

Julia Tuñón*

↳ El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en *Los olvidados* de Buñuel**

Las décadas que siguieron a la Revolución fueron para la Ciudad de México una época de crecimiento acelerado, tanto demográfico cuanto en lo que hace a su poder económico.¹ Además, la ciudad mantuvo su predominio como centro político y administrativo nacional. El paso de la economía agraria a la industrial provocó una notable migración del campo a la ciudad, la cual se convirtió en un símbolo de la modernidad, que prometía bonanza y bienestar a las masas de campesinos que llegaban a la urbe cada día y que, en los hechos, engrosaron los sectores de la miseria urbana. El crecimiento económico de la metrópoli propició la expansión de un mercado de bienes y servicios.

Esta situación impuso nuevas prácticas sociales, pero sin modificar las tradicionales. Así, la vida nocturna y cosmopolita de las clases dirigentes y los potentados económicos convivía con los usos y costumbres de los grupos populares, basados en tradiciones más arcaicas, y los de los recién llegados, que traían consigo formas culturales de sus lugares de origen.

El modelo de ciudad al que se aspiraba entonces era el moderno y occidental. Richard Sennett ha caracterizado la ciudad moderna destacando la homología entre ésta y el concepto de un cuerpo humano saludable y ágil, así como la conformación de una relación significativa “entre la experiencia de la gente de sus propios cuerpos y de los espacios en los que vive” (1994: 22). Este autor destaca especialmente la importancia del descubrimiento del sistema circulatorio por William Harvey, cuyas ideas influyeron en una concepción del cuerpo adecuada a los ideales de la higiene y la libertad de movimientos, y contribuyeron a la vez a la cristalización de un proyecto de ciudad que permitiera la fluidez de movimientos y la presencia de espacios libres y parques. Esto coincidió con el nacimiento del capitalismo moderno e incidió a su vez en el desarrollo del individualis-

* Julia Tuñón es docente e investigadora de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Entre sus publicaciones se destacan *Historia de un sueño: el Hollywood tapatío* (1986) y *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen* (1932-1952) (1998).

** Este trabajo retoma en parte algunas reflexiones de una ponencia presentada en 2001 y un artículo mío publicado en 1992.

¹ En 1930, de la Ciudad de México emanaba el 28% de la producción total y en 1950, el 38%. La población se incrementó de 1.230.000 habitantes en 1930 (16.500.000 en todo el país) a 3.480.000 en 1953 (la población total del país en 1952 era de 27.020.566 habitantes).

mo. A partir de esta analogía entre el cuerpo humano y la ciudad se habla, por ejemplo, del corazón de la urbe, sus pulmones y arterias. Sennett se refiere en su análisis a las ciudades planificadas como París, Londres o Washington, pero estas imágenes fueron también un modelo a imitar en otras naciones. En las imágenes filmicas de la Ciudad de México observamos que este modelo aparece en el imaginario de la ciudad moderna, pero no, en cambio, en el de la que habitaban los sectores populares.

En México, la idea de los primeros cronistas de que la ciudad era maravillosa se modificó sólo hacia 1780, por influencia de las Luces, cuando empezó a criticarse la suciedad, oponiéndola al ideal del orden y la fluidez, y a las ideas de “higienismo, moralismo y racionalismo” (Monnet 1990: 745), un ideal que se mantuvo a lo largo de los siglos XIX y XX.

El crecimiento urbano del siglo XX fue enorme, la urbe desbordó sus límites, y en las crónicas fue comparada con un monstruo devorador: “La ciudad que siempre había sido expresión misma de la civilización, parece convertirse en un símbolo de inhumanidad, de barbarie, de salvajismo” (Monnet 1990: 761). La metrópoli moderna, limpia y ordenada sólo era real, si acaso, para un grupo social, pero se mantuvo como un ideal a pesar del avasallante proceso de crecimiento urbano. Es este modelo, que concuerda con el que presentó Sennett, el que se intentó realizar durante el avilacamachismo y el alemanismo (1939-1952) a través de las anchas avenidas, los multifamiliares, los ríos entubados, los servicios de luz, agua y drenaje, los teléfonos públicos. Este proceso de crecimiento urbano coincidió además con la llamada “edad de oro” del cine mexicano, *grosso modo* de los años treinta a mediados de los cincuenta, en la cual la industria filmica alcanzó un éxito inusitado.

Las películas de este período expresan las preocupaciones de la sociedad cambiante de la que emergen. En ellas, la ciudad se convierte en un espacio simbólico de gran importancia: la simple mención a lo urbano refiere a la modernidad y al bienestar. Pierre Sorlin ha señalado que la representación filmica de las ciudades es siempre difícil, porque se trata de espacios que no pueden abarcarse en su totalidad y deben serlo en planos fragmentados, con lo que su sentido total se pierde (Sorlin 2001: 21). Sin embargo, la representación que se hace de ellas, las locaciones elegidas y las omitidas, dan cuenta de un modo de ficción dominante que analizaremos a continuación.

La ciudad en el cine institucional

El cine mexicano de la edad de oro elabora un discurso coherente que da cuenta de muchas de las necesidades ideológicas de los mexicanos en ese período de reconstrucción nacional. Las películas dialogan con sus audiencias expresando sus preocupaciones cotidianas y se construye mancomunadamente un código de significación. Puede decirse que estas cintas inciden en la construcción imaginaria de la nación y ofrecen una guía para aceptar las transformaciones de la modernidad, pero también elementos para que el público pueda reconocerse en la tradición.

La imagen de la ciudad que transmite el cine institucional mexicano² la presenta como un baluarte de la modernidad. Sin embargo, las películas contienen discursos con-

² Entiendo por “cine institucional” el que tiene una forma de representación y de narratividad propia, que cuenta con códigos y convenciones tanto en las formas como en los contenidos que construyen un estilo filmico dominante, entendido y aceptado por las audiencias.

tradicitorios. Así por ejemplo los espacios del barrio y/o la vecindad no se identifican con la modernidad sino con las tradiciones, apareciendo como acogedores y protectores de sus habitantes. En los años que nos ocupan las pantallas nacionales dan cuenta de la aparición de la Ciudad de México como una metáfora de la modernidad: decir “ciudad” es decir “progreso”. Las imágenes de la ciudad se convierten en un símbolo de progreso, y en las películas ésta adquiere casi el status de un personaje modélico. Se destaca el *glamour* de los espacios públicos, las luces nocturnas y las calles llenas de autos que circulan.

Ciertamente la ciudad había aparecido ya en las primeras cintas mexicanas, incluso en las mudas, como *Santa* (Peredo, 1918) o *El automóvil gris* (Rosas, 1919), pero en ellas su carácter era tan sólo el de un escenario propicio para el desarrollo de la trama. El espacio privilegiado por el cine institucional fue primero el rural y el de las pequeñas ciudades y pueblos de la provincia, pero paulatinamente las imágenes urbanas se incrementaron y adquirieron importancia en películas como *Mientras México duerme* (Galindo, 1938), *Distinto amanecer* (Bracho, 1943) o *Campeón sin corona* (Galindo, 1945). Al decir de Ayala Blanco en *Nosotros los pobres* (Rodríguez, 1947) se construyó un modelo de representación de la Ciudad de México caracterizado por un pintoresquismo delirante (Ayala 1968: 114). Durante los años que siguieron, las películas de tema urbano proliferaron y la ciudad llegó a ser, como ya se dijo, una metáfora de la modernidad, cuando una serie de lugares y monumentos se convirtieron en emblemas. Así, la urbe rebasó el carácter de simple escenario, para convertirse en un personaje significativo.

Sin embargo, los filmes son siempre polisémicos. Gracias a su carácter narrativo, las películas muestran en sus tramas o en los desfases entre las historias y las imágenes, los matices o las contradicciones que permiten a las audiencias identificarse con esas representaciones. Esta ciudad de la modernidad tan admirada, aparece también como el terreno del desamparo y, entre imágenes, se propone otro espacio que propicia la solidaridad: a un “afuera” corresponde un “adentro”, y ambos se complementan y oponen como las dos caras de una moneda.

Una forma con la que solían comenzar las películas de los años cuarenta y cincuenta es la de un recorrido casi turístico por la ciudad. La toma se hace desde arriba y –abajo– la ciudad hierve de personas y automóviles que atraviesan las avenidas, muchas veces Reforma o Juárez. Se ven los edificios claves: el de la Lotería Nacional, el de Bellas Artes, el monumento a la Revolución. A menudo se retratan estructuras de edificios en construcción: la ciudad crece hacia arriba y la cámara se deleita en mostrarla, acompañada por una voz en *off* que nos informa del movimiento de la gran urbe. En estas escenas la voz o la música representan el progreso. Una vez ubicado el marco, se lleva la atención del espectador hacia la historia que habrá de narrar la película, y se le informa que es sólo una de las tantas que encierra la metrópoli. Otra escena frecuente es la del hombre que camina desolado por la gran ciudad: parece que se mira los pies, frecuentemente calzados con zapatos sucios y gastados. No le preocupa que su ropa esté arrugada. Camina despacio mientras la prisa ajena lo empuja. Hay ruido pero él no se percata: la ciudad lo desborda, lo avasalla. Su tiempo gira en torno a alguna preocupación que nosotros, como espectadores, conoceremos, pero que resulta indiferente para los hombres que comparten con él la pantalla, que comparten la ciudad. La gran urbe es, en estos casos, un marco del cual la narración recorta una historia que tiene poco o mucho que ver con

ese escenario. Remite a ese mundo cosmopolita y de *glamour*, producto del dinero y del progreso, que responde al modelo de Sennett.

Esta ciudad-marco nos muestra insistentemente una serie de lugares simbólicos que la representan. Uno es el horizonte cosmopolita de las escenas nocturnas con los letreros brillantes del *Ciro's*, el *Waikiki* y otros cabarets de prestigio. El horizonte del progreso son las calles con los autos circulando, los edificios imponentes que se convierten en iconos y brillan con luz propia, como es el caso de la Torre Latinoamericana, cuya construcción marca incluso la trama de una película: *Dos mundos y un amor* (Crevenna, 1954). Como símbolo de riqueza aparecen las Lomas de Chapultepec. El horizonte de la tradición es el Paseo de la Reforma, la Catedral y el Zócalo. El horizonte de la cultura está representado por el Palacio de Bellas Artes. El horizonte de la justicia (y de la injusticia) se refleja en la cárcel, conocida como el Palacio Negro de Lecumberri. El horizonte de la desesperanza es la parte negra del progreso: el puente de Nonoalco, el puente de los suicidios, con la estación de trenes abajo, los ruidos ensordecedores, los humos... En *La bienamada* (Fernández, 1951) vemos al buen maestro Antonio (Roberto Cañedo) que camina por Nonoalco sin poder ver nada, desesperado por la enfermedad de su esposa: el exceso de ruido contrasta con su vacío de posibilidades. En *Del brazo por la calle* (Bustillo Oro, 1955) vemos a la pareja protagonista vagando, cada uno por su lado, tentados a cometer suicidio. En *Vagabunda* (Morayta, 1950) la voz en *off* nos informa que el puente divide dos mundos, el de la pobreza y el del derroche, el de la necesidad y el del lujo, el del progreso y el del crimen.

Cuando se nos presentan estas imágenes la cámara parece estar plenamente consciente de su función. Panea delicadamente para mostrar los edificios, acompañada por una música sublime y una voz viril que nos informa con firmeza. El protagonista aparece a menudo azorado, viendo su entorno o inmerso en un mundo que lo desborda.

Esta ciudad enorme y sorprendente encierra violencia, pero una violencia anónima, envuelta en leyes o trámites, y disfrazada de formas o palabras corteses. Es, por ejemplo, la violencia de *El rebozo de Soledad* (Gavaldón, 1952), en la que desde un despacho de enormes ventanas se divisa la ciudad mientras los doctores del gran hospital le indican al altruista Dr. Torres (Arturo de Córdova) —quien como médico rural sabía manejar la violencia de los caciques o la derivada de los percances naturales y las luchas sociales— que debe mentir a sus pacientes para obtener más dinero de ellos.

Entre estos dos mundos, el campo-provincia y la urbe, el cine institucional mexicano construye un puente: el barrio. En estos filmes no son comunes las zonas mixtas, a medio camino entre el agro y la ciudad, esto es, los suburbios, sino las zonas de larga tradición urbana, de vocabulario preciso, de usos y costumbres definidos, como el centro hoy llamado histórico, Tepito o la colonia Guerrero. Se omiten de la imagen esas zonas pobladas por los nuevos inmigrantes que reproducen la cultura de sus pueblos de origen. ¿Acaso ser modernos sería dejar de ser campesinos aunque se siguiera siendo pobre?

El barrio es otro tipo de imagen urbana que incluye el tugurio y la vecindad, y que se presenta como el ámbito de la verdadera ciudad, la esencial, la que aparece una vez que se desgasta el brillo falso de la metrópoli. Se trata de islas dentro de la urbe que representan lo añejo, las tradiciones y la pobreza. Generalmente pertenecen a ellas los protagonistas, quienes hablan un lenguaje propio que otorga más fuerza a las imágenes. Así pues, el *glamour* de las noches iluminadas y los letreros de los centros nocturnos contrastan con zonas de oscuridad y hacinamiento, de deterioro y precariedad... Casi olemos

el olor de su humanidad. Aquí, la fluidez y los espacios delimitados de la ciudad moderna a los que se refería Sennet no aparecen.

Las películas suelen presentar el universo del barrio o la vecindad antes de enfocar la historia que se va a narrar. Aparecen calles desordenadas con gritos de los vendedores que ofrecen periódicos o dulces, o lotería, y también con la música del cilindrero. Los personajes aparecen como en un desfile de tipos populares. La vecindad es un microcosmos habitado por señoras que lavan la ropa y no dejan escapar detalle de lo que ocurre, prostitutas que se fijan las medias antes de salir, músicos o artistas incomprendidos, alguna viejita enferma. Todos se conocen y todos se cuidan o vigilan. Todos oyen radio y, poco a poco, todos ven la televisión. Los números de las puertas están a menudo pintados a mano. Frecuentemente hay una gran escalera a la mitad del patio, que será lugar de encuentros y conversaciones importantes. Pululan los perros. Las habitaciones suelen ser enormes: en ellas puede haber una mesa con mantel a cuadros, un pequeño altar, una cocina tradicional con jarritos y brasero, algunos catres o camas, cuadros o fotografías para decorar o esconder, como en *Nosotros los pobres*, un hueco donde se guarda el dinero. A menudo la puerta se cierra con tranca. Muchas veces se vive y se trabaja en un mismo espacio. Todos se enteran de todo: en el gimnasio, en la miscelánea, en el lavadero, en la cantina se chismeaba sobre la vida de cada uno.

El barrio es un universo marcado por los anuncios en las calles, el café de chinos, las cenadurías, las fatigas en los talleres y la diversión de los centros de baile, donde las muchachas peinan trenzas y se baila el danzón mientras se beben *oranges* (*Campeón sin corona*, Galindo, 1945). El cabaret tiene una función precisa: es la válvula de escape en la que se deposita la violencia y la sexualidad para mantener la tranquilidad del barrio. No es una realidad opuesta a él, sino uno de sus componentes. En él se bailan los ritmos de moda, aunque en las celebraciones familiares se prefieran las canciones tradicionales que se emiten por radio (*El suavecito*, Méndez, 1950).

El barrio de las películas institucionales mexicanas es ese mundo esencial que se enfrenta a la creciente influencia norteamericana de la ciudad que lo enmarca. En *Acá las tortas* (Bustillo Oro, 1951), los hijos, que estudiaron en los Estados Unidos de América, desprecian a los padres, y la película cuenta cómo habrán de recapacitar y volver al orden. En *Ustedes los ricos* (Rodríguez, 1948), el pocho Mantequilla dice “for if the flies” y su camioneta tiene placas de Ohio, pero él valora la cultura de la vecindad y escucha con respeto al protagonista, Pepe el Toro (Pedro Infante), cuando dice que ellos, como mexicanos, no celebran en Navidad a Santa Claus sino a los Reyes Magos. Si el progreso de la ciudad pasa por lo macro, y en cuanto a eso la influencia estadounidense es evidente, en el barrio la ciudad muestra su esencia, es el reino de lo auténtico en una disyuntiva que asimila la tradición y la pobreza con lo bueno, y lo nuevo y próspero con lo malo.

El barrio humaniza porque es el espacio de la solidaridad, de manera que si la ciudad propicia la perdición, el barrio ofrece un refugio. En *Aventurera* (Gout, 1949), Elena huye de Ciudad Juárez, tanto de la policía como de los ladrones que la han obligado a delinquir, y se refugia en la capital, encontrando incluso un hombre que le propone matrimonio. En *Los pobres van al cielo* (Salvador, 1951), Lupita (Chachita) y Andresito (Freddy Fernández) escapan del pueblo al quedar huérfanos y escuchar que piensan separarlos y hacerlos ingresar a un hospicio, pero tan solo al llegar a la estación de trenes de la gran ciudad, encuentran en el cargador de maletas a un protector, que junto con su

mujer, los adopta. En *Dos huerfanitas* (Rodríguez, 1950), Chachita y Tucita huyen del orfanatorio y encuentran en un boxeador fracasado, El Moretes, y en una vendedora de fritangas, La Mascotita, dos personas que los protegen y les dan cobijo. En *El papelerito* (Delgado, 1950), los niños que venden periódicos en la calle son acogidos en la casa de Doña Dominga (Sara García), que les da comida y amparo.

Mientras la ciudad-marco emite regulaciones y normas de funcionamiento, el barrio parece contar con su propio código de convivencia. Entre el barrio y la ciudad se observa una dinámica similar a la que existe entre lo público y lo privado: el exterior amenaza y en lo interior las personas se recuperan. El mundo de afuera puede hacerse presente en el barrio, por ejemplo cuando un hombre rico corteja a la muchacha buena en un auto que impresiona a los peatones (*Nosotros los pobres*) o cuando se lleva a cabo una redada en el cabaret en busca de ladrones o asesinos, pero nunca es incorporado. El policía aparece como un agente del mundo exterior que poco tiene que ver con la vida de los habitantes del barrio. Por eso está uniformado: no tiene personalidad y no distinguimos su fisonomía. Una excepción a esto es *Salón México* (Fernández, 1948), cinta en la que el gendarme Lupe es un protagonista entrañable y afectuoso. Por lo general, sin embargo, la autoridad es vista con recelo.

En el barrio, la organización familiar rara vez responde a los esquemas propuestos por la ideología dominante, es decir, la familia nuclear. Por el contrario, es abundante la presencia de madres solteras, de huérfanos y de gente sola. La importancia de los compadres o los amigos es entonces manifiesta. El barrio es el sucedáneo de la familia, donde la solidaridad entre desamparados ayuda a quienes son amenazados por las leyes y normas de la urbe. El barrio es el puente entre la agresividad y la pujanza de la gran ciudad, que está allí para ser admirada, y el afecto de la familia, que se quedó en el pueblo. Como todo puente, separa y une a la vez. Para el mundo ciudadano es claro que Roberto (Víctor Parra en *El suavecito*) es un hampón, pero en el barrio, a pesar de sus desplantes, es un buen hijo y, con todo, de quien Lupita se enamora. El problema deviene cuando sus vicios afectan a los suyos, porque con eso se rompe el sistema que mantiene separado a los opuestos. Que uno de la misma vecindad sea quien le roba a Pepe el Toro es lo que más duele: “para que la cuña apriete tiene que ser del mismo palo” (*Nosotros los pobres*).

Dos películas de Alejandro Galindo vinculan sin mezclar ambas realidades: en *Esquina bajan...!* (Galindo, 1948) y *Hay lugar para... dos* (Galindo, 1948) los protagonistas son Gregorio (David Silva) y Regalito (Mantequilla), respectivamente el chofer y el cobrador de un autobús urbano con el que se recorren las grandes calles y se pueden ver los grandes edificios de la ciudad-marco, pero dentro del cual se recrea la esencia barrial a partir de un vocabulario popular que da cuenta de los usos y costumbres tradicionales que no responden al modelo de Sennett.

La imagen de la ciudad del cine institucional remite, entonces, a dos caras de la misma moneda: el mundo enorme y ajeno de la metrópoli requiere de un refugio. Al anonimato se opone la solidaridad; al progreso la tradición. La gran ciudad remite a lo que no puede manejarse: la policía, el Estado, los grandes negocios, lo público y sus normas frente al código de la familia, ampliada ahora en forma de vecindad. Esta representación ambigua de la urbe se ha institucionalizado en el cine conformando un código de comprensión compartido por sus audiencias. Luis Buñuel habrá de sacudir ese orden en 1950.

El cuerpo urbano en *Los olvidados*³

El español Luis Buñuel llegó a México en 1946 procedente de Francia y de Estados Unidos de América, en donde se refugió al término de la Guerra Civil. Durante el período mexicano, Buñuel realizó veinte películas del total de treinta y dos que conforman su obra. Murió en 1983 en la Ciudad de México.

Los antecedentes filmicos de Luis Buñuel eran breves pero contundentes. *Un perro andaluz* y *La edad de oro* (1929 y 1930) son filmes, cuya lógica no se integra en una narración tradicional, y buscan cuestionar de ese modo toda certeza de las audiencias. En París, Buñuel se vinculó con los surrealistas, que destacaban la importancia de los sueños, de lo irracional y del lenguaje automático en la poesía, pero también ponían énfasis en la moralidad y en la necesidad de una revolución que suprimiera la hipocresía de la sociedad y liberara la fuerza del deseo. Buñuel siempre conservó el gusto por mostrar elementos de lo instintivo y lo irracional, para él “la imaginación es libre; el hombre, no” (De la Colina 1996: 52). Decía el director:

Fue el surrealismo el que me reveló que en la vida existe un sentido moral que el hombre no puede olvidar. Gracias a él he descubierto por primera vez que el hombre no es libre. No creía en la libertad total del hombre, pero he encontrado en el surrealismo una disciplina a seguir. Ello ha sido una gran lección en mi vida y también un paso maravilloso y poético (Bazin 1974: 208).

En 1933⁴ Buñuel filmó en Extremadura *Tierra sin pan*, también conocido como *Las Hurdes*, un documental sobre un territorio de pobreza extrema. Entre la filmación de esta película y *Los olvidados* pasaron diecisiete años, sin embargo los dos filmes tienen muchos elementos en común.

Buñuel estaba en una situación difícil en los Estados Unidos cuando el productor Óscar Dancingers lo invitó a México. Éste le propuso hacer una cinta sobre el tema de los niños delincuentes de la calle. Buñuel aceptó porque le gustaba *Sciuscia (El limpia-botas)* de De Sica, aunque su propio estilo era diferente del neorrealismo, que no buscaba el misterio o la poesía y solía carecer de profundidad psicológica. Sin embargo, coincidía con ese movimiento en el gusto por los actores no profesionales, las locaciones sin paisaje y la temática de índole social.

Buñuel dirigió entonces la película que primero iba a llamarse *La manzana podrida* o *¡Su huerfanito, jefe!* y que finalmente se conocería como *Los olvidados*. El film se rodó en 21 días y cuenta un episodio de la vida de los niños delincuentes de los suburbios mexicanos: los olvidados del progreso, los marginados sociales. La trama pone énfasis en sus conflictos de lealtad y de amor. El esquema argumental⁵ de *Los olvidados* es el

³ Producción: 1950: Óscar Dancingers / Argumento: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Colaboración sin crédito de Juan Larrea, Max Aub y Pedro de Urdimalas / Fotografía: Gabriel Figueroa / Música: Rodolfo Haffter y Gustavo Pittaluga / Escenografía: Edward Fitzgerald / Edición: Carlos Savage / Reparto: Stella Inda, Miguel Inclán, Roberto Cobo, Alfonso Mejía, Alma Delia Fuentes.

⁴ En pantalla aparece como fecha 1932, pero Román Gubern y Mercé Ibartz han indicado que la cinta es de 1933 (comunicación personal).

⁵ El Jaibo (Roberto Cobo), prófugo de la correccional, es el líder que organiza las raterías y el ataque al ciego. El Jaibo hace gala de una violencia innecesaria que da cuenta de su falta de límites. Pedro (Alfon-

melodrama, aunque su tono de documento modera las emociones, que nunca se desbordan, de manera que es un melodrama atípico. Tiene también el carácter de la picaresca española. Se ha destacado además la influencia de Valle Inclán y sus “esperpentos”. Dice Octavio Paz que se inscribe en la tradición de Quevedo, Goya y José Guadalupe Posada, y que la pasión con la que describe la realidad pertenece al arte español (Paz 1971: 62).

Luis Buñuel consideraba deleznable mostrar el sentimentalismo y evitó juzgar, tomar partido o referirse a categorías morales. El director mostró en la película la realidad que había podido observar en los seis meses previos a la filmación investigando en las notas rojas de los periódicos, los informes del Tribunal para Menores, la cárcel de mujeres y en sus paseos cotidianos por el barrio de Nonoalco, Romita y Tacubaya, donde iba con Luis Alcoriza y con el escenógrafo Edward Fitzgerald. A veces iba solo, “algo disfrazado, vestido con mis ropas más viejas, miraba, escuchaba, hacía preguntas, entablaba amistad con la gente. Algunas de las cosas que vi pasaron directamente a la película” (Buñuel 1982: 195).

Así, aunque sea una ficción, *Los olvidados* remite a una situación real. El argumento se inspiró en la lectura de una nota en la que se describe el hallazgo del cadáver de un niño de once años encontrado en un basurero. Con estos antecedentes, Buñuel realizó, según sus palabras:

[...] un film de lucha social. Porque me creo simplemente honesto conmigo mismo yo tenía que hacer una obra de tipo social. Sé que voy en esa dirección. Aparte de eso, yo no he querido hacer de ninguna manera un film de tesis. He observado cosas que me han dejado atónito y he querido trasponerlas a la pantalla, pero siempre con esa especie de amor que tengo por lo instintivo y lo irracional que pueda aparecer en todo. Siempre me he sentido atraído por el aspecto desconocido o extraño, que me fascina sin saber por qué (Bazin 1974: 203).

En ese sentido la cinta parece inscribirse en el lente sin concesiones ni retórica de *Tierra sin pan*. Bazin plantea que, aunque aparentemente el director elige situaciones de horror, “la crueldad no es de Buñuel, él se limita a revelarla en el mundo [...] si la piedad es excluida de su sistema estético es que ella lo envuelve por todas partes”. Para Bazin, Buñuel “convierte dialécticamente a la crueldad en un acto de amor y caridad” (Bazin 1974: 14-15).

El filme produjo una palpable irritación. Buñuel recordaba que durante la exhibición privada ante un grupo selecto de intelectuales, previa al estreno, la esposa de Diego Rivera, Lupe Marín le censuró acremente y la de León Felipe, Berta Gamboa, casi le sacó los ojos con sus largas uñas (Buñuel 1982: 119); en cambio David Alfaro Siqueiros

so Mejía), que es parte de la banda, intenta obtener infructuosamente el cariño de su madre mientras queda envuelto en el asesinato de Julián, a manos del Jaibo. Pedro será acusado de robar un cuchillo de plata y enviado a una escuela-granja, en donde el director le da cincuenta pesos para que le compre cigarrillos, en un afán de que el muchacho se sienta aceptado, pero al salir a la calle Pedro encuentra al Jaibo, quien le roba y lo arrastra de nuevo a su destino, matándolo en el desenlace antes de ser alcanzado, a su vez, por las balas de la policía. Otros personajes son Meche (Alma Delia Fuentes), el Ojitos (Mario Ramírez) y el ciego Don Carmelo (Miguel Inclán), quienes acompañan a los protagonistas en el rosario de desgracias. Previendo problemas con la censura, se filmó también un segundo final más complaciente, en el que Pedro se libraba del Jaibo y regresaba con el dinero a la escuela-granja, a reformarse, a encontrar otro posible destino, un final feliz que nunca fue exhibido.

lo felicitó. La película se exhibió en noviembre de 1950 en el cine *México* y duró tan sólo tres días en cartelera, pues el conflicto que creó fue mayúsculo, al grado de que algunas agrupaciones solicitaron su expulsión del país. Sin embargo, en 1951, la película obtuvo el Premio Especial de la Crítica Internacional a la mejor dirección en el festival de Cannes. Con el aval europeo, la cinta se exhibió durante seis semanas en el cine *Prado* y obtuvo once de los dieciocho premios Ariel que se adjudicaron en 1951.⁶

¿Por qué esta película produjo tanto rechazo en México? *Los olvidados* contradecía rotundamente el cine mexicano de tema urbano que se había institucionalizado; fue, de hecho, una réplica contra esa imagen. Buñuel lanzó este filme en momentos en que la ciudad era un símbolo del progreso, y por eso mismo la película fue recibida como un bofetón. Carlos Fuentes, en la entrevista que le hizo al director en Venecia, recogió la idea de que a los 75 años, Buñuel seguía siendo como el joven de 27 que creía que:

El artista describe las relaciones sociales auténticas con el objeto de destruir las ideas convencionales de esas relaciones, poner en crisis el optimismo del mundo burgués y obligar al público a dudar de la perennidad del orden establecido. El sentido final de mis películas es ese: decir una y otra vez, por si alguien lo olvida o cree lo contrario, que no vivimos en el mejor de los mundos. No sé si puedo hacer más (Fuentes 1976: 25-26).

Como ya hemos visto, el cine mexicano anterior a Buñuel muestra la pobreza y la delincuencia, pero le da *glamour* planteándola como una etapa de prueba en la que los protagonistas habrán de mostrar su tesitura moral. La pobreza parece así casi una virtud, generándose de esta forma un gran conformismo con respecto a ella. Buñuel, en cambio, sale de ese código y rompe las convenciones del sentimentalismo. Al mostrar la pobreza y el desamparo, no juzga ni moraliza: ni el ciego es un vidente del alma ni el Ojitos, su lazarillo, un ser puro del campo sólo por venir de un pueblo. El filme no ofrece conclusiones, no redime a nadie. Los personajes no son la encarnación de almas dulces o de santos laicos: la madre de Pedrito es sexuada a conciencia y no quiere al hijo producto de una violación. Todo eso rompe los esquemas del cine mexicano tradicional. La película no ofrece paradigmas, sino que muestra las paradojas de una vida cercada por el destino.

Además, *Los olvidados* regatea al espectador el consuelo de la pobreza sublime y del barrio acogedor, y sus imágenes irritaron no sólo a los espectadores sino, incluso, al equipo de filmación. Años después, Buñuel recordaría que un técnico le había preguntado: “¿Por qué no hace usted una verdadera película mexicana, en lugar de una película miserable como ésta?”, y que otro le decía: “Señor Buñuel, esto es de una cochambre tremenda. No todo México es así. Tenemos también hermosos barrios residenciales, como Las Lomas”. Pedro de Urdimalas, que lo ayudó a incorporar en los diálogos expresiones de los barrios populares, se negó a que su nombre apareciera en los créditos y la peluquera renunció, porque le parecía que la película deformaba el espíritu materno de las mexicanas. Buñuel recordaba que “unos días antes yo había leído en un periódico que una madre mexicana había tirado a su pequeño hijo por la portezuela de un tren” (Buñuel

⁶ Mejor película, dirección, fotografía, sonido, co-actuación femenina (Stella Inda), actuación infantil (Alfonso Mejía), actuación juvenil (Roberto Cobo), argumento original, adaptación cinematográfica, escenografía y edición.

1982: 195). Para colmo, el director parecía olvidar la belleza de los paisajes que dieron fama al cine mexicano para dar paso a un escenario sórdido, lo que le provocó dificultades con el fotógrafo Gabriel Figueroa (Bazin 1974: 204).

Como tantas otras películas del director aragonés, *Los olvidados* recogió una serie de viejas obsesiones. En 1923 Buñuel escribió:

[...] suburbios, arrabales, casas últimas de la ciudad [...] conglomerado absurdo de tapias, montones, casitas, jirones mustios de campo [...] son como el cuarto para trastos viejos de la ciudad. Allí está todo lo apollillado o inservible que pueda haber” (Buñuel 2000: 79).

El director destacaba el vínculo entre el agro y la ciudad, pero opinaba que “el alma del suburbio estrangula todo lo que puede haber en él de vida y movimiento” (Buñuel 2000: 79). Si fuera necesario asignarle un color, decía Buñuel, éste sería el gris. En este espacio “todo queda postergado, simbolizado por el objeto que aparece a nuestro paso: la lata vacía, el can hambriento, el ratón despanzurrado o el farol de gas empolvado y torcido” (*ibidem*). Era el territorio de los restos. Buñuel no se quedó en la descripción, sino que planteó una analogía con el cuerpo humano:

El bostezo inacabable del suburbio, sus ojos ribeteados y marchitos, son siempre el maleficio tremendo de la ciudad. [...] Estos barrios en letargo pertenecen al campo de lo irremediable, de lo fatal. Su emoción es emoción de árboles secos. Los habitantes han sido víctimas del mordisco rabioso que les produjo el alma del suburbio (Buñuel 2000: 80).

La mirada de Buñuel humaniza el cuerpo del suburbio y lo dota de ánima: lo iguala a sus habitantes: “Entre el cortejo de las palabras figura la de Suburbio, vestida con andrajos, manchada de grasa y en su cara el estigma del golfo que duerme por los portales de las casas”. Es un cuerpo que remite a sudores, pereza, maldades. El cuerpo del suburbio es semejante al de sus habitantes: parecen compartir la misma materia. Ciertamente Buñuel expresa una preocupación de índole social en este texto, pero la sitúa en un espacio contundente: los suburbios de la ciudad, seguramente de Madrid. Espacio y seres humanos están íntimamente relacionados. Su miseria no los glorifica. Conviene comparar esta asociación entre ciudad y cuerpo con lo que, en sentido inverso, argumentó Sennett. No se trata de la ciudad moderna, sino de la marginal y se asocia a cuerpos decrepitos.

La primera escena de *Los olvidados* muestra a unos niños jugando a los toros. Es significativa esa mención a una fiesta de sacrificio y de rituales, fiesta que se da en un espacio circular. En primer término aparece un pequeño muro de piedras y pedazos de tablas. Un bidón vacío de gasolina es usado como tambor. El arrabal aparece súbitamente en escena. Los suburbios descritos en 1923 aparecen ahora en imágenes: la lata vacía, el can hambriento, el polvo y la sequedad. El rictus de uno de los niños descubre un diente roto, y el detalle se especifica en el guión (Buñuel 1980: 19). Aparece un primer cuerpo roto. La película muestra todo el tiempo cuerpos mutilados, enfermos, purulentos. Estas imágenes son lo opuesto a los cuerpos sanos, ágiles y limpios que corresponden al modelo de la urbe moderna mencionado por Sennett.

Los cuerpos rotos son caros a Buñuel. En su primer filme muestra un ojo rasgado por una navaja y también en *Un perro andaluz* vemos la mano separada del cuerpo que avanza con independencia, motivo que repetirá en *El ángel exterminador*. En su filmografía

abundan los ejemplos de enfermedades y mutilaciones. En *Tierra sin pan* los enfermos y los enanos aparecen como un ejemplo fundamental de la pobreza en la región.

Entre *Los olvidados* y *Tierra sin pan* existen similitudes, no sólo en cuanto al tema, sino también respecto a su tratamiento formal. El uso de la música contrasta por su suavidad (*Tierra sin pan*) o por su carácter chusco (*Los olvidados*) con la inclemencia de su tema, y logra provocar un distanciamiento en el espectador. También son similares las tomas de cámara en ambos filmes, que mantienen un encuadre distante y sobrio con escasos movimientos, lo que ayuda a evitar el sentimentalismo. El hambre, la enfermedad y la muerte están presentes en ambas películas, así como las gallinas, que en *Tierra sin pan* son decapitadas como parte de un ritual de bodas. El tono de documental es claro en ambas, igual que la escena inaugural que presenta el entorno en el que se narrará la historia. Sin embargo, *Los olvidados* es una historia de ficción, lo que permite a Buñuel desarrollar aspectos afectivos y psicológicos e incorporar elementos surrealistas, para no seguir al pie de la letra una realidad “fotográfica” (De la Colina 1996: 96).

En cuanto a la imagen de la ciudad, la película de Buñuel mantiene la división que caracteriza el cine institucional entre ciudad marco y barrio, pero el aragonés incorpora el aspecto agrario del suburbio y no redime al barrio, de manera que la imagen que prevalece es la de una ciudad rota, desintegrada, enferma y supurante, como los cuerpos de varios de los personajes del filme. Como ellos, la ciudad está a medio camino entre el agro y la urbe, y en ella la vida de sus habitantes parece agotarse en la simple supervivencia. Su énfasis contradice la modernidad urbana de que se hacía ostentación en la imagen oficial.

La ciudad es ancha, pero ajena. El filme se inicia con imágenes urbanas y una voz en *off* que explica:

Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres [vemos en pantalla Nueva York], esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños mal nutridos [vemos la torre Eiffel], sin higiene, sin escuela, semilleros de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal pero el éxito es muy limitado [vemos Londres y el río Támesis]. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad [vemos México desde un avión]. México, la gran ciudad moderna no es la excepción a esta regla universal [vemos el Zócalo con sus jardines] por eso esta película está basada en hechos reales. No es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresistas de la sociedad.

Buñuel incorpora aquí esta voz porque se da cuenta de que era un tema duro para las audiencias mexicanas (De la Colina 1996: 92). Repite así un recurso común del cine de esa época, pero que también recuerda el inicio de *Tierra sin pan*, en el que una voz en *off* explica, mientras la imagen muestra un mapa de Europa y de España, que en algunos lugares del viejo continente la civilización es muy atrasada, “casi paleolítica” –dice el guión, aunque estas palabras no trascendieron al film (Buñuel 2000: 235).

La diferencia entre la gran urbe que engloba y la pequeña parte que se habita es, como vimos, común en el cine mexicano, pero en *Los olvidados* la ciudad-marco, de la que se muestran algunas calles, sólo hace más grosera la imposibilidad de escapar. Ser ciudadano es tener derecho a las ventajas ciudadanas. Sin embargo, estos olvidados no tienen acceso a ellas: para ellos la urbe es el terreno de la huida, protegidos por el anonimato. “Ciudad” y “civilización” tienen la misma raíz etimológica, pero como ha dicho Paz:

“La ciudad, con todo lo que esta palabra entraña de solidaridad humana, es lo ajeno y extraño. Lo que llamamos civilización no es para ellos sino un muro, un gran No que cierra el paso” (1971: 62-63). Es un mundo impersonal y anónimo en el que el Jaibo puede esconderse y donde la policía puede, acaso, prevenir un problema mayor: la seducción de Pedrito por un pederasta.⁷

La principal ruptura que observamos en el cuerpo urbano es la que separa a la gran ciudad, por un lado, del barrio establecido y, por el otro, la “ciudad perdida”, los suburbios fronterizos entre la ciudad y el campo. Como dijimos antes, éste no es un espacio frecuente en la representación del cine institucional, que imagina el barrio como el ámbito de la seguridad, como el espacio de la solidaridad y como un puente para construir una nueva familia con los vecinos. En el film de Buñuel, en cambio, la vida es inclemente. Hay un espacio baldío que hace las veces de plaza donde los chicos juegan y hablan, un mercado nutrido de personas donde canta el ciego, los muchachos roban, hay negocios y talleres, y una feria que emplea eventualmente a los chamacos. La sordidez es evidente: charcos, cochambre. El barrio y la ciudad perdida no tienen límites precisos, como a menudo sucede en la realidad. En esos terrenos ambiguos están las casas de algunos de los protagonistas, como la de Pedro, que consta de un “cuarto redondo” en donde duermen todos juntos, una cocina separada con una cortina y un corral donde están las gallinas. La casa de Meche tiene un establo.

En el barrio todos se conocen, siempre están preguntando unos por otros, en escenas repetitivas típicas del estilo del director. La privacidad es muy escasa y los personajes nunca están solos: eso tiene sus ventajas: cuando el Ojitos es abandonado por su padre, pronto alguien lo integra en su vida. El barrio es un centro al que siempre se regresa. Los personajes de *Los olvidados* no se proyectan o salen a otros mundos sino que giran en torno de su propio eje. Sennett ha resumido el ideal de la urbe moderna en: “Velocidad, escape, pasividad: esta tríada es la que el nuevo entorno urbano ha hecho de los descubrimientos de Harvey” (1994: 366). Buñuel, en cambio, hace repetir a sus personajes actos en forma cíclica: el padre de Julián busca como ciego en la oscuridad al asesino del hijo, envuelto en las brumas de su borrachera, y la madre de Pedro hace lo mismo: circula por el barrio preguntando por el hijo, y se cruza con la burra en la que Meche y el abuelo llevan su cadáver. El barrio es un universo centrípeto, que absorbe y mezcla en lugar de organizar y separar, como hacen las ciudades modernas que analiza Sennett. La película comienza cuando el Jaibo vuelve luego de escaparse de la correccional; cuando Pedro escapa de la escuela-granja, la madre pregunta por él en el barrio: sabe que ese es el único universo posible y que no hay escapatoria.

El barrio es una arena de lucha entre la naturaleza humana dominante y la precaria civilización, que no acaba de establecerse. No aparece una Ley que encauce el instinto, y son las necesidades más elementales, la lucha por sobrevivir, las que se imponen a las normas y al civismo. El papel del Estado es precario: los policías sólo aparecen cuando de aprehender a alguien se trata, y la Iglesia no se menciona en el film.⁸ La justicia se

⁷ Esa escena ha sido criticada por los comunistas franceses, que la consideraron burguesa, pues presupone la ayuda de la autoridad (Buñuel 1982: 196).

⁸ Hay sí una escena turbadora: cuando el Jaibo aparece en la afiladuría y sorprende a Pedro trabajando, la sombra de una cruz se proyecta en la pared. Sin embargo, habremos de esperar a *Nazarín* (1958) para encontrar sacerdotes que quieran auxiliar a los desamparados.

imparte por propia mano y en ese ambiente los excesos hacen su agosto. La solidaridad es un afecto escaso, aunque no inexistente.

El barrio es el mundo de la violencia, pero la violencia es de todos: la agresión de los chicos proporciona un espejo en el que todos se miran. Las escenas de dureza se filman de noche o a plena luz del día, sin disimulos, en tomas abiertas, que dan cuenta del tema de una manera particular. En las películas de Buñuel no existe el morbo del detalle o el efecto de la cámara: la violencia es directa y parece, las más de las veces, gratuita. El director gustaba de la lectura de la nota roja y expresaba su sorpresa ante la simpleza de gran parte de los crímenes en México. En *Los olvidados* las agresiones que se infligen son con palos o a pedradas.

El límite del barrio también es la “ciudad perdida”, los terrenos baldíos que se urbanizan a gran velocidad, con edificios en construcción o abandonados. En ellos hay arbustos y matorrales (entre los que queda escondido el cadáver de Julián), yerbas varias que no se observan en la sequedad de las calles. Hay un basurero en donde se refugia Pedro, pero también tiene ya sus dueños, que no permiten la entrada de nuevos habitantes.

La “ciudad perdida” y el barrio quedan excluidos de la ciudad moderna y de sus beneficios: la civilización y el civismo. La primera ruptura de la ciudad es con el suburbio, que en algunos momentos parece una herida de la urbe, y en otros un apéndice estorboso e inútil. Es un territorio nunca integrado. Su imagen es muy diferente de la que presentaba el cine institucional, pero además Buñuel presenta este territorio muy ligado al campo.

Para la tradición ilustrada “ciudad” y “civilización” se equiparan al progreso, mientras que el agro equivale a la “barbarie”. Roger Bartra lo ha llamado “el arquetipo de Jano”, y ha hecho notar cómo en el México moderno, el campo se ha asociado a retraso y depresión, a la lentitud y melancolía de sus habitantes (Bartra 1987: 48). La “ciudad perdida” es la frontera que separa a los olvidados de la metrópoli, pero también es lo que establece un vínculo con el agro. En el barrio y la “ciudad perdida” domina el México tradicional: el proyecto urbano que simboliza la política de Miguel Alemán aparece en las estructuras de los edificios en construcción, que resultan aquí un horizonte siniestro. Los esqueletos arquitectónicos contrastan con los corrales y establos, pero no es menos sintomático el uso que se da a los edificios en construcción, que protegen a los prófugos como harían las cuevas rurales.

En el barrio, en la casa de Meche duermen todos juntos en el mismo cuarto, pero sí existe una habitación separada para los animales, el establo, donde hay una burra, una cabra y un cabrito, además de gallinas y gallos. También en la casa de Pedro hay gallinas. Alcoriza hace notar que las imágenes de corrales y establos se deben a que entonces su presencia era constante en los arrabales de la ciudad (García Toraño 1992).

El establo es lugar de refugio para los muchachos. El Ojitos ha sido abandonado por su padre en el mercado. En su primera noche en la ciudad, Pedro lo convida a dormir a ese lugar, y mientras él y el Jaibo tratan infructuosamente de ordeñar a la burra, el Ojitos se prende de la ubre de la cabra y satisface el hambre. En ese ámbito sus recursos son infinitamente mayores que los de los niños urbanos, los olvidados de la ciudad, pero también los olvidadizos de las costumbres del campo. Para Bartra, el estereotipo del “pelado” es una especie de campesino urbano que está asfixiado por la ciudad, “que ha perdido el edén rural y no ha encontrado la tierra prometida” (Bartra 1987: 52).

La vida rural del barrio contrasta con la de la escuela-granja, tipo especial de correccional con mucho de empresa y que tiene que ver con las tensiones del campo y sus cos-

tumbres. Ahí también hay gallinas, a las que mata a palos un Pedro enfurecido, quien además agrede al espectador arrojándole un huevo a los ojos, es decir a la cámara. Ciertamente es un espacio peculiar: no hay mujeres y los niños trabajan para su manutención y para asegurar la productividad del establecimiento, y también defienden los códigos de conducta y las leyes que propician el bien de la comunidad. Este ficticio mundo rural tiende un puente a la civilización y al civismo. Ahí las puertas están abiertas y el director tiene confianza en Pedro, pero el muchacho reencuentra su destino, encarnado en la figura del Jaibo, y la tragedia sigue su curso ineludible.

El campo, sea el construido por el aparato estatal de la escuela-granja o el que aparece en rezagos y jirones en el barrio, ya no protege a estos niños: el país se industrializa y los códigos rurales parecen obsoletos. El peso del linaje se rompe cuando el Ojitos es abandonado a las puertas del mercado: “Me dijo mi papá que lo esperara aquí desde la mañana, y no ha regresado”, a lo que el ciego responderá: “No regresará. Estas cosas pasan todos los días. Hay mucha miseria y las bocas estorban”. Se rompe así el código rural de referencia con la familia, pero la metrópoli no ofrece sucedáneos a los muchachos. Ellos han olvidado los recursos del campo, pero todavía no aprenden los de la civilización: las leyes, el alfabeto, el civismo. Ni siquiera los habitantes de Las Hurdes estaban tan ajenos a estos beneficios. Los personajes de Buñuel se han quedado atrapados entre los dos mundos sin salida posible, están atorados en un cuerpo roto. En este film la modernidad es tan sólo una apariencia.

Finalmente, conviene comparar la ciudad de *Los olvidados* con otra cinta de Buñuel, del año 1953, porque establece un contraste notable. Me refiero a *La ilusión viaja en tranvía*, comedia picaresca en la que sus protagonistas, el Caireles (Carlos Navarro) y el Tarrajas (Fernando Soto, Mantequilla) se roban un tranvía con el cual recorren toda la ciudad a lo largo de una noche y un día. Se puede decir que aquí, en el delirio de una borrachera, la rebeldía se encauza para apropiarse de la urbe y realizar una fantasía. En *Los olvidados*, el cuerpo roto del suburbio no da seguridad ni alegría, y la tragedia es el único patrimonio de sus habitantes.

Para concluir

Los olvidados contradice la imagen clásica de la urbe típica del cine institucional mexicano, que presenta la ciudad marco y el barrio. La primera corresponde al modelo de ciudad moderna, y el segundo otorga las seguridades y sentido de pertenencia que regatea la primera. En estas películas se condesciende con la lógica del melodrama para convertir a la pobreza en el territorio de la esperanza. La ciudad de *Los olvidados*, en cambio, es plural, pero desintegrada. En ella coexisten sin armonía el barrio y la urbe, el progreso y los atavismos, los altos edificios en construcción con los corrales de animales propios de la vida rural. En las relaciones humanas, los extremos del anonimato y la promiscuidad organizan las lealtades y las deslealtades de la vida. Es una ciudad rota, maltrecha, escenario preciso para personajes que siempre buscando, escenario paralelo a los cuerpos torturados y desmembrados que fascinan al director. La mirada subversiva de Buñuel hace que la analogía entre cuerpo humano y cuerpo urbano planteada en el modelo de la ciudad moderna sea trastocada por un sin número de rupturas convirtiéndose en su contrario: se quiebra así el discurso falaz del progreso para presentar la dureza de la realidad.

Bibliografía

- Aub, Max (1984): *Conversaciones con Buñuel, seguidas de cuarenta y cinco entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Madrid: Aguilar.
- Ávila Dueñas, Iván Humberto (1994): *El cine mexicano de Luis Buñuel*. México, D. F.: IMCINE-CONACULTA.
- Ayala Blanco, Jorge (1968): *La aventura del cine mexicano*. México, D. F.: Ed. Era (Cine club Era).
- Bartra, Roger (1987): *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México, D. F.: Grijalbo (Enlace).
- Bataillon, Claude/Rivière d'Arc, Hélène (1973): *La ciudad de México*. México, D. F.: SEP (Septententas, 99).
- Bazin, André/Doniol-Valcroze, Jacques (1974): "Entrevista a Luis Buñuel". En: Bazin, André (ed.): *La política de los autores*. Madrid: Ed. Ayuso.
- Buñuel, Luis (1980): *Los olvidados*. (Guión). México, D. F.: Ed. Era.
- (1982): *Mi último suspiro. (Memorias)*. Barcelona: Seix Barral.
- (2000): *Escritos de Luis Buñuel*. Edición de Manuel López Villegas. Prólogo de Jean-Claude Carrière. Madrid: Editorial Páginas de Espuma (Colección: Fundidos en negro).
- Cortázar, Julio (1994): "Luis Buñuel: *Los olvidados* (1951)". En: Alazraki, Jaime (ed.): *Obra crítica*. Madrid: Ed. Alfaguara (Colección UNESCO de obras representativas. Serie Iberoamericana), vol. II, pp. 254-258.
- De la Colina, José/Pérez Turrent, Tomás (1996): *Prohibido asomarse al interior*. México, D. F.: Imcine-Conaculta.
- Evans, Peter William (1998): *Las películas de Luis Buñuel. Subjetividad y deseo*. Barcelona/México, D. F.: Paidós.
- Franco, Jean (1994): *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México (Colección Tierra Firme).
- Fuentes, Carlos (1976): "Prólogo". En: Cesarman, Fernando: *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*. Barcelona: Anagrama.
- Fuentes, Víctor (1993): *Buñuel en México. Iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Zaragoza: Gobierno de Aragón-Instituto de Estudios Turolenses.
- García Riera, Emilio (1979-1973): *Historia documental del cine mexicano*. México, D. F.: Editorial ERA, 7 vols.
- García Toriño Rosas Priego, María Oswelia (1992): *Breve análisis de la película "Los olvidados" de Luis Buñuel (1950)*. México, D. F.: Universidad Iberoamericana (Tesis).
- González Dueñas, Daniel (1993): *Luis Buñuel. La trama soñada*. México, D. F.: Cineteca Nacional.
- Gubern, Román (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Ed. Anagrama (Colección Argumentos).
- Monnet, Jérôme (1990): "¿Poesía o urbanismo? Utopías urbanas y crónicas de la ciudad de México. Siglos XVI a XX". En: *Historia Mexicana*, vol. XXXIX, N° 3, pp. 727-766.
- Paz, Octavio (1971): "El poeta Buñuel". En: *Las peras del olmo*. Barcelona: Ed. Seix-Barral. (Biblioteca Breve de Bolsillo).
- (1996): "Los olvidados. Cannes. 1951". En: *Buñuel, México y el surrealismo*. México, D. F.: Conaculta
- Poniatowska, Elena (1990): "Luis Buñuel". En: *Todo México*. México, D. F.: Ed. Diana, pp. 51-100.
- Rucar de Buñuel, Jeanne/Martín del Campo, Marisol (1990): *Memorias de una mujer sin piano*. México, D. F.: Alianza Editorial Mexicana
- Sánchez, Francisco (2000): *Siglo Buñuel*. México, D. F.: Cineteca Nacional-CONACULTA.

- Sennet, Richard (1994): *Flesh and Stones. The Body and the City in Western Civilization*. New York-London: W.W. Norton and Company.
- Sorlin, Pierre (2001): “El cine y la ciudad: una relación inquietante”. En: *Secuencias. Revista de historia del cine*, N° 13 (Nueva Época), pp.21-28.
- Tuñón, Julia (1991-1992): “La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955)”. En: *Historias*. N° 27, pp.179-197.
- (1998): “La familia: ausencia y deseo en *Los olvidados* de Luis Buñuel”. En: *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, N° 50 (Nueva Época), pp. 3-20.
- (en prensa) “Cuerpo humano y cuerpo urbano en *Los olvidados*”. En: Lillo, Gastón (ed.): *El imaginario transcultural de Luis Buñuel*. Ottawa: Universidad de Ottawa.