de Luis Buñuel preservó notoriamente, en edad madura, una escena del olvido: "El baile de Meche Barba en la sala del casino, entre las mesas. La cámara la sigue en una larga toma ajustándose al movimiento de la danza sin cortes.

Cuando la película buscaba tener eco en los rastros residuales de la euforia nacionalista y antiimperialista de los años '30, su factor compensatorio para los años '40 acuciados por la crisis fue predicado sobre un número de premisas cuestionables. Al querer articu-

lar géneros cinemato-gráficos en un collage de referencias visuales y musicales, Buñuel se desvió de la naturaleza específica del tipo de atracción de su audiencia. A pesar de privar a Negrete de sus emblemas de charro y de sus sostenes folklóricos, los manierismos de macho del jinete obstaculizaron su intento de recrearse a sí mismo como un moderno ingeniero, en tanto Lamarque buscaba con dificultad, disfrazar sus credenciales de la alta sociedad y sucumbir al llamado del macho vernacular. Ambos personajes parecen hechizados por previas encarnaciones en el celuloide. En una poco habitual presentación reciente del film quedó claro que los protagonistas no eran conscientes de su verdadero rol como cifras de la precisa adhesión, generalmente hilarante, de Buñuel, a las convenciones cinemáticas de la época. La afectada diligencia de su actuación recuerda a los efectos alcanzados por Buñuel con sus enigmáticas instrucciones directivas en *Un chien andalou*, que forjaron la verdaderamente discontinua relación amorosa de Pierre Batcheff y Simone Mareuil. El intento por responder a la acelerada urbanización a través de un puente entre la nostalgia rural y el drama industrial, rediseña los parámetros del cine contemporáneo, adaptando las convenciones existentes probó un fantástico, y en última instancia poco convincente, mecanismo híbrido. No se sabe hasta qué punto Mauricio Magdaleno contribuyó a la toma de conciencia de Buñuel sobre esta tendencia del cine mexicano: describir el drama de la provincia en los confines de la ciudad extendida. El ostentoso artificio de *Gran casino* parece querer desacreditar semejante iniciativa, tanto en el campo estético como ético. Magdaleno volvió a colaborar con Fernández, llevando a cabo un cambio de perspectiva desde la ruinosa pastoral y la desgraciada campiña, hasta la pintarrajeada ciudad capital, como sitio de inautenticidad y malogradas utopías. Esta conversión temática fue culminada en *Salón México* (1948, estrenada en 1949) y otras películas rodadas en lóbregos cabarets mexicanos, de familias migratorias y fracturadas, en las cuales la cabaretera y/o prostituta se vuelve la heroína popular para despertar compasión, deseo y ser finalmente redimida. La pretendida actualidad de estos guiones, de hecho recicla una gran cantidad de estilos porfirianos para la crisis social de la modernidad, fuertemente influenciados por Zola.

Esto condujo a una recreación de la novela más vendida de Federico Gamboa Santa (1903) adaptaciones para la pantalla de las cuales en 1918 y en 1931, marcan el comienzo de la industria de cine mexicana apoyado en el popular melodrama. La promesa de un desarrollo similar en *Gran Casino* permanece como tantálica y artificial puesto que el beso nunca se consuma entre el charro Negrete y la dama de clase media Lamarque, dado que Buñuel rechazó la idea de concebirlo visualmente, prefiriendo en su lugar un primer plano de la mano del amante hundiendo un palo en el fango aceitoso, "para limpiarla de cursilería". Este característico gag o broma de esta secuencia aparentemente inconsecuente, es una muestra de su inconformismo y rebeldía, intro-

duce el grano de reserva crítica que subyace en su relación con el establishment cinematográfico mexicano más complaciente. En 1953 tuvo ocasión de reiterar su resistencia a las falsas simetrías con el melodrama burgués, criticando el cine que se limita a imitar la novela. Con sus viejas fórmulas que repiten hasta el infinito las mismas historias que se cansó de contar el siglo XIX y que aún se siguen repitiendo en la novela contemporánea. Contrariamente, esta fue una película que proveyó una fuente de inspiración para la renovación de la narrativa en México, a través del ejemplo de la práctica desengañada de Buñuel.

La comedia de entretenimiento *El gran calavera* comienza con una escena descentrada situada en una prisión, la cual prefigura la ruptura del orden familiar del eje temático del relato. También introduce la toma desviada de Buñuel sobre esta parábola familiar de las capacidades auto-regenerativas de la clase media. Un primer plano que confunde los pies calzados detrás de las barras de las cuales se separan los tacones del protagonista, provee una metáfora para las desigualdades sociales que apuntalan el argumento. También, sugiere un irónico juego de palabras sobre la naturaleza del tema tratado. El énfasis fundacional acostumbrado es apropiado para una comedia de conductas en las cuales el orden doméstico se ve temporalmente subvertido por la negligencia de un padre hedonístico, con una anarquía social incipiente, con sirvientes que fuman los cigarros de su señor, hijos que dejan la universidad y que son consumidores voraces, esposas hipocondriacas e inútiles, compadres desleales, empleados de oficina que ignoran alegremente el sueño del jefe y se burlan en el trabajo. El colapso de la autoridad central y la consiguiente dislocación de la jerarquía social son saboreadas por Buñuel en detalles addisonianos, como por ejemplo el encuentro de Don Ramiro con el agitado cuidador de sus negocios Alfonso. El empleado de confianza pivotea entre los modos de dirigirse mediante el "tú" y el "usted", confundidos esquizofrénicamente al igual que su rol en tanto confidente o deferente subordinado. La sorprendente secuencia inicial revela una marcada similitud con la fotografía icónica de Lola Álvarez Bravo, cuyo trabajo continuó el mordaz foco social del realismo destilado de Tina Modotti. Titulada *El sueño de los pobres* y tomada desde arriba muestra a un niño dormido entre pilas de huaraches. La fotografía está basada en un fotomontaje anterior de denuncia con el mismo título, que fue exhibido como parte de la muestra de afiches revolucionarios, montada por mujeres en 1935. La original composición incluye un extraño dispositivo mecánico para la elaboración de moneda, que desciende sobre rieles hacia un niño harapiento que duerme sobre un saco de lona. A pesar de que la versión fotográfica entona con la explícita polémica anticapitalista del montaje, mantiene una equivalencia perturbadora entre el niño indígena y las comodidades del mercado, una equivalencia que Buñuel explota en *Los olvidados*. A pesar del humor de *El gran calavera*, hay una serie de viñetas que desnudan una familiar similitud con la gráfica inconformista de protesta en México y las

dislocaciones del montaje surrealista en Europa. Estas viñetas quiebran la descripción complaciente de la pobreza del proletariado. El populismo del pintoresco colmenar de las casas de vecindad, la falsa piedad del honor y la solidaridad entre los pobres, de la cual la familia afluente experimenta como una suerte de pantomímico vestuario de utilería (overoles, delantales, rebazos). La más efectiva de estas viñetas incorpora un contrapunto de montaje, un recurso satírico que se volvió famoso en la secuencia del *Angelus* de *Viridiana*. En las escenas finales de la película, la familia ha sido restituida a su residencia de Las Lomas, sus miembros moralmente regenerados luego de su estadía en medio del pueblo. El hijo vuelve a la universidad, el hermano apático descubre la carpintería y se dedica a recuperar la mansión patriarcal, la esposa emerge de su inutilidad cocinando tortas, Don Ramiro vuelve a encargarse de los negocios familiares. El (feliz) desenlace de la película depende de la decisión de la hermosa hija de Don Ramiro de casarse con el snob y egoísta Alfredo o con Pablo el industrioso trabajador a quien ella conoce durante su temporaria bancarrota. En la ceremonia de casamiento en la cual Virginia debe desposar a Alfredo, la lectura del cura oficiante de la epístola de San Pablo, se ve intermitentemente interrumpida por los anuncios de los jingles que lanza Pablo desde los parlantes montados sobre su auto. El despechado amante ha adaptado los refranes comerciales para que se ajusten a la ocasión. Y como un moderno predicador y vendedor ambulante al mismo tiempo, lanza sus invectivas que condenan la flaqueza de la mujer, alternando la amenaza del juicio divino y la promesa de salvación que, absurdamente, sólo puede ser garantizada por la adquisición de la correcta línea de productos. En esta secuencia, Buñuel hace pasar de contrabando, escondidas en pinceladas de humor profanador, algunas observaciones incidentales y precisas sobre la cultura consumista contemporánea y sus desinhibidas mezclas de registros sagrado y profano. La moral consuetudinaria, que luego condena en el cine escapista es expuesta aquí en un intercambio competitivo de tópicos entre la homilía católica y los seductores avisos.

Sacerdote: A nadie, después de Dios, ha de amar más, ni estimar más que a su marido ... ni el marido...

Pablo: La mujer es cobarde y traicionera como pueden ustedes comprobarlo en la Biblia. Acuérdense de la manzana. No se fíen de sus promesas ni de sus ruegos, únicamente las que usan medias Suspiro de Venus merecen ser amadas, y aún así con toda clase de reservas.

Sacerdote: ni el marido más que a su mujer, y así en todas las cosas que no contradicen a la piedad cristiana procurad agradaos...

Pablo: Medias Suspiro de Venus para mujeres decentes y económicas. Para mujeres que su amor no dependa de que suban o bajen las acciones de la bolsa. Comprendan medias Suspiro de Venus, si quiere evitar que la mujer que usted adora lo abandone por algún rico tonto. Juegue a la lotería nacional, la lotería nacional garantiza la fidelidad de la mujer amada.

Sacerdote: La mujer obedezca a su marido...
 Pablo: Jamón del diablo, cómprelo en La Perfecta³³

A diferencia de la trágica pareja homónima de Bernardin de Saint-Pierre, la unión improbable de Pablo y Virginia es consagrada por las mitologías de la pantalla nacional en su intento por "hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano". Como en *Gran casino*, sin embargo, Buñuel impide un cierre que contenga las referencias explícitas de un comercialismo cómplice para las escenas finales. El micrófono del auto de Pablo queda accidentalmente encendido y la reconciliación amorosa de la pareja se publica a través de altoparlantes para el barrio expectante. La cursilería de los sentimientos expresados es tal vez propia de la época, y la aprobación de la familia y del barrio en la película (y de la audiencia cinematográfica imaginaria) sugiere una gratificación comunal que es la medida del éxito de *El gran calavera* en la negociación de los deseos colectivos. Este amor cortés supervisado revela un cierto parecido con los extremos necrofilicos a los cuales la pasión salvaje transportaría al macho anárquico, protagonista de *Abismos de pasión*. La adaptación de Buñuel de la novela de Emily Bronte *Wuthering Heights*- favorita personal que también fue popular entre los surrealistas. La satírica separación entre la realidad de la lucha diaria y las imágenes de la tierra prometida –la clara afinidad entre los mitos de la retórica política y la propaganda comercial- fue un motivo recurrente de debate sobre los efectos de la centralización urbana de los años '40 y '50. En las escenas finales en las que el amor correspondido se parece a 'esos relámpagos de erotismo adquisitivo que son los comerciales' Buñuel parecería reconocer el rol del cine en México, sublimando las aspiraciones colectivas. El plano final de la arquetípica familia de Don Ramiro caminando abrazados en medio de la calle con una amplia sonrisa de alabanza a sí mismos. Su soleado optimismo casi recuerda a Dorothy y sus amigos en la *Yellow Brick Road*, es tan desproporcionadamente exagerado que puede ser sospechado de ironía. Análogos a los retoques cosméticos de una retórica de la publicidad gráfica rinde un homenaje burlón a la tendencia difundida entre algunos de los exitosos directores mexicanos a dejar de lado la "autenticidad cinematográfica" a favor de la "mitología populachera". La cruda realidad de la vida en las calles estaba siendo retratada por una nueva generación de periodistas gráficos mexicanos como Nacho López y Héctor García (también y de forma más oblicua por Juan Rulfo en su capacidad como dotado amateur) Quienes vieron a la cámara como "el instrumento más apropiado para tratar de entender dialécticamente el mundo de las contradicciones, para exhibir la lucha de clases y comprender el hombre como individuo". La siguiente película de Buñuel, *Los olvidados*, comparte esta afinidad con el escepticismo y el rigor ético de tales investigadores fotográficos, que rechazaban 'estos fotógrafos turistas que retratan al zoológico humano sin considerarse como parte integrante del mismo zoológico. Y cuando muestran sus fotos llenas de "colorido local" y pintoresquismo folklórico, el comentario es inmediato:

"Qué bonito! Qué interesante!"

Uno de los logros de Buñuel en *Los olvidados* fue subvertir las rígidas fórmulas de las dos corrientes más poderosas del cine mexicano. Por un lado, la sentimentalidad costumbrista y el humor complaciente del acercamiento habitual a los temas de las clases bajas en películas tales como *Nosotros los pobres* (1947) de Ismael Rodríguez, que convirtió en una virtud su capacidad para estar a tono con el común denominador populista. Por otro lado, el estetizado punto de vista autóctono que eleva a la pobreza a una suerte de martirio nacional (como en la película de Emilio Fernández *Río escondido* (1947), películas que fácilmente asumen la moral y la ideología dominantes. Buñuel dio la espalda a los simulacros de pobreza para la pantalla, camuflándose con apropiados harapos y, algunas veces armado con su cámara, se dedicó a recorrer las "ciudades perdidas", es decir los arrabales improvisados, muy pobres que rodean México D.F.' Uno de los mitos más tenaces sobre las clases trabajadoras en la capital, tal como lo proyectaba la pantalla nacional, era la noción de una persistencia natural de las tradiciones que rigen la vida comunal importada de las provincias: la idea de una simple transcripción cultural, que salvo algunos ajustes admitidos, proporciona una continuidad tranquilizadora y unificante. En *Los olvidados*, el efecto corrosivo del abandono del campo y la migración masiva hacia las ciudades, especialmente la capital, es captado en las polvorientas tierras baldías, en los esqueléticos armazones de las construcciones inacabadas, en la compresión laberíntica de los asentamientos en una periferia sin nombre. El film fue rodado sobre el terreno, en la ciudad de México, especialmente en el proletario Nonoalco y en los estudios Tepeyac. Hay una significativa afinidad entre la visión onírica de Rulfo de un país hechizado por su pasado no asimilado, y la manera de ahondar de Buñuel, en el subconsciente de unos adolescentes que viven abandonados en el detritus de la modernidad. Hay una afinidad basada en un mismo inconformismo con "la estrecha sociedad que nos rodea" que ha llevado a ambos artistas, a un repudio de un realismo convencional en la narrativa y el cine. La admiración por tan heteróclita sensibilidad, tan contrastada con aquello que Buñuel llama "el optimismo del mundo burgués" es lo que lo impulsa a querer adaptar Pedro Páramo para la pantalla, proyecto que nunca fue realizado. La investigación de Buñuel en *Los olvidados* coincide con una creciente tendencia en el discurso cultural para fijar en la incommensurable expansión de la capital un paradigma sobre una nación y una identidad nacional en crisis. Las fotografías de Juan Rulfo de la capital en los años '40 y '50, captan la multiplicidad de la ciudad en gestación y la crisis de valores de sus habitantes desplazados. El contexto temático de *Los olvidados*, fotografías de siluetas de pasajeros y peatones, los muestra capturados entre los intersticios de una especie de red que forman las vías de los trenes y tranvías, entrelazados en una planicie polvorienta, tan fantasmal e indefinida como su andar sin rumbo, envueltos en la neblina del anonimato del rebozo y el

sombrero. Para estos peregrinos seculares escribe en 1947: "Ellos no pueden ver el cielo, viven sumidos en la sombra, hecha más oscura por el humo. Viven ennegrecidos como si no existiera el sol, ni nubes en el cielo para que ellos las vean, ni aire limpio para que ellos lo sientan". La austeridad de un paisaje que no está inscripto en el recuerdo, cuyos habitantes se mueven entre el confinamiento y el vacío, provee el escenario en el cual se desarrolla la tragedia de Pedro, El Jaibo, Ojitos y Meche. Es desde márgenes, tales como aquellos, que Buñuel comenzó a desestabilizar cuando no a desmantelar completamente, la iconografía nacionalista, la cual oculta su condición obsoleta detrás de su adherencia a la deificada Revolución. De acuerdo con el director de fotografía Gabriel Figueroa que realizó siete películas con Buñuel, incluyendo *Los olvidados*, el director odiaba la fotografía en cine. En el momento de su colaboración con Buñuel, Figueroa había ya trabajado con todos los directores significativos de México (Fernando de Fuentes, Chano Urueta, Alejandro Galindo) así como con John Ford (*The fugitive* 1947) y había ganado muchos premios internacionales tres en el festival de cine de Venecia en 1938, 1948 y en 1949, uno en Cannes por *María Candelaria* en 1946, y otros en Bruselas, Madrid, Los Ángeles y Checoslovaquia. A través de su colaboración con Emilio Fernández en los '40, había tenido una influencia decisiva en el desarrollo de una estética sobre el sublime mexicano, el cual en su mejor producción hizo visible por primera vez un "México profundo" transfigurado. Figueroa pasó sus años de formación en la Academia de San Carlos y practicó como fotógrafo antes de embarcarse en una carrera que lo llevó desde un aprendizaje junto a Gregg Toland en Hollywood, a través de la foto fija hacia la fotografía cinematográfica. Siempre ha admitido sus influencias pictóricas: 'La pintura a la que me siento entrañablemente ligado'. Esas influencias van desde la luminosidad y la alta resolución de los pintores flamencos y los dramáticos contrastes de los Caprichos de Goya hasta las visiones monumentales de sus contemporáneos mexicanos José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y los trabajos gráficos mordaces de Leopoldo Méndez, líder del colectivo Taller de Gráfica Popular. En el momento de trabajar en *Los olvidados* Figueroa se encontraba en la cúspide de sus carreras, con una propia identidad artística distintiva. Ésta estaba asociada a una serie de efectos visuales y perspectivas que eran no sólo celebradas sino que eran firmas fácilmente identificables que al mismo tiempo proveían emblemas para un archivo futuro de las características nacionales. La iconografía de Figueroa en su compromiso con destilar la esencia perenne de la cultura autóctona, reformuló las imágenes acuñadas por Edward Weston, Sergei Eisenstein y Paul Strand en su celebración de la primitiva etnicidad de México en los años '20 y '30. Este grupo de pioneros en los que se finca y se desdobra la mirada de Figueroa, sugiere la línea exterior que rodea su altamente estilizada y selectiva estética con sus énfasis en la fisonomía popular inexplorada, magnificada en largos primeros planos, lapidarios contrastes entre el cielo luminoso y las figuras recortadas en sombras, las marcadas simetrías de la naturaleza y del ritual colectivo.

En la puesta de *Los olvidados* las intervenciones de Buñuel impidieron que Figueroa ocultara la violencia desagradable y la crueldad con una estética pulcra. El encuadre antiestético que Figueroa intentaba corregir resistía el despliegue de las formas visuales convencionales y desorientaba las expectativas de la audiencia. La elegancia monolítica del lenguaje pictórico de Figueroa significaba un peligro de fetichización de aquellos aspectos de la realidad que Buñuel esperaba, precisamente, exponer crudos. La discontinuidad barrada de las escenas y las asociaciones imaginativas realzaron los ritmos sincopados de las vidas de los adolescentes. La contrariedad de Buñuel cuando le ofrecía la composición perfecta fue una característica de esta colaboración con Figueroa.

Hay amplios fundamentos para acordar con un juicio reciente sobre Figueroa, el cual predicaba su vocación nacionalista no afectada por chovinismo alguno. Él buscó salvaguardar su independencia profesional fundando con Jorge Negrete y Mario Moreno Cantinflas un sindicato alternativo al corrupto y dogmático Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), cuyos abusos denunció públicamente en 1945. Rechazó trabajar en la España nacionalista, explicando en un telegrama a Dolores del Río, "para los buenos amigos y las buenas historias no tengo condiciones especiales pero a Madrid iré si quitas a Francisco Franco del reparto". Su falta de fanatismo permitió que cooperara con la revisión impulsada por Buñuel de los mexicanismos del cánón mexicano, con una ecuanimidad no igualada incluso por el productor de la película Oscar Dancigers, o los demás técnicos durante la realización del film. Posteriormente el español aseveró que la experiencia en el set puso de manifiesto uno de los grandes problemas de México: "hoy como ayer, un nacionalismo llevado hasta el extremo". Según Buñuel Oscar Dancigers impidió una serie de dislocaciones surrealistas sorprendentes que rompieran con el realismo convencional de una manera más decisiva. La naturaleza de los convencionalismos en juego era mucho más específica de lo que se admite usualmente. En una ocasión, cuando El Jaibo acompañado por Pedro, se enfrenta con Julián a quien acusa por su encierro en un reformatorio, ellos se encuentran en una tierra baldía, con el esqueleto de un edificio comunal inconcluso, un hospital público, en el fondo. Buñuel propuso incluir una orquesta sinfónica de cien instrumentistas montados en la infraestructura metálica en una escena que culmina con el asesinato de Julián. La burlona referencia a los gestos operativos del melodrama burgués, su pathos artificial y su sentimentalismo gratuito es tan resonante como las convenciones mexicanas sobre el género. "Cuando hice *Los olvidados* todas las películas mexicanas debían llevar música, aunque no fuera más que por razones sindicales". Gustavo Pitaluga, compositor de la banda sonora, cuyo nombre no figuró en los créditos porque no era mexicano ni pertenecía al sindicato oficial, inventó un contrapunto musical con abruptas disonancias, que recuerda a Prokofiev, el cual corta, generalmente, el pathos prescrito de las escenas climáticas. Cuando el ciego Don Carmelo, manipulativo y seme-

jante a Fagin en su trato con los niños, reaccionario en su ideología política, un fanático con una vena vengativa, es apedreado por los chicos luego de rogar piedad, las melosas notas de compasión se transforman en chirridos de burla. En *Los olvidados* Buñuel reescribe provocativamente la comedia populachera. El grado en el cual se aleja del libreto establecido, queda claro por la reacción de los técnicos en el set de filmación, que estaban bien versados en el género. La evidencia es anecdótica, pero dada la recepción histórica de la película cuando fue estrenada, varios sindicatos pidieron la expulsión de Buñuel, miembros de la vanguardia lo denunciaron y boicotearon la película, el ultra patriótico Jorge Negrete lo enfrentó, etc. Un miembro de su equipo le aconsejó, de modo conciliador, "pero por qué no hace usted una verdadera película mexicana en lugar de una película miserable como esa". La irreverencia distópica de Buñuel juega precisamente con la tensión entre las expectativas populares y el escándalo de los preconceptos destrozados. *Los olvidados* juega provocativamente con los elementos genéricos que se cristalizaron como clichés cinematográficos en la iconografía nacionalista. *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez podría clasificarse como un típico ejemplo del auténtico cine mexicano vinculado con aquella época. Provee el germen del contrapunto irónico y casi paródico de *Los olvidados*. El título execrable con que se estrenó en Francia *Pitié pour eux* expone la hincada sentimentalidad con la que se suele abordar este tema -endémica al melodrama más que a la mera especificidad cultural- a la que Buñuel busca socavar. La triunfante fantasía populista de Rodríguez que presenta al legendario héroe de la pantalla Pedro Infante y a la bochornosa Katy Jurado (ambos fueron protagonistas de la poco comprometida película de Buñuel *El bruto*, 1952), figuras principales en la galería de estereotipos costumbristas marcados por emblemas distintivos de vestuario y estilo: "Entran los cargadores con sus sombreros sin forma, sus pantalones raídos y sus mecapaes al hombro; el voceador de periódicos en camisa playera, overol y cachucha cortada en picos y con adorno de corcholatas; las vagabundas harapientas en estado de ebriedad perpetua; la coqueta del barrio con mirada sensual, pestañas pintadas y humilde vestido entallado"⁵³.

La película celebra una pintoresca clase proletaria, que sabe reponerse a su difícil condición, cuya vida está dedicada a la música, donde prevalecen los valores sagrados del hogar y la familia, y cuyo infaltable buen humor y estoicismo colman el día. Los habitantes de este inframundo de celuloide, verdaderos guardianes de la tradición vernacular, hablan en refranes musicales o proverbios y se ven a sí mismos como actores cuyos roles dentro de la parábola nacional han sido escritos por la divinidad. La casa de vecindad se presenta como un teatro costumbrista donde la miseria, la indigencia y la violencia son sublimadas en la marginalidad épica de la saga arrabalera.

En la contagiosa solidaridad de *Nosotros los pobres* no hay nada que despierte la indignación incluso entre los más acérrimos patriotas. *Los olvidados*, por el contrario, logró exaltar a los miembros del equipo

incluso antes de su estreno. Durante la filmación la peluquera fue célebremente sobrecogida por el amor patrio y renunció, indignada por el retrato erróneo de la madre patria mexicana, en la escena en la cual Pedro suplica comida y es repetidamente rechazado ("Eso en México, ninguna madre se lo dice a su hijo. Es denigrante")⁵⁴ Contra las falsedades tranquilizadoras de *Nosotros los pobres*

En la cual todos son redimidos a través del sufrimiento, *Los olvidados* de Buñuel usa a los típicos perros sarnosos que andan entre la basura en la ciudad de México para simbolizar la denigrante conclusión de la precaria supervivencia de los niños abandonados. En *Los olvidados* Buñuel utiliza el stock de ingredientes de la crónica sensacionalista de la prensa amarilla a la que fue un gran adicto durante toda su vida, tal como se lo explicó a los críticos mexicanos. Los escenarios fueron sugeridos por el cine existente, los recortes de periódico, las transcripciones del archivo del Tribunal de Menores y la fotografía documental. Mientras que la analogía del comienzo de *Nosotros los pobres* es un libro ilustrado encontrado en un tacho de basura por dos chicos, el perturbador final de *Los olvidados* en el cual el cadáver de Pedro es arrojado "en una barranca llena de basura" es una deconstrucción de las recurrentes abstracciones pictóricas del cine mexicano. En las secuencias finales del film Figueroa colabora con la fractura de su propia preferencia estética. Una estética en la cual la áspera realidad transfigurada a través de la bella plasticidad podría concebirse como un acto redentor en sí mismo. El arte no puede redimir nada en *Los olvidados* tal como se ha expuesto.

El Jaibo que ha abortado las posibilidades de Pedro para ser rehabilitado socialmente asesina a sangre fría a quien fuera su socio y luego, a su turno, es baleado por la policía. El cuerpo de Pedro es encontrado por Meche en el establo de su abuelo - un refugio para los chicos, asociado a la vida rural antes del colapso - Meche y Ojitos transportan juntos su cuerpo en una bolsa a lomo de burro. Cuando se disponen a deshacerse del cadáver, que temen que los incrimine, se cruzan en el camino con los padres de Pedro que están buscando a su hijo y los saludan en una escena que logra la fuerza punzante del Rigoletto de Verdi. Con la cabeza inclinada dentro del hierático rebozo, como una Mater Dolorosa, la figura de Marta alude al estilo visual de Figueroa inmortalizado por los primeros planos de Dolores del Río en las tragedias rurales de Emilio Fernández y en *The fugitive* de John Ford. La toma del cortejo clandestino visto de perfil, recortado sobre el cielo lleno de nubes resuena con el lirismo eisensteiniano en el episodio de Maguey de *¡Que viva México!* donde una pareja de campesinos perseguida adquiere un status casi bíblico en una composición similar. Los elementos de una etnicidad primordial incluyendo a la totémica Maguey, son filmados desde abajo en un contrapicado que en Figueroa y en Eisenstein tiene posibilidades trascendentes y en Buñuel se sitúa en equilibrio sobre el pregnante plano inclinado en el cual la humanidad arroja sus detritus sin ceremonias. El poder de la

dirección de Buñuel para desconcertar origina el rechazo del tipo de conclusión redentiva asociado con la iconografía de Figueroa. La sospecha de Buñuel acerca de la apropiación ideológica del folklore, la mística de las tradiciones populares consagradas oficialmente, ya ha dejado su marca en la caracterización del reaccionario don Carmelo (interpretado brillantemente por Miguel Inclán). Los orígenes polémicamente mestizos de este personaje bicultural son confirmados por su semejanza tanto con el Lazarillo de la tradición picaresca como con una fotografía tomada por el director de un mendigo ciego en las calles de la ciudad de México. Según Buñuel el guión original comenzaba con una escena de los chicos de la calle que, al hurgar en una pila de basura encuentran el retrato de una especie de "hidalgo", de un caballero español, un tipo magnífico que había degenerado en mendigo de los arrabales mexicanos. El mexicano Pedro de Urdemalas que estaba colaborando con el guión se negó a suscribir imágenes que denigraban a la España tradicional y su legado en México y solicitó que su nombre no apareciera en los créditos de la película. Don Carmelo emerge con su banda de un hombre solo cantando nostálgicos corridos en mercados y espacios públicos, reverenciando la memoria y el ejemplo autocrático de Don Porfirio Díaz (o tal vez su reencarnación en Francisco Franco?) y siguiendo sus inclinaciones pedofílicas latentes. Es él que pronuncia la más helada sentencia acerca de los jóvenes rebeldes que le sirvieron de guía y que él habitualmente explota " Así irán cayendo todos. ¡Ojalá los mataran a todos antes de nacer!". esta relación entre un cierto tipo de folklore nacional nostálgico y el autoritarismo ha sido afirmado como un rasgo positivo en films como *En tiempos de don Porfirio* (1939) y *México de mis recuerdos* (1943) por Juan Bustillo Oro, o la comedia ranchera *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando Fuentes, que expresa un deseo similar de restauración de valores feudales con imágenes de hacendados filantrópicos y sirvientes legales y devotos. Buñuel desacredita la mistificación del color local y resiste la seducción del pintoresquismo con el inquietante retrato del mendigo callejero como un reaccionario popular.

Un final alternativo filmado aparentemente por Buñuel mismo ha salido a la luz recientemente en la filmoteca de la Ciudad de México. Iván Trujillo, quien realizó el hallazgo sugiere que el corto final fue hecho para calmar las ansiedades del productor del film. Esta versión es abiertamente conformista "es light, el clásico final sentimental donde el bien triunfa sobre el mal y Pedro es redimido, regresa a la escuela y el Jaibo desaparece"⁵⁷ Este hallazgo ayuda a establecer el grado de oposición a sus ideas que el director encontraba a causa de las convenciones y la sensibilidad nacionalista cuando abordaba una descripción de la cultura vernácula. La exhumación de este descartado apéndice maniqueo de *Los olvidados* expone el contexto de la producción de este film. Confirma, además, que Buñuel en México, con todas sus ambigüedades fue una revelación y significó la ruptura de las fachadas nacionalistas e hizo emerger una generación de mexicanos escépticos.

Juan Rulfo, uno de estos escépticos, rechaza las presuposiciones esencialistas de lo mexicano hace explícito hasta que punto su escritura promulga la pluralidad de estas voces y sus veladas y complejas identidades humanas.

No representa ninguna característica lo mexicano, en absoluto. Lo mexicano son muchos Méxicos. No hay una cosa determinada que pueda permitirnos decir: Ahí es México. No, no es México. Ninguna de las cosas es México. Es una parte de México, Es uno de tantos Méxicos⁵⁸

Desde 1946 hasta 1956 los films de Buñuel fueron, no solamente incidentalmente, producidos en México, fueron acerca de la sociedad sincrética de México y sus pantallas mitológicas. El inicia una tendencia de dislocamiento de los valores reaccionarios del nacionalismo dentro de una generación de artistas e intelectuales mexicanos. Buñuel ayuda este proceso conjurando la "súbita aparición de una verdad oculta y enterrada pero viva" no solamente perturbando la iconografía y las convenciones sino también usando el medio cinematográfico de una manera más reflexiva y menos complaciente, exponiendo al mismo tiempo la maquinaria de sus decepciones y sus artificios, a veces liberadores.⁵⁹ Buñuel fue modesto cuando expresó la esperanza de que las obras de Jean Claude Carrière "ayuden a conocer a México de un modo bastante diferente desde el lado del cine"⁶⁰ Sus films ya habían realizado ese trabajo de descubrimiento de la desconcertante pluralidad de la visión. En la injustamente desperciada *Abismos de pasión* (1953) Buñuel en una genuina tanto como estratégica bilocación suscribe la espléndida hibridación de la adaptación. El film captura la insularidad de un pequeño propietario rural incestuoso. Lo áridos páramos, son sustituidos por la cálida lujuria de la vegetación tropical y la destruida fortaleza se describe como una hacienda. Tomas panorámicas de una habitación en la hendidura de un terreno montañoso son un eco de los paisajes casi cubistas de los pueblos olvidados de *Las Hurdes*. El énfasis puesto en el terreno escabroso que sostiene una comunidad agrícola primitiva con sus rituales a menudo sangrientos se identifica con la violencia y la pobreza del México rural y tiene sus raíces en el feudalismo de la España ancestral. Las pasiones anárquicas de El Jaibo aparecen también en el salvajismo autocomplaciente de Alejandro Heathcliff. Según su rival en el film "Es una bestia. Para él no existe nada respetable. Atropella con todo hasta con lo más sagrado para seguir sus instintos." Si Alejandro es al final un rebelde trágico encuentra su vindicación cinematográfica en *Viridiana* (1961) donde Francisco Rabal, libertino y librepensador toma posesión del estado ancestral a pesar de ser ilegítimo. Por supuesto a pesar de que los films mexicanos de Buñuel son realmente mexicanos más allá del sentido literal, tal como se ha argumentado, también fueron hechos para resonar en el contexto español.

Notas

- ¹ Luis Buñuel, (1990) "El cine, instrumento de poesía", Universidad de México, 13 (1958), 1-2, 15 (p. 15).
- ² Elena Poniatowska, *Todo México*, 2 vols. México: Diana, I, pp. 85-86.
- ³ "El cine, instrumento de poesía", p. 15.
- ⁴ Carlos Monsiváis (1997), "Un siglo de difusión cultural", Universidad de México, 554-555 1 4 - 2 1 (p. 17).
- ⁵ Citado por Monsiváis, "Un siglo de difusión cultural", p. 18.
- ⁶ Ver Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, trans. by Ana María de la Fuente, 3rd edn (Barcelona: Plaza y Janes, 1983), p. 192.
- ⁷ Ricardo Pérez Montfort, *Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940*, en *Cultura e identidad nacional*, ed. por Roberto Blancarte (1994), México: Fondo de Cultura Económica, pp. 343-83 (pp. 343-44).
- ⁸ Juan Rulfo citado por Yvette Jiménez de Báez en *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza: una lectura crítica de su obra* (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 21.
- ⁹ Citado por José de la Colina y Tomás Pérez Turrent en *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior* (1986) México: Joaquín Mortiz/Planeta, p. 95.
- ¹⁰ Ver José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior* (México City: Joaquín Mortiz/Planeta, 1986), p. 71.
- ¹¹ Ver *¿Buñuel! La mirada del siglo*, ed. por Yasha David (México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 1996/97).
- ¹² José de la Colina, "El cine mexicano de Luis Buñuel", en *El ojo: Buñuel, México y el Surrealismo*, ed. por Tomás Pérez Turrent (1996), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 63-68 (p. 64).
- ¹³ *Ibid.*, p. 64.
- ¹⁴ Luis Buñuel: *prohibido asomarse al interior*, p. 107.
- ¹⁵ *Ibid.*, pp. 70-71.
- ¹⁶ Citado por Jorge Ayala Blanco (1993) en *La aventura del cine mexicano: en la época de oro y después* (México: Grijalbo, p. 97).
- ¹⁷ "El cine instrumento de poesía", p. 2.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 1.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 1.
- ²⁰ Ver Octavio Paz, "La dialéctica de la soledad" en *El laberinto de la soledad*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), p. 176.
- ²¹ Citado en Juan Rulfo: *del páramo a la esperanza*, p. 53.
- ²² Alfonso Reyes (1952), *La x en la frente*. México: Porrúa y Obregón, p. 75.
- ²³ *Ibid.*, p. 76.
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ *Ibid.*, p. 79.
- ²⁶ Octavio Paz, "El poeta Buñuel", en *El ojo: Buñuel, México y el Surrealismo*, pp.29-33 (p. 30).
- ²⁷ André Breton "Desesperada y apasionada", en *¿Buñuel! La mirada del siglo*, pp. 35-37 (p. 37).
- ²⁸ Miguel Angel Mendoza citado por Tomás Pérez Turrent, "Buñuel: pro y contra", en *¿Buñuel! La mirada del siglo*, pp. 51-57 (p. 52).
- ²⁹ Ver Luis Buñuel: (1999), *prohibido asomarse al interior*, p. 51. Also D. Paladino, "Libertad Lamarque, la reina de la lágrima", *Archivos de la filmoteca*, 31 pp. 60 - 75.
- ³⁰ Luis Buñuel citado por de la Colina y Pérez Turrent, p. 50.
- ³¹ Buñuel, "El cine, instrumento de poesía", p. 2.
- ³² Ver Olivier Debrouse, "Los fotomontajes de Lola Álvarez Bravo", en *Lola Álvarez Bravo: (1989) Reencuentros* (México City: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 9-16 (p. 11).
- ³³ Iván Humberto y Avila Dueñas, *El cine mexicano de Luis Buñuel: estudio analítico de los argumentos y personajes* (México City: IMCINE/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), p. 27.
- ³⁴ Buñuel, "El cine, instrumento de poesía", p. 2.
- ³⁵ Carlos Monsiváis (1994), *Los mil y un velorios: crónica de la nota roja*. México: Alianza/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 52.
- ³⁶ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, p. 98.
- ³⁷ Nacho López (1996), "Mi punto de partida", *Generación*, 9, 13.
- ³⁸ Nacho López, "Mi punto de partida", p. 13.
- ³⁹ Buñuel, *Mi último suspiro*, p. 194.
- ⁴⁰ "El cine, instrumento de poesía", p. 1.
- ⁴¹ Buñuel, "El cine, instrumento de poesía", p. 15.
- ⁴² Juan Rulfo citado en *La ciudad de Juan Rulfo* (1996): fotografías, ed. por Américo Sánchez y María Inés Roqué. México: Museo Mural Diego Rivera, p. 11.
- ⁴³ Citado por Cristina Pacheco, "El seductor de la luz", *La Jornada*, 24 April 1994, pp. 4-6 (p. 6).
- ⁴⁴ "El seductor de la luz", p. 5.
- ⁴⁵ José Antonio Rodríguez, "La génesis de una mirada", *La Jornada*, 24 April 1994, pp. 9-10 (p. 10).
- Carlos Monsiváis, "Una mirada sobre el siglo", *La Jornada*, 29 April 1997, p. 25.
- ⁴⁶ En Elena Poniatowska's *Gabriel Figueroa: la mirada que limpia* (México City: Diana, 1996). Ver pp. 103-04 for *Los olvidados*.
- ⁴⁷ Monsiváis, "Una mirada sobre el siglo", p. 25.
- ⁴⁸ Citado por Raquel Peguero, "La cámara de un melómano tremebundo", *La Jornada*, 24 April 1994, pp. 2-3 (p. 3).
- ⁴⁹ *Mi último suspiro*, p. 195.
- ⁵⁰ Luis Buñuel: *prohibido asomarse al interior*, p. 63.
- ⁵¹ *Ibid.*, p. 57.
- ⁵² *Mi último suspiro*, p. 195.
- ⁵³ *La aventura del cine mexicano*, p. 97.
- ⁵⁴ Luis Buñuel: *prohibido asomarse al interior*, p. 60.
- ⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.
- ⁵⁶ *El cine mexicano de Luis Buñuel: estudio analítico de los argumentos y personajes*, p. 53.
- ⁵⁷ Raquel Peguero (1996), "El otro final de *Los olvidados*, novedad en el ciclo de Buñuel", *La Jornada*, 29 November, p. 27.
- ⁵⁸ Citado en Juan Rulfo: *del páramo a la esperanza*, pp. 62-63.
- ⁵⁹ Octavio Paz, "Los olvidados", en *El ojo. Buñuel, México y el Surrealismo*, pp. 29-31 (p. 29).
- ⁶⁰ *Mi último suspiro*, p. 193.