



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La obra mexicana de Luis Buñuel. Análisis de *Los Olvidados* (1950): su influencia en el arte cinematográfico y recepción crítica

Pablo Viñamata Viñamata

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



La obra mexicana de Luis Buñuel.
Análisis de *Los Olvidados* (1950): su influencia
en el arte cinematográfico y recepción crítica

Programa de Doctorat: Societat i Cultura (2013-2018)
Facultat de Geografia i Història.

PABLO VIÑAMATA VIÑAMATA

DIRECTORES:

DR. JAVIER LAVIÑA
†DR. JOSÉ MARÍA CAPARRÓS

Índice

1. Agradecimientos.....	3
2. Introducción.....	7
2.1. Objetivos:.....	12
2.2. Metodología.....	14
3. México de los años 20 al año 2000.....	25
3.1. Lázaro Cárdenas.....	30
3.2. Ambiente cultural a la llegada de Buñuel.....	43
3.3. Época Poscardenista.....	46
3.4. México a partir de 1970.....	55
4. Luís Buñuel, cineasta.....	61
4.1. Los primeros años de Buñuel.....	65
4.2. Buñuel, en el cine español.....	75
4.3. El exilio de Buñuel.....	81
5. Buñuel, en el cine mexicano.....	87
5.1. Creación de <i>Los Olvidados</i>	91
5.2. Rodaje de <i>Los Olvidados</i>	100
5.3. Estreno y recepción de <i>Los Olvidados</i>	107
6. Influencia de Buñuel en sus siguientes películas y en el cine mexicano.....	133
7. Selección de películas de Buñuel influenciadas por <i>Los Olvidados</i>	141
7.1. Nazarín.....	143
7.2. Viridiana.....	155
7.3. El Ángel Exterminador.....	167
7.4. Simón del Desierto.....	179
8. Selección de películas de directores mexicanos influenciadas por <i>Los Olvidados</i> ...	189
8.1. Tlayucan.....	191
8.2. En este pueblo no hay ladrones.....	203
8.3. Reed: México Insurgente.....	217
8.4. El castillo de la pureza.....	235
8.5. El lugar sin límites.....	251
9. Conclusión.....	263
10. Documentos Anexos.....	287
11. Fotografías Anexas.....	309

12. Fuentes y Bibliografía	315
----------------------------------	-----

1. Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de algunas personas y los valiosos consejos o ideas que me han dado; por lo que debo mostrar mi agradecimiento a:

A mi codirector de Tesis, el Doctor *José María Caparrós*, que lamentablemente no pudo ver acabado este trabajo y cuya gran labor en el departamento de *Film-Historia* de la *Universidad de Barcelona* me ha servido de inspiración para su realización. Sobre todo debo agradecerle la ayuda que me ofreció siempre que la necesité y sus continuas correcciones de las películas que he analizado en este trabajo; incluso durante los duros tratamientos que tuvo. A él le debo agradecer también, que me insistiese en viajar a México.

Obviamente, a mi codirector y tutor de Tesis, el Doctor *Javier Laviña* por su guía en estos años que he estado realizando mi investigación y por haber tenido siempre las puertas abiertas de la Universidad para ayudarme en todo.

A mi madre *Tessa*, mi padre *Salvador* y mi hermano *Bosco* por su enorme paciencia en estos años que he estado con este trabajo y desde luego por su apoyo. También me gustaría recordar a mi abuela Tere, que siempre me inculcó su enorme amor por México y su cultura y es algo que siempre se lo agradeceré. Mis abuelos maternos vivieron diez años en México, entre 1953 y 1963 y siempre recordaron estos años como unos de los mejores de su vida. Ahora continua mi tía Lucia, compartiendo conmigo su pasión por México.

También me gustaría agradecer a mis tíos *Carlos* y *Carolina* y a su familia, que me acogieran con los brazos abiertos en su casa de Ciudad de México. Debo

agradecerles que me enseñaran tantos lugares increíbles, no solamente de la capital mexicana, sino también de Puebla y las magníficas pirámides de Teotihuacán.

También en México debo agradecer la inestimable ayuda de Ángel Miquel, John Mraz y Mario Barro, los cuales me ayudaron y me dieron magníficos consejos que me orientaron para dar forma a esta tesis.

Hay algunas instituciones a las cuales les debo agradecer su ayuda y cuyos archivos me han sido indispensables para la realización de este trabajo:

El *Centro Buñuel* de Calanda (Teruel), cuya genial exposición sobre la vida y obra del cineasta me ayudó a entenderle mejor.

La *Filmoteca Española* (Madrid) con su gran archivo personal de Buñuel y también de Luis Alcoriza.

La *Cineteca Nacional* (Ciudad de México) con su magnífico y enorme archivo sobre cine mexicano. Aquí fueron un gran hallazgo, los estupendos expedientes hemerográficos de las películas que he comentado, sobre todo por las abundantes notas de prensa de la época en que se realizaron estos films.

La *Filmoteca* de la Universidad Nacional Autónoma de México (Ciudad de México) me fue también de gran ayuda, por la cantidad de obras e imágenes de películas que pude consultar en su centro de documentación.

El viaje a México que realicé para desarrollar esta tesis fue el primero que realizaba a América Latina. Para mí fue muy especial visitar un país que ha significado tanto a buena parte de mi familia.

No he recibido ninguna beca en todo este tiempo, pero desde luego para mí ha sido una experiencia increíble adentrarme en este mundo de investigación.

2. Introducción

Luís Buñuel ha sido uno de los directores cinematográficos más importantes de la historia; con una carrera que abarca más de cincuenta años, que va desde la época del Movimiento Surrealista en la década de 1920 hasta sus exitosas películas francesas de los años 60 y 70. Pero fue en México, donde el director nacido en Calanda (provincia de Teruel), se dio a conocer como director de largometrajes y fue con su tercera película rodada en el país azteca: *Los Olvidados*, que empezó a ser conocido en el mundo del cine. Primero en México, y después en Europa y Estados Unidos.

El cineasta aragonés llegó a México como otros tantos exiliados republicanos españoles, después de la Guerra Civil; aunque su llegada al país azteca fue más tarde, en 1945. A principios de la década de 1940, Buñuel estuvo trabajando en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York (MOMA); pero cuando Salvador Dalí le acusó de ser ateo y comunista perdió el trabajo. Fue entonces, cuando amigos suyos le aconsejaron trasladarse a México, donde el cine vivía una “época de oro” y muchos exiliados españoles habían conseguido trabajo en su industria. Fue gracias al Presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) que se abrieron las puertas de México a miles de republicanos, como: intelectuales, artistas, médicos e investigadores, técnicos, profesores universitarios, políticos y mucha otra gente anónima; fue una oleada de inmigración que ayudó y contribuyó a que México se convirtiese a partir de mediados de la década de 1940 y hasta finales de los años 60, en uno de los países más prósperos del mundo y con unas instituciones educativas y culturales de alto nivel.

Una de las características del México del Siglo XX, es que durante 72 años, el país fue gobernado bajo un sistema de partido hegemónico. En esta época, el Partido Nacional Revolucionario (1928-1938), que después se denominó Partido de la Revolución Mexicana (1938-1946) y posteriormente: Partido de la Revolución

Institucional; controló los destinos de México durante 7 décadas, buena parte de ellas, sin mucha oposición política.

Buñuel encontró trabajo muy rápido en México y en 1947 estrenó su primera película: *Gran Casino*, protagonizada por el galán mexicano del momento, el cantante Jorge Negrete, pero fue un fracaso de taquilla. Este tipo de cine impersonal no era lo que le gustaba al cineasta, siempre deseoso de denunciar la moral burguesa y los problemas de la sociedad en sus películas. Pero Luís Buñuel llegó a un país donde la industria cinematográfica estaba fuertemente influenciada por los sindicatos afines al PRI, que establecían cuotas a los extranjeros que podían trabajar en la industria. El cineasta fue paciente y esperó su oportunidad aceptando otro proyecto “alimenticio”: *El gran Calavera* (1949), la cual fue un gran éxito de taquilla, por lo que el productor de la cinta, Óscar Dancigers, le propuso realizar algo rompedor, distinto a sus dos primeras películas mexicanas. El resultado fue el estreno en 1950 de la película: *Los Olvidados*.

Fue una obra polémica, con la que el cineasta quería mostrar cómo vivía mucha gente en algunos barrios de las grandes ciudades del mundo, aunque en este caso la película se rodó y está ambientada en la Ciudad de México de 1950, una ciudad que estaba en plena transformación y que recibía una fuerte oleada de migración, sobre todo de zonas rurales, en busca de una vida mejor. La obra mostraba a través de la mirada personal de Buñuel la pobreza y la delincuencia juvenil que se podía ver en los arrabales de la capital mexicana. Este tema, despertó las iras del gobierno mexicano -presidido por Miguel Alemán (1946-1952)- y de muchos intelectuales cercanos al gobierno, que no querían ver esas imágenes de pobreza en el México posrevolucionario. La versión oficial de las autoridades y de la elite intelectual era la de un país en plena transformación, continuo progreso y sin pobreza; por lo que siempre se debía mostrar una imagen de prosperidad y riqueza en los noticiarios y de cara al mundo.

Con esta reacción tan negativa en su contra, la película duró solo unos pocos días en cartel tras su estreno; pero Dancigers y Buñuel decidieron presentarla en el Festival de Cannes de 1951, con el apoyo de Octavio Paz, en aquel momento un joven diplomático destinado en Francia. En el Festival ganó el Premio al Mejor Director; poco después se reestrenó en México y llegó a estar dos meses en cartel, ganando diez Premios Ariel. *Los Olvidados* fue una película que inspiró a muchos cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano, un movimiento que surgió a mediados de la década de 1950, llegando a su cenit durante la década de 1960 y que renovó el cine de buena parte de América Latina. Surgió en diferentes países: el *Cinema Novo* en Brasil con Glauber Rocha como cineasta más visible, el Nuevo Cine Cubano con Tomás Gutiérrez Alea a la cabeza, la Escuela de Santa Fe en Argentina o el Nuevo Cine Chileno. Estos nuevos cineastas querían hacer un cine realista que mostrase los problemas que padecían sus países, sobre todo la pobreza y sus diferencias sociales. En México para ver una renovación de su cine, como la que hubo en Argentina, Cuba o Brasil, se tuvo que esperar a mediados de la década de 1960 e incluso a principios de la década siguiente; ya que fue cuando se dieron a conocer cineastas como: Arturo Ripstein, Luis Alcoriza, Paul Leduc o Alberto Isaac.

Ha sido importante en la realización de esta tesis no mostrar a Buñuel como una persona que llegó a un país y cambió de raíz la manera que se tenía de realizar cine. El cineasta llegó a México como exiliado y a pesar de que con *Los Olvidados* gozó de amplia libertad creativa, posteriormente tuvo que aceptar el rodaje de películas de encargo que el propio director confesó en diversas ocasiones que las realizó para ganarse la vida. Pero eso le permitió conseguir apoyos para realizar algunas de sus obras más famosas como: *Nazarín* (1959) o *El Ángel Exterminador* (1962); también gracias a

que se adaptó a la cultura y a la vida de su país de acogida, encontrando un lugar donde su mundo imaginativo se fundía perfectamente con la cultura local. Aunque en esta etapa mexicana también adaptó diversas obras de uno de los clásicos de la literatura española: Benito Pérez Galdós. El cineasta nunca pensó que acabaría viviendo en América Latina, en su biografía: *Mi último suspiro* (1982), afirma: *Me sentía tan poco atraído por la América Latina que siempre decía a mis amigos: “Si desaparezo, buscadme en cualquier parte, menos allí”*.¹ Pero para el cineasta, México significó el éxito y la definitiva consagración de su carrera, ya que se hizo un lugar entre los directores más destacados del mundo.

2.1. Objetivos:

El objetivo de esta tesis es demostrar y determinar la influencia de la película *Los Olvidados* en el cine mexicano más renovador que se realizó en las décadas de 1960 y 1970 y en los directores que realizaron dichas películas; como también en las películas mexicanas más emblemáticas de Luís Buñuel.

La “Edad de Oro” que había vivido la industria cinematográfica mexicana, desde 1930 hasta principio de la década de 1950; se debió a que la industria cinematográfica de Estados Unidos y de Europa se había centrado en la producción de películas bélicas y propagandísticas durante la Segunda Guerra Mundial, por lo que México encontró un mercado muy amplio para sus películas, sobre todo melodramas. Pero tras el fin de la contienda, el cine estadounidense y europeo volvió a la producción de sus géneros habituales; por lo que a finales de los años 40, el cine mexicano entró en dificultades.

¹ Buñuel, Luis: *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza y Janés, 1982, pág. 192. Publicado por primera vez por Editions Robert Laffont, 1982, París, con el título *Mon Dernier Soupir*.

No solamente, el mercado exterior se hizo de más difícil acceso, sino que buena parte de los cineastas seguían realizando el mismo tipo de películas: melodramas, comedias bien intencionadas o películas musicales para lucimiento de los cantantes de la época, como Pedro Infante o Jorge Negrete.

Directores como Alberto Isaac, Arturo Ripstein, Paul Leduc o Luis Alcoriza se dieron a conocer en la década de 1960 o a principios de los años 70, cuando el Nuevo Cine Latinoamericano había llegado a su cenit en buena parte de América Latina o se había acabado; sobre todo tras los golpes de estado militares que asolaron gran parte de Latinoamérica, como el de Brasil en 1964 o el de Argentina en 1966.

El tipo de cine que se realizaba no era el único problema del cine mexicano, aunque la industria cinematográfica en México era privada, estaba fuertemente influenciada por el gobierno y los diferentes sindicatos afines, como el: *Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica* (STIC), que estaba subordinado a la Conferencia de Trabajadores de México (CTM), el sindicato laboral que formaba parte del PRI. También existía desde 1934 la Asociación Nacional de Actores (ANDA), fundada por Mario Moreno “Cantinflas” o Jorge Negrete entre otros. Pero en los años 40, cansados de estar subordinados al CTM, decidieron poner la asociación bajo el paraguas del *Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana* (STPC), fundada por el propio Jorge Negrete y el director de fotografía Gabriel Figueroa. Los distintos sindicatos tenían mucha influencia; por ejemplo, podían establecer cuotas de extranjeros que podían trabajar en la industria nacional y rechazar una película, si era un tema que no les gustaba.

Otro objetivo de la tesis, es entender como era México en el momento en que se estrenaron las películas que analizo: la situación política, social y económica, y como no la situación de la industria cinematográfica. No solamente dedico un tema entero de la tesis para tratar la historia de México durante buena parte del siglo XX, sino que en cada análisis de las películas trato aspectos históricos.

2.2. Metodología

Para poder alcanzar los objetivos de esta tesis, no me he centrado solamente en el análisis y comentario de películas. También he querido explicar cómo era México durante las siete décadas que gobernó el PRI y la vida de Buñuel hasta su llegada al país azteca. Obviamente también explico cómo trascurrió el rodaje de *Los Olvidados*, la fría recepción que tuvo la película en su primer estreno y su posterior y triunfal restreno, después de su éxito en el Festival de Cannes.

Como toda tesis doctoral, ha sido importante encontrar una metodología adecuada para poder investigar y analizar las diferentes obras que he seleccionado. La metodología en una investigación, no es simplemente el “estado de la cuestión” o “el visionado de películas”; es todo el conjunto de procesos y técnicas que se utilizan y se aplican de forma sistemática y ordenada para realizar una investigación o un estudio. Primero de todo, ha sido importante reunir una buena bibliografía, para conseguir una buena fuente de información y así poder iniciar la investigación. Buena parte de la bibliografía sobre Buñuel y el cine mexicano, la he podido conseguir en la biblioteca del *Centre d’Investigacions Film-Història* de la Universidad de Barcelona; como por ejemplo: *Buñuel en México* de Víctor Fuentes o *Luis Buñuel, biografía crítica*, de J. Francisco Aranda. Muchas otras, las he podido localizar en diversas librerías y

bibliotecas, repartidas por todo el territorio español y también durante el viaje que realice a México.

Con posterioridad, he consultado las hemerotecas de diversos diarios: *La Vanguardia*, el extinto *Diario de Barcelona* y el periódico mexicano *Excélsior*, entre otros; y también me ha sido muy útil la de la revista *Destino*, conservada en la Biblioteca de Catalunya, una de las pocas revistas, que en los años 50 y 60 realizaba reportajes sobre el cineasta aragonés en los que alababan su obra, a diferencia de buena parte de la prensa española de los años 50 y 60 que lo ignoraban totalmente. Uno de los lugares donde he podido encontrar abundante información periodística ha sido en el archivo de la Filmoteca Española en Madrid, donde hay un abundante fondo de Buñuel, sobre todo recortes de prensa conservados por el propio cineasta y una abundante correspondencia del director, que mantuvo con personas tan destacadas como Octavio Paz o el escritor chileno José Donoso. En el viaje a México que realicé, pude consultar los archivos de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y los de la Cineteca Nacional, donde he podido obtener abundante material sobre el cine mexicano de los años 50, 60 y 70 y como no del cineasta aragonés durante su vida en México. El pequeño problema ha sido que el material periodístico que he podido consultar en el Acervo Hemerográfico de la Cineteca de diferentes películas, era más numeroso en algunas películas que en otras. Por eso, me han sido útiles la obra de Francisco J. Millán Agudo: *Las Huellas de Buñuel: Influencias en el cine Latinoamericano* o la obra magna de Emilio García Riera: *Historia Documental del Cine Mexicano (1929-1976)*, las cuales citan diversas críticas periodísticas de las películas que comento en la Tesis.

A pesar de esto, pude conseguir documentos muy interesantes en el archivo de la Cineteca Nacional, como una copia del documento que la Filmoteca de la UNAM envió

a la UNESCO para declarar el negativo original de *Los Olvidados* como “Memoria del Mundo”; algo que solo han conseguido dos películas, a parte de la de Buñuel: *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang y *El Mago de OZ* (*The Wizard of Oz*, 1939), de Victor Fleming.

Además de toda la información que he podido reunir en México; también ha sido muy importante el poder entrevistar y consultar a destacados profesores o historiadores; sobre todo en Ciudad de México, como el historiador y documentalista John Mraz o el historiador Ángel Miquel, que me dio asesoramiento y me puso en contacto con expertos en cine y el propio Buñuel, como Mario Barro -investigador en la UNAM.

El viaje al país azteca fue muy positivo y fue increíble conocer la Ciudad de México; en la actualidad, una urbe moderna y en continuo progreso y desarrollo; algo distinta a como era la ciudad cuando llegó Buñuel, pero igual que antes, enorme, muy poblada y con mucha desigualdad social. Como único punto negativo de mi visita a la capital mexicana es que el *Centro Buñuel*, abierto durante muchos años, había cerrado sus puertas hacia poco, debido a continuas disputas por la financiación entre el gobierno mexicano y el español. En la actualidad se está pensando en convertirla en una residencia para estudiantes de cine.

Con anterioridad a mi viaje a México visité el Centro Buñuel de Calanda. Fue muy interesante conocer el pueblo natal del cineasta, un lugar con el que siempre estuvo muy unido y que siempre lo visitó, cuando pudo volver a España a partir de la década de 1960. Sobre todo en Semana Santa para participar en la tradicional fiesta: *Rompida de la Hora*, en la que se toca el tambor sin cesar. Aunque la exposición del centro, resultó muy interesante, su fondo bibliográfico es un tanto escaso.

Una vez recopilada una buena base bibliográfica para poder empezar el desarrollo de la tesis, he querido explicar cómo era el país azteca durante la época en la que el cineasta vivió en él. Es por eso, que el primer apartado del trabajo lo dedico a la Historia de México durante las siete décadas del gobierno del PRI, aunque me centro sobre todo desde la época de Lázaro Cárdenas hasta el año 2000, cuando el partido hegemónico perdió por primera vez las elecciones presidenciales. El sexenio “cardenista” dio un impulso muy importante al progreso y a la modernización de México: se instauró una educación laica para toda la población, se nacionalizó el petróleo y se abrió el país a refugiados de todo el mundo. Esta parte de la tesis, es una adaptación del trabajo que realicé para el Máster de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Barcelona en el curso 2011-2012, con el título: *El PRI (1968-2000): de la hegemonía a la oposición*, en el que tuve como tutor al profesor Javier Sancho Royo de la Universidad Pompeu Fabra. En este trabajo, expliqué cómo fueron los años de gobierno del partido que gobernó México de manera hegemónica durante más de 70 años: el largo proceso de construcción nacional que llevó a cabo tras la Revolución Mexicana, la creación de un país moderno y próspero, la represión durante la década de 1960 contra las peticiones de mayor democracia, las fraudulentas elecciones de 1988 y la lenta y gradual pérdida de poder del PRI hasta su derrota en el año 2000.

Para esta tesis, he realizado una versión algo más corta y la he adaptado para mostrar cómo era el país cuando llegó Buñuel en 1946 y como transcurrieron las décadas siguientes; también me ha sido de ayuda para entender el corporativismo que se creó en México y que también existía en la industria cinematográfica, en la que los sindicatos afines al partido, influían mucho en las películas que se realizaban y en la elección de los cineastas, técnicos o actores extranjeros que podían trabajar.

Estas siete décadas de los sucesivos gobiernos priistas siempre han estado rodeadas de controversia; por un lado, son muchos los que defienden que México vivió una época de prosperidad y alto desarrollo. Pero por otro lado, mucha gente critica que el desarrollo no llegó a toda la población y que la corrupción se extendió por todos los recovecos del Estado. Además fue un sistema autocrático, que solo permitía una pequeña oposición política; de hecho, hasta 1989 no hubo un gobernador de uno de los estados del país, que no fuese del PRI. Cuando Buñuel rodó *Los Olvidados* en 1950, el presidente de México era Miguel Alemán, el cual a pesar del éxito que tuvo la película tras su paso por Cannes, no dudó en advertir en algunos discursos de que no se tenía que proyectar una imagen mala de México en las películas, novelas u otros medios.

En el segundo apartado me centro en la vida de Buñuel hasta su llegada a México: su infancia en Zaragoza, los años que vivió en la Residencia de Estudiantes, en donde conoció a amigos que le marcaron profundamente, como los poetas: Federico García Lorca o Rafael Alberti o el pintor Salvador Dalí, con el que tuvo siempre una relación muy difícil. Posteriormente, me centro en los años en los que Buñuel empezó a forjarse un nombre en el mundo audiovisual. El cineasta empezó a darse a conocer, cuando formó parte del Movimiento Surrealista en París; se hizo famoso en los círculos artísticos de Francia al rodar el cortometraje *El Perro Andaluz* (*Un chien andalou*, 1928) y posteriormente *La Edad de Oro* (*L'âge d'or*, 1930). Después, en España - durante los años de la República- fue cuando rodó su famoso y polémico documental: *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) y también se dedicó a la producción de películas, con la productora *Filmófono*. El cineasta, durante la Guerra Civil, estuvo colaborando en la producción de películas propagandísticas en Europa y posteriormente en Hollywood; pero el fin de la contienda española le dejó sin trabajo en la Meca del cine. Al cabo de

poco, encontró trabajo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, supervisando documentales propagandísticos durante la Segunda Guerra Mundial. Este trabajo le duró poco, ya que tuvo que dejarlo tras las acusaciones de Salvador Dalí, sobre sus ideas comunistas y su ateísmo. Finalmente, en 1946 se trasladó definitivamente a México, en donde en pocos meses debutó en la dirección de películas, con *Gran Casino* (1947).

El tercer apartado de la tesis lo dedico al rodaje de *Los Olvidados* y a la reacción que despertó tras su estreno. Antes de esta película, el director aragonés había estrenado: *El gran Calavera* (1949), la cual fue un gran éxito y le dio fuerzas para empezar su tercer largometraje. Buñuel había dedicado buena parte de su tiempo libre en recorrer los arrabales de la Ciudad de México para comprobar con sus propios ojos cómo eran. En aquellos años, la capital y las ciudades más pobladas del país, recibían mucha gente proveniente del campo y era en los arrabales y los barrios periféricos donde se instalaban, casi siempre en barracas o en construcciones de mala calidad. Buñuel contó con el productor Oscar Dancigers, que le dio apoyo desde el principio. Pero la polémica apareció en el mismo rodaje de la película; la peluquera dimitió, según dice el propio Buñuel, por una escena en la que: *la madre de Pedro -el personaje principal- rechaza a su hijo que regresa a la casa;*² para la peluquera una madre mexicana nunca hubiese hecho algo semejante. Otros muchos técnicos también le mostraron un profundo rechazo al cineasta. Pero Buñuel se había documentado con noticias de la prensa y había hablado con muchos técnicos y funcionarios de los tribunales de menores, e incluso con psicólogos. El estreno de la película no fue bien y solo estuvo unos pocos días en los cines, ya que fue rechazada por las autoridades y

² Buñuel, Luis, *op. cit.* pág. 195.

buena parte de los intelectuales y de la prensa; pero gracias a unos pocos periodistas e intelectuales -como Octavio Paz-, se consiguió llevar la película al Festival de Cine de Cannes de 1951, en donde compitió en la sección oficial y salió triunfante. En este apartado, utilizo artículos de la prensa mexicana de la época para demostrar las distintas reacciones que despertó la película, tanto en el estreno como en el posterior reestreno tras el éxito en Francia. Buñuel pasó de ser criticado, a ser alabado por casi toda la intelectualidad y la prensa mexicana.

Después de esta parte, me centro en el análisis de diversas películas de algunos directores mexicanos, en concreto la nueva generación de cineastas que surgieron en los años 60; y también en el análisis de las películas mexicanas más importantes de Buñuel en el país azteca, como: *Nazarín* (1959), *El Ángel Exterminador* (1962) o *Simón del Desierto* (1965). Esta es la parte más importante de la tesis, ya que con este análisis quiero descubrir la influencia de *Los Olvidados* en estos nuevos directores y en el cine que realizó el cineasta aragonés después de la película que le dio fama internacionalmente.

Para entender la importancia de estos nuevos cineastas, hay que explicar, que a finales de 1950 y buena parte de la década de 1960, el cine mexicano vivió una época de crisis. La “Época de Oro” del cine nacional había llegado a su fin; dos de las estrellas más importantes de la industria murieron en aquellos años: Jorge Negrete en 1953 por enfermedad y Pedro Infante en 1957 por un accidente de aviación. Por otro lado, los Premios Ariel -los galardones anuales de la Academia Mexicana de las Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC)- se habían dejado de entregar en 1958 y no se volvieron a otorgar hasta 1972. Buñuel, algunos pocos directores y las películas de Mario Moreno

“Cantinflas” eran las únicas que conseguían cierto éxito. Es por eso, que desde la industria se potenció la aparición de nuevos talentos que hiciesen un cine más renovador y moderno.

Para determinar la influencia que tuvo el cineasta en estos nuevos directores, he seleccionado películas de: Luis Alcoriza (*Tlayucan*), Arturo Ripstein (*El castillo de la pureza* y *El lugar sin límites*), Alberto Isaac (*En este pueblo no hay ladrones*) o Paul Leduc (*México Insurgente*). He escogido una serie de películas, que desde mi punto de vista y con la extensa bibliografía que he podido leer y consultar sobre el cine mexicano, he podido comprobar su éxito tanto de crítica como de público. Un ejemplo es la película: *El lugar sin límites* (1977), de Arturo Ripstein, que fue la primera película mexicana exitosa que trató abiertamente temas como la homosexualidad o el travestismo. Otro ejemplo importante es la obra de Luis Alcoriza: *Tlayucan* (1962), que mostraba, igual que *Los Olvidados*, las personas más desfavorecidas de México y su desesperación para sobrevivir día a día. Muchas de estas películas llegaron a las salas de cine españolas años después de su estreno mexicano, aunque otras nunca llegaron a estrenarse y solo se pudieron ver en alguna filmoteca o en televisión.

Es en este apartado donde puedo responder en parte a los objetivos de esta tesis; pero al realizarla he tenido en cuenta que ofrecer un análisis elaborado y objetivo, no consiste simplemente en visionar las películas y con posterioridad realizar un simple comentario explicando el argumento; sino que se deben explicar las diferentes características de cada película, para así poder descubrir y demostrar la influencia de la película de Buñuel en cada una de ellas. Para realizar este análisis, he utilizado sobre todo la guía que propone mi codirector de tesis José María Caparrós, en su libro *Guía del espectador de cine* (2007), que propone tres elementos esenciales para analizar correctamente una película: los elementos éticos, los estéticos y los dialécticos.

En el apartado de los elementos éticos, he intentado determinar lo que quería mostrar o decir la película. Eso es: *el argumento, su origen temático o subtemático (leyenda, libro, guión original) y las voluntades de expresión de sus autores (contenido, ideas)*.³ En este mismo apartado he realizado la consabida ficha técnica y artística y he explicado las características básicas (argumento, premios, etc...) de la película. También he añadido una breve biografía de cada director.

A continuación he tratado los elementos estéticos, que puede definirse como la: *forma empleada en cuanto al significante, para transmitir la ética, el fondo*.⁴ La imagen es el modo de expresión del cine, por lo que en este apartado hay que analizar cómo está realizada la narración con ellas. Siempre se habla de desarrollo, nudo y desenlace en las historias; aunque podemos añadir el clímax, normalmente el punto álgido de la película. Pero cada director puede utilizar la estructura que desea, ya que puede utilizar *flashbacks*, para mostrar o explicar una historia del pasado; o muchas veces, el desenlace puede quedar abierto. Se ha de tener en cuenta el estilo del director: su manera de filmar, de encuadrar, etc... En resumen, en dicho apartado se han de tratar los aspectos *tecnológicos y técnico-lingüísticos*⁵ de la película.

Por último, tenemos los elementos dialécticos. En este apartado, se debe: *examinar las posibilidades de significación y las diversas connotaciones del film a la luz de su estado actual, una vez visto el resultado -de la pretensión al logro*.⁶ Se ha de constatar si el mensaje de la película o lo que quería mostrar el director llegó al público de la época en que se estrenó. Eso es, si tuvo aceptación de público y de crítica; además de si se ha convertido en una película olvidada o continúa teniendo prestigio. Un

³ Caparrós Lera, José María: *Guía del espectador de cine*. Madrid, Alianza Editorial. 2007: pág. 163

⁴ Caparrós Lera, José María, *op. cit.*, pág. 165.

⁵ *Ibidem*, pág. 165-166.

⁶ *Ibidem*, pág. 167.

ejemplo es la propia película de *Los Olvidados*, que tuvo una primera acogida muy mala y posteriormente una acogida positiva que la convirtió en una película exitosa.

También me ha sido de gran utilidad como apoyo metodológico, algunas obras del historiador Jorge Ayala Blanco, como *La Aventura del Cine Mexicano* (1968) o *La Búsqueda del Cine Mexicano* (1974), en las que hace un gran estudio sobre la evolución de los géneros y temas en el cine mexicano.

Después de los análisis de las diferentes películas, dedicó un apartado a las conclusiones finales; en donde trato la simbología de *Los Olvidados* y su influencia en dichas películas y además confirmó como ha sido su legado e influencia.

Debo añadir, que no solamente la consulta de archivos de instituciones cinematográficas me ha sido de utilidad, sino también conocer la obra de algunos escritores mexicanos, como Carlos Monsiváis o Emilio García Riera. En el caso de Monsiváis (1939-2010), parte de su obra me ha sido de gran ayuda; ya que siendo un importante cronista cultural del México de la segunda mitad del siglo XX, ha realizado numerosas crónicas y trabajos sobre el cine mexicano de este periodo de tiempo. No solamente sus crónicas culturales me han sido de gran utilidad, sino también las que tratan sobre la situación de su país, importantes para conocer el momento en que se estrenaron las diferentes películas que comento y mostrar la importancia que tuvieron en su país en el momento de su estreno. La obra de Emilio García Riera, se puede encontrar en numerosas bibliotecas españolas; su obra magna: *Historia Documental del Cine Mexicano (1929-1976)*, la he podido consultar en la referida biblioteca de *Film-Historia* y en los archivos que he visitado en México. Es una obra muy útil, que repasa la historia del cine mexicano y todas las películas que se han realizado en su industria.

3. México de los años 20 al año 2000

Para entender cómo era México cuando llegó Luis Buñuel, a finales de los años 40, hay que conocer las peculiaridades del sistema que se creó para construir y dirigir el país. Durante 72 años (1928-2000), México fue gobernado por un sistema de partido hegemónico; el Partido Revolucionario Institucional (PRI) fue el organismo que controló las instituciones mexicanas y la mayoría de los sectores de la población durante buena parte de este tiempo. Fue durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) cuando se creó un sistema cooperativista que abarcaba buena parte del estado mexicano y la economía, con la intención de poder dotar a México de un gobierno estable y que condujera el país a una definitiva modernización. En cierta manera se quería consolidar los logros de justicia social que se consiguieron durante la Revolución y que se habían plasmado en la Constitución de 1917, una de las más progresistas del mundo en aquel momento.

Fue un proceso de construcción nacional que se acabó de consolidar en los años 40 y 50 e hizo de México un país moderno, próspero y más justo; pero, con el paso de los años, provocó que el país fuese gobernado por un régimen autócrata y corrupto. Era una idea de construcción nacional, que:

[...] se sustentaba en una alianza entre un Estado que buscaba un desarrollo nacional integrador y los sectores sociales populares organizados. Había una alianza real en tanto que en el régimen que se constituyó a partir del sexenio cardenista, el Estado se comprometía a redistribuir los beneficios del progreso económico a medida que éstos se produjeran, mientras que los sindicatos y las organizaciones campesinas aceptaban subordinar sus intereses particulares a los nacionales. Es posible afirmar que lo que se inauguraba en ese momento era un pacto social incluyente entre las fuerzas populares y el Estado, cuyo objetivo era desarrollar al país e integrar a la

*población que el modelo de desarrollo anterior a la Revolución había excluido.*⁷

La Revolución Mexicana estalló en 1910 como respuesta al represivo y dictatorial gobierno de Porfirio Díaz, que gobernó México desde 1876 a 1911 y por la enorme desigualdad que había en el país azteca. Cerca del 80 % de las tierras cultivables eran latifundios pertenecientes a unos pocos hacendados y a la iglesia. La iglesia se había beneficiado de una buena relación con el estado durante el “Porfirismo” para seguir manteniendo un control enorme sobre sus posesiones; por eso la Revolución mexicana tuvo un carácter anticlerical. Un ejemplo, es que México no tuvo relaciones diplomáticas con el Vaticano hasta principios de los años 90. La diferencia social entre ricos y pobres era enorme; aunque había una burguesía, sobre todo en las grandes ciudades, buena parte de la población eran campesinos humildes. Conformaban un sector social muy pobre que solía trabajar 12 horas diarias a cambio de un salario miserable; mientras los grandes puestos administrativos de las empresas estaban en manos extranjeras. Estos pertenecían al sector social más alto; junto con los caudillos políticos de cada estado de la federación, los grandes propietarios latifundistas y el alto clero.

No solo el campo estaba en manos de unos pocos. Durante el gobierno de Díaz, México se abrió a muchas empresas extranjeras que se hicieron dueñas de casi todo el país. Un ejemplo, es que el petróleo pasó a estar controlado por empresas como la holandesa *Royal Dutch Shell* o la estadounidense *Standard Oil*. También, la minería, los ferrocarriles y buena parte de la producción alimentaria estaba en manos de capital foráneo.

La Revolución Mexicana fue muy larga (1910-1920), provocando más de

⁷ Bizberg, Ilán; y Zapagta, Francisco (coords.): *Los Grandes Problemas de México (VI): Movimientos Sociales*. México DF, El Colegio de México, 2010, págs. 25-26.

1.500.000 de muertos. Los objetivos que se querían conseguir: la creación de un estado moderno, una serie de derechos básicos para todos sus habitantes (educación, sanidad, servicios esenciales, etc.....) se podían perder si no se aplicaba y se consolidaba la progresista Constitución de 1917,⁸ la primera en toda la historia de México que establecía la aconfesionalidad y la laicidad del Estado. También, durante el “Sexenio cardenista”, se intentó acabar con el caudillismo que se había consolidado durante la época revolucionaria -la mayoría de sus líderes no querían perder la influencia que tenían en determinadas zonas del país-; el gobierno convenció a muchos caudillos de que cesasen en su actitud hostil hacia el gobierno federal y se unieran a la modernización y a la construcción nacional del país. Los que no aceptaron acabaron siendo expulsados del país o marginados de la escena pública.

Por lo que respecta a la política exterior, México se convirtió durante esta época en un país de acogida, ya que abrió sus puertas a miles de refugiados republicanos españoles y de otros muchos exiliados que huían del fascismo en Europa. Esta política de apertura a los perseguidos se mantuvo durante la segunda mitad del siglo XX, ya que se recibió a muchos demócratas que huían de las dictaduras latinoamericanas. Por otro lado, el país azteca fue una de las naciones que más invirtió en educación y cultura durante la segunda mitad del siglo XX, consiguiendo unas instituciones universitarias y culturales de alto nivel; parte de estos éxitos se debieron, precisamente, a la presencia de los exiliados pertenecientes a las élites intelectuales en sus países de origen.

El problema fue, que con el paso de los años, el sistema acabó siendo autoritario y corrupto, ya que muchos de los presidentes posteriores a Cárdenas hicieron uso de una política de clientelismo, que estaría presente en México durante décadas. Se nombraban

⁸ Dicha Constitución fue la primera en toda la historia universal en tener artículos que garantizaban unos derechos básicos a la clase obrera y campesina.

a familiares en puestos de gobierno, como hizo José Luís López Portillo (1978-1982) o se beneficiaba a amigos, como el caso de Miguel Alemán (1946-1952). También se puede citar el caso de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), que privatizó numerosas empresas públicas, vendiéndose a precios muy bajos a personas cercanas a él.

Este sistema fue posible gracias a la creación de un partido político durante el gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928): el Partido Nacional Revolucionario (PNR), que en 1939 pasó a denominarse: Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y a partir de 1946: el PRI. Hasta el año 2000, no perdió una elección presidencial. Tras doce años de gobierno del Partido de Acción Nacional (PAN), el PRI volvió al poder al ganar las elecciones presidenciales del 2012.

A continuación explico cómo fueron los años de gobiernos priistas en México, centrándome sobre todo en la época que Buñuel vivió en el país azteca.

3.1. Lázaro Cárdenas

Cuando llegó al poder, Lázaro Cárdenas estableció una política de nacionalización de los recursos básicos, que hasta entonces habían estado en manos extranjeras o de unas pocas familias ricas del país. Gracias al artículo 27 de la Constitución mexicana, en el que se establece que todos los recursos naturales que se encuentran en el suelo mexicano pertenecen a la nación, se pudo realizar una política de nacionalizaciones.⁹ Pero para empezar, México necesitaba una educación pública de calidad para alfabetizar a todo el país; antes de la revolución, el 75% de la población

⁹ Artículo 27 de la Constitución mexicana: <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/cn16.pdf>

mexicana era analfabeta. Durante los años 20, gracias a las políticas del Secretario de Educación José Vasconcelos, se comenzaron a abrir escuelas públicas; pero fue a partir del “sexenio cardenista”-con la Ley de Educación de 1935- en que se desarrolló “la educación socialista”. Se modificó el 3° artículo de la Constitución, en el que se definía la nueva educación así: *La educación que imparta el Estado será socialista, y además de excluir toda doctrina religiosa, combatirá el fanatismo y los prejuicios, para lo cual la escuela organizará sus enseñanzas y actividades en forma que permita crear en la juventud un concepto racional y exacto del universo y la vida social.*¹⁰ Con la aplicación de este artículo de la Constitución se pudo formar un sistema de educación popular creando escuelas e instituciones públicas, accesibles a toda la población; además se crearon becas y ayudas a los estudiantes más pobres y se obligó a las escuelas privadas a aplicar el sistema educativo público. También, se fundaron nuevas facultades universitarias: el Colegio de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) o el Instituto Politécnico Nacional (IPN). Como la ley fue obligatoria para los colegios privados, también hubo enfrentamientos con algunos sectores: parte del clero más conservador y algunos caciques católicos de los territorios del norte, que no dudaron en atacar a muchos maestros enviados por la Secretaría de Educación para enseñar en las nuevas escuelas que se abrían. Un grupo de insurgentes ultra católicos, liderados por el general Saturnino Cedillo, provocó estragos al gobierno federal durante los primeros años del sexenio “cardenista”, pero rápidamente fue derrotado por las tropas gubernamentales. La Guerra Cristera entre 1926 y 1929 fue si cabe más violenta, la jerarquía eclesiástica se negó a aceptar la aplicación de los artículos de la Carta Magna mexicana que consagraban la laicidad del Estado y el fin de la educación religiosa en las escuelas. Grupos de campesinos religiosos de Guanajuato, Zacatecas y

¹⁰ Quirarte, Martín: *Visión panorámica de la Historia de México*. México DF, Librería Porrúa, 1994 (26 ed.), pág. 315.

Jalisco se alzaron contra el gobierno de Plutarco Elías Calles y con el apoyo del Vaticano, se enfrentaron de manera violenta contra las tropas gubernamentales y las autoridades estatales. En tres años de conflicto hubo 90.000 muertos, los grandes terratenientes cristeros conservaron sus propiedades, pero se consagró la educación laica y la Iglesia católica perdió mucha influencia, aunque todavía duraría el conflicto durante la década de 1930, con la oposición de un sector católico recalcitrante a la “educación socialista”.¹¹ Finalmente la oposición conservadora y católica fundó en 1939 el PAN: Partido de Acción Nacional.

Otra reforma importante del “Cardenismo” fue la Reforma Agraria, que siempre fue una de las reivindicaciones de los revolucionarios mexicanos. De hecho, el Plan de Ayala (1911) -promovido por Emiliano Zapata- establecía la restitución, dotación y nacionalización de las tierras, montes y aguas.¹² Millones de hectáreas por todo el país -sobre todo en el norte y en el centro del país- se expropiaron a los grandes terratenientes y a grandes empresas extranjeras y se repartieron entre los campesinos más pobres. Cárdenas quería, con estas medidas, recompensar de una vez por todas al campesinado que tanto había luchado durante la época de la revolución, y así modernizar la agricultura mexicana. Desde los primeros días de la revolución, las reivindicaciones sobre la reforma agraria se hicieron oír; de hecho pocos días después de que Francisco Madero fuese nombrado presidente, Zapata se había alzado para pedir al nuevo presidente -y opositor al “Porfirismo”- un rápido reparto de tierras.

Pero en época de Cárdenas, se establecieron los Ejidos, que eran unos terrenos

¹¹ Pérez López-Portillo, Raúl: *Historia breve de México*. México DF, Editorial Sílex, 2002, pág. 226.

¹² Pérez López-Portillo, Raúl, *op. cit.*, pág. 209: El Plan de Ayala (1911) fue promovido por Emiliano Zapata y sus seguidores contra el gobierno de Francisco Madero, ya que consideraban que su gobierno iba muy lento con las reformas agrarias.

expropiados a los grandes latifundios y que se otorgaban a un determinado número de personas, para que los explotasen como una colectividad; aunque dichos terrenos legalmente pertenecían al Estado. En 1940, el 50% de la población rural eran ejidatarios; en total había 20.000 ejidatarios por todo México.¹³ El gobierno creó el Banco Ejidal en 1935, para financiar a los campesinos que quisieran cultivar tierras bajo este sistema; fue la única fuente de crédito de los campesinos durante aquellos años. La tenencia comunitaria de las tierras había sido algo de larga tradición en el México colonial, sobre todo entre los indígenas, pero hacia finales del siglo XVII y principios del XVIII se comenzaron a eliminar a favor de los grandes terratenientes. Aunque algunos indígenas siguieron gozando de dicho sistema; durante el porfirismo y gracias a las políticas de desamortización, muchas tierras pasaron a estar concentradas en manos de unos pocos terratenientes.

Gracias a estas medidas, el campesinado apoyo en su mayor parte al partido oficial, ya que obligatoriamente pasaban a formar parte de la Confederación Nacional Campesina (CNC). En cada elección local, federal o para escoger al presidente de la República, se garantizaba un buen número de votos para el candidato del partido oficial. Era casi una obligación que los afiliados de cada sindicato votasen al candidato que proponía el partido hegemónico, y así fue durante décadas en todas las elecciones que se celebraban. Se presionaba a los afiliados, diciéndoles que si no votaban al candidato que se proponía, podían perder el trabajo o que los empresarios podían llegar al poder y acabar con todos sus derechos. La Reforma Agraria existió como Secretaría –los ministerios en México- hasta 2013. Cada presidente al llegar al poder escogía un secretario para esta oficina, ya que la reforma se desarrolló durante años y no llegó a finalizarse del todo. Siempre ha tenido que sortear muchas dificultades, como: la falta

¹³ Krauze, Enrique: *La Presidencia Imperial: Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. Barcelona, Tusquets, 1997, pág. 23.

de medios, la oposición de algunos terratenientes y del Movimiento Sinarquista, surgido en los años 30 y con una ideología en la que mezclaban su admiración por el bando franquista en la Guerra Civil Española con el movimiento independentista indio de Gandhi.¹⁴

Cárdenas también pidió a Vicente Lombardo Toledano que crease un nuevo sindicato obrero: el CTM (Confederación de Trabajadores de México), el cual fue el único sindicato obrero oficial durante seis décadas; ya que consideraba que el CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana) era muy corrupto y estaba lleno de seguidores de Plutarco Elías Calles. El sexenio “cardenista” para Martín Quirarte fue: *la edad de oro del sindicalismo*,¹⁵ ya que Cárdenas quería garantizar a los obreros unos derechos básicos y protección en caso de enfermedad o desempleo. Para Enrique Krauze: *el país se despistolizó*,¹⁶ es decir la creación de los sindicatos por parte de Cárdenas respondía a un claro objetivo de arreglar los problemas de los pobres y campesinos con el diálogo y no con la fuerza. Además ordenó una gran campaña de obras públicas: carreteras y ferrocarriles para dar empleo a muchos mexicanos. Para el ex general fue importante contar con el apoyo de los trabajadores y resolver sus demandas, pues vivían en unas condiciones de pobreza similares a las de los campesinos. Cuando Cárdenas dejó la presidencia, aparecieron tensiones con algunos sindicatos; pero su sucesor en la presidencia, Manuel Ávila Camacho, consiguió que finalmente, las relaciones sindicales fueran bastante tranquilas; además la demanda de petróleo por parte de las potencia aliadas garantizó una gran actividad laboral, por lo que hubo pocos conflictos.

¹⁴ Halperin Donghi, Tulio: *Historia Contemporánea de América Latina* (Vol. II). Barcelona, Editorial Altaya, 1997, pág. 425.

¹⁵ Quirarte, Martín, *op. cit.*, pág. 310.

¹⁶ Pérez López-Portillo, Raúl; *op. cit.*, pág. 234: Citado por el autor.

Las cosas comenzaron a cambiar durante el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), cuando se inició un programa de industrialización de México con inversión privada, nacional y extranjera; para ello era necesario tener bajo control a los diferentes sindicatos laborales. Entonces se dio inicio a los que se llamó el “Charrismo sindical”, un sistema que duró décadas y permitió al PRI controlar los únicos sindicatos que se permitía. El gobierno presionaba para nombrar líderes “charros”¹⁷ que estuviesen bajo su control, pero eso significó un aumento de la corrupción y, en algunos casos, algunos de estos líderes tuvieron una influencia política enorme. El caso más famoso fue el de Joaquín Hernández “La Quina”; que durante 28 años fue presidente del Sindicatos de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana (STPRM) y en cada elección que había (local, estatal o nacional), designaba una serie de candidatos, que con toda seguridad siempre eran elegidos, en los estados de la República que tenían industria petrolífera. Otro caso parecido fue Fidel Velázquez, que estuvo casi cinco décadas dirigiendo la Confederación de Trabajadores de México (CTM).

Pero volviendo a la época de Cárdenas, sin duda, la acción política y económica más importante durante el cardenismo fue la nacionalización del petróleo en 1938, la mayor parte del cual estaba en manos extranjeras. Los obreros que trabajaban en el sector eran explotados, ya que ganaban un salario muy bajo y trabajaban en unas condiciones pésimas. Cárdenas, en su campaña electoral de 1934 no dudó en apoyar las demandas de los obreros, aunque no mencionó la nacionalización. Pero cuando asumió el poder, los obreros comenzaron a unirse y presentaron un recurso a la Corte Suprema

¹⁷ Un “charro” es un jinete y hacendado de las zonas rurales de México. Su vestimenta forma parte de la iconografía mexicana: la “Charretera” (la chaqueta) y el “sombbrero de charro” (el icónico sombrero mexicano). La “Charrería” es uno de los deportes más importantes en México, en el que se realizan diversas actividades con la ganadería, similares a los rodeos de Chile o de Estados Unidos o las gauchadas de América del Sur.

Cuando en Octubre de 1948, hubo un conflicto entre el gobierno y el Sindicato de Ferrocarrileros, las autoridades hicieron que un miembro de dicha organización: Alfonso Ochoa, se hiciese con el control del sindicato por la fuerza. Como practicaba la “Charrería”, su toma de poder se le llamó “charrazo”, por sus detractores. A partir de entonces, muchos líderes sindicales, pasaron a ser llamados: líderes “charros”.

de la República pidiendo mejoras salariales y más derechos. La corte falló a favor de los obreros, pero las compañías no hicieron caso y simplemente aceptaron un aumento mínimo. El sindicato que englobaba a los trabajadores petroleros decidió realizar en mayo de 1937 una huelga; Cadenas ordenó que se investigara las finanzas de las compañías extranjeras para ver si podían ofrecer un aumento salarial que fuera mayor, y así evitar más conflictos en un sector que era de vital importancia para la economía mexicana. Como la investigación determinó que era posible, el presidente Cárdenas presionó con la expropiación si no aumentaban los salarios; como las compañías se negaron, el 18 de marzo de 1938 se declaraba la nacionalización de todo el petróleo mexicano, de acuerdo con la Ley de Expropiación de 1936 y el artículo 27 de la constitución mexicana. En dicho artículo, se puede leer en su inicio:

“La propiedad de las tierras y aguas comprendidas dentro de los límites del territorio nacional corresponde originariamente a la Nación, la cual ha tenido y tiene el derecho de transmitir el dominio de ellas a los particulares, constituyéndola propiedad privada.

Las expropiaciones sólo podrán hacerse por causa de utilidad pública y mediante indemnización.” [...]

“Corresponde a la Nación el dominio directo de todos los minerales o substancias que en vetas, mantos, masas o yacimientos, constituyan depósitos cuya naturaleza sea distinta de los componentes de los terrenos, tales como los minerales de los que se extraigan metales y metaloides utilizados en la industria; los yacimientos de piedras preciosas, de sal de gema y las salinas formadas directamente por las aguas marinas. Los productos derivados de la descomposición de las rocas, cuando su explotación necesite trabajos subterráneos, los fosfatos susceptibles de ser utilizados

*como fertilizantes, los combustibles minerales sólidos, el petróleo y todos los carburos de hidrógeno sólidos, líquidos o gaseosos”.*¹⁸

La idea en los círculos políticos mexicanos de aquel entonces era que: *por encima del Estado no podían situarse las empresas extranjeras.*¹⁹ En junio de 1938 se creó la empresa estatal PEMEX (Petróleos Mexicanos) y en un principio los Países Bajos, Estados Unidos y el Reino Unido rompieron relaciones e iniciaron un embargo comercial; pero un año y medio después fue levantado cuando estalló la Segunda Guerra Mundial y el gobierno vendió petróleo en exclusividad a las potencias aliadas. La nacionalización del sector petrolero, con el paso de los años, contribuyó al desarrollo del corporativismo, ya que los trabajadores de este sector quedaron englobados en un sindicato que controló el negocio con mano de hierro hasta los años 90 y que en cada elección legislativa, presidencial o estatal decidió un buen número de cargos. En la actualidad, el Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana sigue teniendo un gran poder, sigue siendo un apéndice del PRI y en la prensa aparecen continuamente, amplios reportaje sobre la corrupción de sus líderes. En 2015, cuando se decidió abrir PEMEX al sector privado, con una fuerte oposición de la izquierda, el Sindicato le dio un fuerte apoyo.

Con todas estas acciones anteriormente citadas, el régimen mexicano pudo consolidarse sobre dos instituciones: la presidencia de la República y un partido oficial que representaba a la clase popular y a buena parte de la burguesía urbana que veía bien estas políticas modernizadoras. Además, el presidente de la República -durante los 6

¹⁸ Artículo 27 de la Constitución mexicana: <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/cn16.pdf>

¹⁹ Pérez López-Portillo, Raúl, *óp. cit.*, págs. 234-236: La nacionalización del petróleo recibió el apoyo de amplios sectores de la población, desde los obreros -en principio los principales beneficiados de la nacionalización- a la iglesia y muchos empresarios.

años de su gobierno- también controlaba el partido, de hecho, el presidente del partido era designado por el presidente del país que había en aquel momento. Durante el “cardenismo”, se intentó que todos los sectores de la población tuviesen cabida en el partido y se expulsó del partido a algunos caciques revolucionarios como el ex presidente Calles, el cual también fue expulsado del país y sus seguidores fueron apartados de los puestos de responsabilidad en los que estaban. Calles al dejar la presidencia, había intentado conservar su influencia en el gabinete cardenista; había tres secretarios (ministros) de su entorno y sus dos hijos eran gobernadores de Nuevo León y Tamaulipas. Cuando comenzaron en 1935 diversas huelgas en empresas extranjeras, el ex presidente Calles criticó al gobierno por darles apoyo y la división que había producido en el Congreso. Cárdenas no lo dudó y expulsó del gobierno a los secretarios de Calles; unos meses después, cuando Calles volvía de un viaje por Estados Unidos fue acusado por la fiscalía de: *preparar una acción armada contra el gobierno*.²⁰ El 10 de abril de 1936, fue apresado en su casa en plena noche por militares y llevado a un avión, para ser expulsado del país junto con algunos de sus colaboradores. Regresaría al país en 1941.

En 1937, el Partido Nacional de la Revolución (PNR) era la plataforma para tener un puesto de relevancia en la política mexicana, desde gobernador a diputado. Cárdenas quiso que el “partido” representase a los obreros y a los campesinos, por eso intentó crear unos sindicatos que sirvieran de manera eficaz y que quedasen bajo control del PNR. Pero este intento de abrirse a las clases populares, no vino acompañado de una estructura democrática en el partido, ya que no había elecciones internas para escoger los candidatos electorales. No existían unas elecciones primarias para escoger el candidato de cada cargo, sino que los principales sindicatos bajo la órbita del partido y

²⁰ *Ibidem*, pág. 236.

los jefes del partido de cada estado de la República designaban una serie de personas para postularse a los diversos cargos electivos (senadores, diputados, gobernadores, cámaras estatales); al ser miembros del partido del Estado, en la mayoría de los casos eran elegidos con toda seguridad para el cargo.

Además, la creación de los sindicatos únicos había dado un duro golpe a la poca oposición que había: el Partido Comunista de México (PCM) o el Partido Liberal Mexicano (PLM) eran formaciones políticas marginales. A partir, de las elecciones legislativas de 1937, Cárdenas ya tenía un gran control sobre el partido y propuso la unión de las diferentes organizaciones del PNR -funcionarios, campesinos, obreros, maestros y parte de la clase media- en un Frente Popular para consolidar definitivamente el aparato estatal. De esta manera comenzó a ser más patente el corporativismo que fue característico del partido. En 1938, Cárdenas decidió cambiar el nombre del PNR por el de PRM: Partido de la Revolución Mexicana, para así consolidar los cambios que había realizado en los tres primeros años de su sexenio. Cárdenas decidió acabar con la estructura política heredada de Calles, en la que había una serie de fuerzas regionalistas que solo defendían los intereses de sus estados y que estaban controladas por los caciques más poderosos de cada región. Dichos caciques eran en muchos casos, antiguos militares revolucionarios, que al acabar la revolución intentaron conseguir una parcela de poder en el México que se estaba construyendo; en cierto modo, acabaron sustituyendo a los antiguos caciques del “Porfirismo”.

Uno de los problemas más graves que tuvo Cárdenas durante su gobierno con caciques fue en Tabasco y en San Luís Potosí. El Secretario de Agricultura de Cárdenas era Tomás Garrido, el cual tenía en su estado a un ejército privado anticlerical, “las camisas rojas“, el cual cometió diversas matanzas contra católicos. El presidente le envió al exilio a Costa Rica, después de unos asesinatos de las “camisas rojas” en

México DF y poco después dicho ejército fue disuelto. Por otro lado, en San Luís Potosí se enfrentó a Saturnino Cedillo, ex gobernador del estado y sucesor de Tomás Garrido en el puesto de Secretario de Agricultura, ya que este se opuso a la política agrícola, educativa y laica del gobierno federal.²¹ Cedillo fue obligado a dimitir del cargo y organizó una rebelión contra Cárdenas -con apoyo de grupos de extrema derecha y el movimiento sinarquista- que fue rápidamente derrotada en 1938 y en la que murió.

El presidente Cárdenas organizó una estructura de carácter corporativo, en la que había diferentes “sectores” que representaban a los intereses de los ciudadanos: profesores, obreros, campesinos, los trabajadores del petróleo, militares, etc. El partido se convirtió definitivamente en una gran organización de masas con casi todos los intereses de la sociedad subordinados a sus directrices. Cárdenas dio al PRM una ideología clara: un partido de izquierdas, pero que no era marxista. En *Historia Mínima de México*, Eduardo Blanquel, indica que Cárdenas siguió con los objetivos que ya había defendido el Partido Liberal en 1906: *la creación y desarrollo de una economía capitalista, sólo que liberada de las injusticias sociales que provoca.*²²

Aunque el país cambió mucho, también hubo algunos problemas, como el aumento de la inflación a finales de la década de 1930. Siendo el estado el principal donante de créditos para expandir y potenciar la agricultura, provocó una subida de precios y una expansión monetaria, estimulada por el aumento de los salarios, gracias al poder de los nuevos sindicatos y sumado a que el estado también sostenía la rápida

²¹ Pérez López-Portillo, Raúl, *op. cit.*, págs. 236-237.

²² Cosío Villegas, Daniel (coord.): *Historia Mínima de México: El Momento Actual (VI)* de Daniel Cosío Villegas. México DF, El Colegio de México, 1983, págs. 161-162.

industrialización que estaba viviendo el país.²³ Además, en algunos sectores la corrupción se hizo cada vez más patente y las decisiones siempre estaban supeditadas a las decisiones de unos sindicatos o confederaciones cercanas al estado que no siempre actuaban a favor de los obreros o de los campesinos.

Pero por otro lado, México se convirtió en un país moderno y abierto al mundo; durante el gobierno “cardenista” se pusieron las bases para dotar de estabilidad al país y haciéndolo entrar en la modernidad y la prosperidad, en un mundo en el que se empezaba a cernirse sobre él la sombra de una nueva guerra mundial.

El problema es que los sucesores de Lázaro Cárdenas no continuaron con la línea marcada por él y a partir de entonces, el partido solo tuvo la ideología del presidente que llegaba al poder y no tuvo una estructura interna democrática, ya que cada presidente en el cargo designaba a su sucesor y escogía personalmente a sus ministros y al presidente del partido.

El gobierno del “Tata” Cárdenas, fue uno de los más importantes de la historia mexicana, pero siempre ha habido división entre los historiadores sobre su herencia. Por un lado, algunos dicen que el político de Michoacán se limitó a construir un sistema de partido único con el máximo de apoyo posible; pero son muchos los que opinan que fue quien consolidó a México como un Estado moderno y sentó las bases del enorme crecimiento que tuvo el país. Desde 1940, el país creció económicamente a un ritmo de 6% de cada año y se creó una clase media muy importante; pero siempre planeaba el fantasma de la inflación, además con el paso de los años aumentaron las diferencias sociales entre los diferentes estados de la República. Las zonas más prósperas del país

²³ Halperin Donghi, Tulio, *op. cit.* Pág. 424.

eran los estados del norte –como Nuevo León-, el Distrito Federal y los estados de alrededor (Estado de México y Puebla); mientras que estados del sur como Chiapas, eran muy pobres.²⁴

Chiapas siempre fue un ejemplo de abandono por parte del gobierno federal, en el resto de los territorios de la República, la reforma agraria se pudo aplicar con mayor o menor éxito, pero en este estado del sur los grandes terratenientes se opusieron a cualquier cambio y el gobierno federal no hizo nada para desarrollar políticas agrarias para los chiapanecos. En su obra *La Presidencia Imperial*, Enrique Krauze nos recuerda que el científico alemán Alexander Von Humboldt, ya escribió en el siglo XVIII que: *México es el país de las desigualdades*.²⁵

Finalmente, Cárdenas siguió la tradición del “tapado” y designó a “dedo” a su sucesor: Manuel Ávila Camacho; el cual debía seguir con la modernización del país y con la consolidación del sistema de partido hegemónico. A partir del sexenio de Ávila Camacho -antiguo militar, igual que Cárdenas-, se consolidó el estado mexicano en torno a la figura del presidente. México se convirtió definitivamente en una república presidencialista, en donde el presidente -como jefe del poder ejecutivo- podía pasar muchas veces por encima del poder judicial y el legislativo. Por un lado, tenía de su lado el poder legislativo, ya que los cargos de senador o diputado no podían ser reelegidos de manera seguida y el PRI tuvo durante mucho tiempo la totalidad del Senado y casi todos los diputados y por otro lado, la autoridad presidencial tenía la potestad de nombrar a los magistrados de la Suprema Corte de Justicia de la Nación y

²⁴ Cosío Villegas, Daniel (coord.), *op. cit.*, *La Revolución Mexicana (V)* de Eduardo Blanquel, pág. 152.

²⁵ Krauze, Enrique (1997), *op. cit.*, pág. 471.

de los juzgados menores.²⁶

México tuvo así uno de los sistemas políticos más extraños que ha habido. Por un lado, era un país estable, con una educación de alto nivel y con una constitución que garantizaba los derechos más básicos. Además, fue uno de los pocos países de América Latina que en la segunda mitad del siglo XX no padeció ninguna dictadura militar y fue un refugio para gente de todo el mundo que huía de la represión y la guerra o que buscaba una vida mejor, que la que tenían en su país de origen. Pero fue un sistema que se sostenía bajo todo un sistema de corruptelas y en el que se solo se permitía que un solo partido gobernase el país y en el que algunas veces se reprimió de manera violenta cualquier movimiento crítico.

3.2. Ambiente cultural a la llegada de Buñuel

Fue a finales de la década de 1940, cuando Luis Buñuel se instaló en México, unos años en los que México vivía la “Época de Oro” de la industria cinematográfica. El director aragonés venía de Estados Unidos, donde había trabajado en el Museo de Arte de Moderno de Nueva York (MoMA) y en Hollywood; pero en plena época de la “Caza de Brujas” del senador McCarthy, Buñuel que tenía simpatías por el Partido Comunista decidió irse a México y sobre todo también después de que Salvador Dalí le acusara públicamente de pertenecer a dicho partido.²⁷ En México, Buñuel comenzó a realizar un cine alimenticio, dirigiendo films de Jorge Negrete; el cual a finales de los años 40 era el presidente del Sindicato de Actores. Pedro Infante, Pedro Armendáriz, Mario Moreno

²⁶ Bizberg, Ilán y Zapata, Francisco (coord.), *op. cit.*, pág. 106.

²⁷ En la obra *El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos*, de Fernando Gabriel Martín, podemos ver, como Buñuel a pesar de tener el apoyo de diversas instituciones culturales, siempre fue visto con recelo por el FBI y el Gobierno americano por su pertenencia al Partido Comunista. Cfr. Gubern, Román y Hammond, Paul: *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid, Cátedra, 2009, donde aparece una foto del carnet del PCE a nombre de Buñuel.

“Cantinfalas”, María Felix o Dolores del Río eran algunas de las estrellas más importantes del momento. En los años en que Buñuel vivió en México, aparecieron nuevos cineastas como Luis Alcoriza, Arturo Ripstein, Alberto Isaac o Paul Leduc. En el apartado siguiente, hago una explicación más extensa de la vida del cineasta en México.

Se puede decir, que Buñuel llegó un poco más tarde a México que buena parte del exilio republicano, el cual llegó a principios de los años 40; cuando Francia fue ocupada por el Ejército alemán y el gobierno de Franco persiguió a muchos republicanos por todo el territorio galo y no hizo nada para salvar al gran número de exiliados que fueron capturados por los alemanes y llevados a campos de concentración, en donde muchos murieron.

Fue en los años 30, cuando se eliminaron buena parte de las restricciones que había sobre la inmigración; además, las simpatías del gobierno de Cárdenas hacia la República española propiciaron la llegada de los refugiados españoles. El exilio fue muy diverso y fue propiciado por las autoridades mexicanas también para dar un empuje al país en el periodo de intenso desarrollo que vivía. Como afirma, Clara E. Lida, esta política de puertas abiertas, se veía como: *una aportación muy calificada en los sectores técnicos y científicos que contribuiría al desarrollo del país en las diversas ramas productivas, lo cual se consolidó en las décadas siguientes.*²⁸ Era un exilio que había contribuido a la modernización de España en los años 30, sobre todo en la industria y los servicios: ingenieros, médicos, profesores de universidad, científicos, etc...; por lo que el porcentaje de los exiliados que llegaron a México y que se dedicaban al sector terciario era de un 43,30% y un 18,75% al sector secundario; en

²⁸ Yankelevich, Pablo: *México, país refugio: La experiencia de los exilios en el siglo XX*. México DF. Plaza y Valdés Editores. 2002: Capítulo de Clara E. Lida: *Enfoques comparativos sobre los exilios en México: España y Argentina en el Siglo XX* (págs. 205-217), pág. 210.

cambio al sector primario, solo se dedicaba el 6,84% de los exiliados.²⁹ México continuó con sus políticas de puertas abiertas hacia los perseguidos por las dictaduras de todo el mundo durante las décadas siguientes; sobre todo los exiliados que huían de las dictaduras militares de América Latina en los años 60 y 70.

En la década de los años 80, un gran número de hijos e hijas de exiliados llegaron a formar parte de la administración mexicana. Un ejemplo es Jaime Serra Puche, hijo de exiliados republicanos que llegó a ser Secretario de Comercio durante el gobierno de Carlos Salinas (1988-1994) y fue uno de los impulsores del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN).

El México, al que llegó Buñuel era un país que todavía se estaba construyendo como una nación moderna. Con Lázaro Cárdenas, se estaban creando unas instituciones y una economía fuerte; pero también en los años de su presidencia hubo una construcción cultural. La pintura muralista será el mayor exponente de esta nueva cultura, con artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco o David Alfaro Siqueiros. Su temática era un mixtura de los logros revolucionarios con la cultura indígena; así los nuevos artistas intentaron desarrollar una cultura propia mexicana. Aunque en muchas ocasiones, el muralismo y otro tipo de arte, lo utilizaron los diferentes gobiernos como *una herramienta de trabajo para reinterpretar la historia*,³⁰ en cierta manera se quería reivindicar la cultura indígena, la cual había sido ignorada durante los años del “Porfirismo”. También pintores como Frida Kalho, Raúl Anguiano o Guillermo Meza, contribuyeron al desarrollo del nuevo arte mexicano.

²⁹ Yankelevich, Pablo: Capítulo de Clara E. Lida, *op. cit.*, pág. 210.

³⁰ Pérez López-Portillo, Raúl, *op. cit.*, pág. 242.

El apoyo institucional del gobierno se hizo patente a partir de la década de los años treinta, con la creación por parte de Daniel Cosío Villegas, del Fondo de Cultura Económica (FCE), una editorial creada para editar libros para las universidades; y se crearon diversas instituciones, como: el Instituto de Antropología e Historia (INAH) en 1939, el Instituto de Bellas Artes, fundado en 1946 y en 1964 abrió sus puertas el Museo Nacional de Antropología (MNA) en Ciudad de México, una de las instituciones culturales más importantes del mundo.

La literatura mexicana también recibió el apoyo del estado; Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y Francisco Luis Urquiza fueron los máximos exponentes de la llamada “novela de la Revolución”. Un estilo de obras que explicaban batallas de la Revolución –muchos de sus autores habían participado en la contienda– glorificándolas y con un estilo melodramático. Pero también aparecieron escritores que eran críticos con el sistema: el intelectual Daniel Cosío Villegas, poetas como Octavio Paz y escritores como Juan Rulfo y más tarde Carlos Fuentes, entre otros muchos. Tanto Paz como Fuentes sirvieron como embajadores para distintos gobiernos priistas, pero acabaron dimitiendo en protesta por el autoritarismo del régimen. Muchos otros escritores mexicanos también estaban alejados del partido oficial, como Elena Poniatowska, Ángeles Mastretta o Carlos Monsiváis.

3.3. Época Poscardenista

El periodo entre 1946 y finales de la década de 1970, se consideró la época de mayor crecimiento económico de México, por eso se la conoce como el “Milagro Mexicano”. Durante el “sexenio” de Miguel Ávila Camacho, el estado

posrevolucionario en México se acabó de consolidar,³¹ aunque con algunos cambios. El PRM siguió siendo: el “heredero de la revolución”; pero entre 1940 y 1946 se modificó la educación socialista, se moderó la reforma agraria y se comenzó a potenciar un poco la iniciativa privada, también mejoraron un poco las relaciones con la iglesia católica. Además, la base principal del partido pasó a ser el sector burocrático: profesores, funcionarios públicos, etc..., dejando un poco de lado, el sector obrero y el campesino y se eliminó el sector militar del partido. La Segunda Guerra Mundial provocó que las exportaciones de materias primas y el petróleo tuvieran una gran demanda en el mercado internacional y como resultado de esto, las exportaciones del país se incrementaron enormemente. Así mismo, México acabó declarando la guerra a las potencias del eje en 1943, después de que submarinos alemanes hundieron diversos buques mercantes y petroleros mexicanos. Incluso se envió un escuadrón de cazas de combate -el Escuadrón 201- para luchar al lado de los americanos en el Pacífico. Además se renovaron las relaciones con Gran Bretaña y la URSS, estas últimas rotas después de haber acogido a León Trotski en México.

Sobre todo a partir del sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), se consolidó también la corrupción dentro del partido, ya que los líderes sindicales siempre se mostraron obedientes ante los designios presidenciales sin importarles si las decisiones tomadas iban en contra de su colectivo. Otro aspecto importante fue el poder del partido en la organización electoral, con el paso del tiempo se consolidó la idea de que si se era miembro del partido y se tenía el apoyo del presidente del país que hubiese en aquel momento acabaría resultando elegido diputado, ya que la burocracia del partido se encargaría de ello al precio que fuera. Los sectores obreros y campesinos no tenían más remedio que aprobar los candidatos designados, si no querían perder el apoyo del

³¹ Se consolidó como un régimen presidencialista, como he descrito en páginas anteriores.

gobierno. Fue necesario para muchos jefes del PRI, mantener bajo control a los sindicatos, ya que a partir del sexenio de Miguel Alemán, se intentó atraer inversión privada extranjera hacia México y se necesitaba un clima de estabilidad social y económica.

La oposición de derechas siguió siendo muy pequeña, el PAN y la Unión Nacional Sinarquista (UNS) sólo conseguían una decena de diputados en cada elección y nunca la gobernación de uno de los estados de la federación. Pero el PRM, temeroso de que a la larga la oposición le pudiese hacer más daño, decidió refundarse otra vez. Ávila Camacho esperó a 1945, para crear el PRI: Partido Revolucionario Institucional; una formación con apoyo tanto de los funcionarios públicos y de buena parte de los empresarios. Además, convenció a los militares de que ser apartados del aparato del partido era lo correcto y que México debía ser un Estado gobernado por un régimen civil, por lo que “acabó con todo vestigio de militarismo”³² en el partido. El presidente Ávila Camacho designó al candidato del PRI: Miguel Alemán, quién se convirtió en el primer presidente civil de la época posrevolucionaria. En 1946, el aparato burocrático del partido era tan grande, que le permitía controlar todos los aspectos de unas elecciones desde los interventores de las mesas electorales hasta el recuento de los votos, lo que garantizaba la victoria. Para muchos autores, la consolidación del sistema político respondía a un claro intento de establecer el orden en un país que no había tenido un periodo largo de estabilidad en toda su historia; pero para muchos otros significó la creación de un sistema autoritario. Margarita Favela afirma que *las sucesivas elecciones no servían para mostrar las preferencias del electorado, sino para que el régimen pudiera legitimarse y así tuviera apoyo político y legal.*³³

³² Quirarte, Martín, *op. cit.*, págs. 315-316.

³³ Bizberg, Ilán; y Zapata, Francisco (coords.), *op. cit.*, pág. 107.

Lo que se conoce como “milagro mexicano” se inició lentamente a finales del sexenio de Ávila Camacho, pero fue en los cuatro siguientes gobiernos cuando realmente fue más patente y México vivió en una época de prosperidad. Esto hizo, que la adhesión al sistema priista fuera muy grande. Se pasó de la *nostalgia de la epopeya revolucionaria* a la *épica futurista del desarrollo económico*.³⁴ Para los nuevos dirigentes, México tenía que pensar en el futuro y dejar un poco de lado las historias y la épica revolucionarias.

El periodo de largo desarrollo y crecimiento económico, abarca las presidencias de Miguel Alemán (1946-1952), Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), aunque en este último fue cuando comenzó la decadencia del régimen, sobre todo en el aspecto democrático.

El crecimiento económico que vivió México, se puede establecer en dos fases: el periodo entre 1940 y 1956 fue de un crecimiento hacia afuera, gracias a la producción del sector primario y el sector industrial y en las exportaciones al exterior. El número de industrias aumentó, pero con una gran inestabilidad económica. A pesar de todo, se consolidó el mercado interno y México entró de lleno en la economía mundial. Fue a partir del sexenio “Alemanista”, cuando se rebajó la influencia estatal en la economía, aunque el estado siguió conservando un amplio poder: controlaba la industria petrolífera y el resto de los recursos naturales del país. Pero el gobierno de Miguel Alemán, *reinterpretó el proceso revolucionario*³⁵ y criticó el gasto excesivo de las dos anteriores administraciones; aunque se siguió defendiendo que el PRI seguía siendo el máximo exponente de la revolución. Se defendía que para poder conseguir los logros de la revolución: menor pobreza, reparto de tierras, una sociedad justa, etc. se tenía que crear

³⁴ Halperin Donghi, Tulio, *op. cit.*, pág. 516.

³⁵ Cosío Villegas, Daniel (coord.), *op. cit.: La Revolución Mexicana (V)* de Eduardo Blanquel, pág. 153.

economía moderna que pudiese competir a nivel mundial y que generase un gran crecimiento; sólo así sería posible, se decía, lograr los objetivos de la revolución.³⁶ Aun así, la inflación era de las más altas de América Latina debido al gasto del estado en el fomento industrial.³⁷

La segunda fase, que engloba el período entre 1956 y 1970 fue de crecimiento hacia dentro, fueron unos años, en los que México tenía que producir lo que consumía. Pero los sucesivos gobiernos mexicanos practicaban unas políticas económicas, que dependían siempre de la situación financiera que había durante el sexenio de cada presidente.

Pero este milagro económico a la larga tuvo sus problemas. El país importaba más de lo que exportaba, provocando un aumento del déficit estatal. El crecimiento industrial durante estos años fue muy alto, gracias a un mercado cerrado que le proporcionaba la política proteccionista del gobierno; pero eso propició el desarrollo de empresas sin competitividad en el exterior, con dificultades para exportar. Como no, la corrupción era cada vez mayor en los sindicatos, a causa del gran poder de los llamados “líderes charros” y en la burocracia estatal; la “mordida” era un soborno que se daba para que cualquier servicio se realizase lo más rápido posible. Un ejemplo, es que cuando Miguel Alemán dejó la presidencia en 1952, resultó ser uno de los hombres más ricos del país. Durante su gobierno las grandes obras públicas que se realizaron se otorgaron a gente con conexiones políticas, por eso se le llamó el “presidente empresario”. Muchas veces se ha intentado descubrir cómo pudo el presidente Alemán convertirse en un hombre tan rico, y el caso es que Alemán junto con un grupo de conocidos compró la deuda que tenía el Estado mexicano con la Compañía Mexicana de

³⁶ *Ibidem*, págs. 153-154.

³⁷ Halperin Donghi, Tulio, *op. cit.*, pág. 518.

Petróleo “El Águila”, una empresa nacionalizada en 1938 y de capital británico. Como presidente (1946-1952) ordenó que se pagase parte de esta deuda, convirtiéndole en uno de los hombres más ricos del país. Además, los terrenos en los que se proyectó y construyó en el barrio de Ciudad Satélite en la capital de la nación, eran de una sociedad de la que formaba parte. Se puede decir, que durante el sexenio “Alemanista”, el país inició un camino a la industrialización y a la modernidad. Como afirma, Rafael Aviña:

*[...] Nunca antes se habían inaugurado tantas obras de servicio y bienestar social: ya sean venidas, puentes, hospitales, viviendas, incluida toda una Ciudad Universitaria. Un templo a la educación que dejaría atrás por fin la ignorancia, los odios sociales y el crimen. Incluso, el cine durante su sexenio gozó de una etapa fecunda, tal vez la mejor de su existencia. No obstante, ese periodo político, que dio apertura a su vez, a una vida nocturna con todas las ventajas y riesgo que ello implicaba, apoyó en buena medida la entrada a los capitales extranjeros, el desarrollo de la industria y el saqueo de recursos naturales, fomentó la corrupción y por supuesto se incrementó el crimen y la delincuencia.*³⁸

Es cierto, que el país recibió un impulso muy importante en el ámbito económico: se industrializó definitivamente, se potenció el turismo –sector en el que el propio Miguel Alemán tenía negocios- y en algunos sectores se permitió la inversión extranjera. También, la televisión empezó a entrar en México y el 1 de Septiembre de 1950, empezó a emitir el primer canal comercial del país y de toda América Latina, *el Canal 4*. Además, puesto que la red viaria del país era muy deficiente, se inició una modernización y expansión por toda la República que dio trabajo a muchos mexicanos. En contrapartida, en este sexenio, la corrupción fue cada vez mayor en el gobierno y

³⁸ Revista *Turia*: N°123, Junio-Octubre 2017, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2017. Rafael Aviña: *Luis Buñuel y las zonas de esplendor y de oscuridad del Alemanismo*, (págs. 217-225), pág. 218.

además, aumentaron las desigualdades sociales.

También en el ámbito político, el régimen se consolidó definitivamente y fue durante el sexenio de Ruiz Cortines, cuando se decidió manipular unas elecciones a la alcaldía de Ciudad Juárez en 1955, ya que el PAN tenía posibilidades de ganarlas. El Partido de Acción Nacional, continuaba siendo el partido de la derecha católica tradicional y despertaba muchos recelos en el PRI. El gobierno de Ruiz Cortines fue más cauto con la política económica, aplicando medidas para parar el aumento de la inflación. Ruiz Cortines intentó además que la corrupción del sistema se rebajase, aunque con muy poco éxito.

Pero a pesar de que se llegó a una cierta estabilidad durante la década de 1950; en 1958 la inestabilidad social aumentó. La huelga de telegrafistas en febrero de ese año y las protestas y huelgas de los ferrocarrileros semanas más tarde, comenzaron a mostrar fisuras en el sistema, ya que miles de miembros de los sindicatos oficiales se manifestaron contra el gobierno creyendo que se haría caso de sus demandas -mejores salarios y condiciones laborales-, pero el estado realizó una dura represión y muchos sindicalistas fueron encarcelados. El gobierno admitió que era necesario realizar ajustes, pero se opuso a que los sindicatos marcaran la pauta de lo que se tenía que hacer y que pusieran en duda su poder.³⁹

Ese mismo año, el candidato oficial ganó las elecciones presidenciales: el ex Secretario de Trabajo Adolfo López Mateos, un gran orador y conciliador, que es recordado como uno de los mejores presidentes mexicanos. Pero el nuevo presidente vio como en sus primeros años de gobierno continuaban las rebeliones y movilizaciones de

³⁹ Halperin Donghi, Tulio, *op. cit.*, pág. 519.

los ferrocarrileros, a los que se sumaron líderes obreros, estudiantiles y magisteriales, por lo que se encarceló a los dirigentes disidentes; aunque la mayoría fueron indultados poco después. Fue durante el sexenio de López Mateos cuando la intervención gubernamental en la economía se intensificó, ya que el estado pasó a controlar diversos sectores. Fue el tiempo de máximo esplendor de México; el presidente “orador” era un hombre carismático que consiguió las Olimpiadas de 1968 para Ciudad de México y el Mundial de Fútbol de 1970. Así mismo, las principales ciudades del país, incluido el Distrito Federal, recibieron un proceso de urbanización que modernizó sus infraestructuras y sus servicios básicos. Se inauguraron nuevas instituciones culturales como el Museo Nacional de Antropología en 1964. Su muerte en 1970 fue muy llorada.

El sucesor de López Mateos fue su Secretario de Gobernación: Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). Su gobierno fue mucho más autoritario y represivo que en los anteriores sexenios, ya que temía que el sistema pudiera tambalearse, llegando a usar el ejército como instrumento de represión, para según él: *salvar el país de una guerra civil y de una conspiración internacional*.⁴⁰ Incluso llegó a prohibir al grupo musical “The Beatles” que actuara en Ciudad de México en 1966, porque consideraba que podían ser una mala influencia para la juventud mexicana. Pero el país pronto empezó a vivir, los movimientos de protestas que había en Estados Unidos y Europa y que iban adquiriendo más importancia: los movimientos pacifistas, las asociaciones contra las bombas nucleares o críticas contra el sistema. En México, un gran número de jóvenes protestaban cada vez más, contra un sistema político que dirigía los destinos del país desde hacía más de 30 años. La mayoría de estos jóvenes provenían de las *clases medias profesionales*,⁴¹ que se habían formado durante los gobiernos del PRI y eran las más beneficiadas por el régimen; pero a la larga acabaron siendo las más críticas contra

⁴⁰ Pérez López-Portillo, Raúl, *op. cit.*, pág. 260.

⁴¹ Halperin Donghi, Tulio, *op. cit.*, pág. 612.

el rígido sistema.

El año 1968 fue muy importante para el mundo: la Primavera de Praga, el Mayo de París o las protestas contra la Guerra de Vietnam en Estados Unidos, marcaron mucho a la sociedad del momento y afectó tanto al mundo capitalista como al comunista. Para México, 1968 iba a ser un año especial, ya que en Octubre, su capital iba a celebrar los Juegos Olímpicos. Mientras muchos esperaban que las autoridades les escucharan, ya que el gobierno seguía hablando a menudo de la Revolución, y seguía considerándose el legítimo heredero de ella; la burocracia oficial y el gobierno temeroso de lo que pudiera pasar reprimió casi todas las manifestaciones que hubo, sobre todo en las diferentes instituciones educativas mexicanas. Incluso el ejército, asaltó algunas universidades por la fuerza como la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso, el 30 de Julio. Un día después, el rector de la UNAM convocó una manifestación y ordenó que la bandera nacional ondeara a media asta. Pero lo peor llegó dos semanas antes del inicio de las Olimpiadas, el 2 de octubre, cuando en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco (México DF), las fuerzas policiales y del ejército abrieron fuego contra los manifestantes que había, provocando la muerte de centenares de estudiantes. Este horrible acto significó el principio del fin del régimen priista, aunque tardaría treinta y dos años en dejar el poder. Pero la desafección de una gran parte de las elites intelectuales -que durante años habían sido cercanas al gobierno- y de la clase media aumentó más a causa de esta represión. Un ejemplo es que Octavio Paz dimitió de su puesto de embajador en la India y Daniel Cosío Villegas -crítico con el sistema desde hacía más de 20 años- pedía: *la metamorfosis del régimen revolucionario en una auténtica democracia liberal*.⁴²

Se puede decir, que a finales de los años 60 y principios de la década de 1970, la

⁴² *Ibidem*, pág. 614.

descripción que había realizado Buñuel con “Los Olvidados” -en 1950- de los problemas de México era muy cercana a la realidad y cada vez había más mexicanos críticos con el sistema que había instaurado el PRI. Aun así, se tuvo que esperar a la década de 1990 para ver grandes cambios en el país.

3.4. México a partir de 1970

En los años siguientes la crisis del sistema comenzó a ser más patente. Luis Echeverría presidente entre 1970 y 1976, trató de calmar el ímpetu revolucionario de muchos jóvenes –muchos de ellos influenciados por la Teoría de la Liberación-, multiplicando enormemente los presupuestos universitarios y ofreciendo embajadas y puestos políticos de relevancia a muchos intelectuales. Además, abrió las puertas de México a los represaliados de las dictaduras latinoamericanas; la viuda de Salvador Allende, Hortensia Bussi, se exilió en México, y el propio presidente Echeverría fue a recibirla en el aeropuerto. Pero la reforma democrática no llegó y los Sindicatos, como el de Educación o el del Petróleo, viendo que cualquier atisbo de reforma podía hacer bajar su influencia o poder, no dudaron en promover protestas e incluso huelgas para poner en aprietos al presidente, cuando hacía algunas políticas contra ellos. Pero a finales de 1976, la promesas democratizadoras de Echeverría acabaron enterradas, cuando ordenó la intervención del diario *Excélsior*. Desde que el periodista Julio Scherer lo dirigía, había sido un medio muy crítico con los gobiernos de Díaz Ordaz y Echeverría.

También, el autoritarismo del régimen se pudo ver con mucha claridad en las elecciones de 1976; cuando sólo se presentó un candidato, el del partido oficial: José López Portillo, que obviamente obtuvo todo el voto en dichas elecciones. En un

principio, López Portillo intentó mejorar las relaciones entre todos los sectores del país: empresarios, sindicatos, estudiantes, etc...; pero pronto empezaron a surgir dificultades. El nuevo gobierno no aprovechó el aumento de los benéficos por la venta del petróleo para realizar una política económica sensata y aumentó sin control el gasto público; el país comenzó a tener serios problemas económicos, con una constante devaluación del peso y una enorme fuga de capitales. Además, en 1981 hubo una bajada internacional del precio del petróleo, pero el gobierno mexicano se negó a bajarlo, lo que provocó que muchos clientes internacionales dejasen de comprar crudo mexicano. La balanza comercial se desequilibró mucho, la deuda del país aumentó cada vez más y también la inflación.⁴³ Aunque durante este sexenio (1976-1982) se promulgó una reforma política (1977) –auspiciada por el secretario de Gobernación, Jesús Reyes Heróles–, que permitió la aparición de nuevos partidos políticos y aumentó de manera moderada la representación parlamentaria de la oposición, al bajar el porcentaje necesario para conseguir representación.

El siguiente presidente fue: Miguel de la Madrid (1982-1988). La nueva administración intentó dar un giro liberal a la política económica y aunque en un principio la economía se estabilizó, no se consiguió acabar con la enorme deuda que tenía el país desde hacía años; se consiguió plazos más largos para poder pagarla, pero pronto se tuvo que establecer políticas restrictivas de gastos. Por ejemplo, se fueron disminuyendo los *subsidios a los consumos populares*,⁴⁴ pero por contrapartida aumentó aún más la inflación y la bajada del valor del peso fue cada vez más constante. Por otro lado, el gobierno demostró una clara incompetencia en el socorro a las víctimas del Terremoto de 1985 en la capital del país, que causó miles de muertos. El gobierno quedó desbordado durante días y se negó a aceptar ayuda externa; fue gracias a la

⁴³ Halperin Donghi, Tulio, *op. cit.*, pág. 698.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 699.

solidaridad del pueblo mexicano, que se lanzó a las calles que se pudo socorrer a las víctimas y a todo aquel que lo necesitase.

Las elecciones de 1988 aceleró el proceso de descomposición del sistema. Dos años antes, el hijo del ex presidente Lázaro Cárdenas, Cuauhtémoc Cárdenas (ex gobernador de Michoacán), criticó las políticas económicas neoliberales del gobierno y el autoritarismo que todavía seguía demostrando. Finalmente, abandonó el partido junto con otros diputados priistas díscolos y fundó una Corriente Democrática, formada por pequeños partidos de izquierda; en las elecciones presidenciales de 1988 se presentó como el: Frente Democrático Nacional (FDN). Para Ilán Bizberg, este partido nació: *como respuesta al mal desempeño económico de las últimas administraciones y a la negativa del partido dominante a abrir el sistema político, el FDN logró unir no sólo a los partidarios tradicionales de la izquierda, sino a muchos de los grupos descontentos con el statu quo.*⁴⁵ Por otro lado, el PAN presentó a Miguel Clouthier, un empresario de Sinaloa muy crítico con el gobierno.

El 6 de Julio fue el día de las elecciones y muchos sondeos publicados con anterioridad daban muchas opciones a Cárdenas. Cuando comenzó el recuento se daba por vencedor al ex gobernador de Michoacán; pero de repente el gobierno anunció una “caída del sistema”,⁴⁶ por lo que se dejó de computar los votos. La excusa fue que un rayo había caído en los ordenadores de la Comisión Electoral que contaban los votos. Cuando volvió a funcionar, el candidato oficial: Carlos Salinas de Gortari, lideraba el recuento y finalmente le concedieron la victoria. Esto afectó mucho a la imagen de México en el exterior y propició por primera vez la creación de un partido opositor de izquierdas con una fuerza considerable: el Partido de la Revolución Democrática (PRD).

⁴⁵ Bizberg, Ilán; y Zapata, Francisco (coords.), *op. cit.*, pág. 230.

⁴⁶ Krauze, Enrique, *op. cit.*, pág. 449: La excusa que dio la Secretaría de Gobernación fue que había desperfectos en el sistema electrónico que computaba los votos y por eso había dejado de funcionar.

El sexenio de Salinas de Gortari fue claramente neoliberal, ya que se iniciaron una serie de privatizaciones de las empresas públicas –una de las pocas empresas que no se privatizaron fue PEMEX– y se firmó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte entre: México, Estados Unidos y Canadá (TLCA). Pero el país entró en una época de inestabilidad económica y social: en marzo de 1994, el candidato del PRI a la presidencia: Luis Donaldo Colosio fue asesinado en Tijuana durante un acto electoral; unos meses antes, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) había conseguido notoriedad internacional tras su alzamiento en Chiapas. Además, la corrupción se incrementó a raíz de las privatizaciones, ya que muchas empresas fueron compradas a bajo precio al estado. Todo esto hizo que *el sistema se resquebrajase*,⁴⁷ como dijo Enrique Krauze. El país estaba cansado de tantos años de gobierno de un mismo partido y de unos problemas económicos, que nunca parecía que se fueran a solucionar.

Las elecciones de 1994 dieron la victoria al candidato priista: Ernesto Zedillo, aunque por primer vez el PRI obtuvo menos del 50% de los votos. Zedillo democratizó el sistema electoral y comenzó a desmontar el corporativismo que había desarrollado el PRI después de tantos años de gobierno. En las elecciones parlamentarias de mitad del sexenio -1997- el PRD, el PAN y el resto de la oposición consiguieron sumar más diputados que el partido oficial y además, la oposición ganó las elecciones en distintos estados de la República; incluido el gobierno del Distrito Federal, que pasó a ser gobernado por Cuauhtémoc Cárdenas. En el año 2000, finalmente el PAN consiguió ganar al PRI en unas elecciones presidenciales y Vicente Fox se convirtió en el primer presidente no priista en 72 años. El PAN repitió victoria en 2006 con Felipe Calderón, en unas elecciones en las que el PRI quedó tercero por primera vez en su historia y en

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 478.

las que siempre ha habido una sospecha de fraude contra el candidato del Partido de la Revolución Democrática: Andrés Manuel López Obrador. El resultado electoral fue de 35,89% para el candidato panista y un 35,49% para el antiguo jefe de gobierno del Distrito Federal. Hubo grandes protestas e incluso el candidato “perredista” se llegó a proclamar presidente legítimo de México; además, los seguidores de López Obrador acamparon en el Paseo de la Reforma durante meses. Finalmente, la Suprema Corte de Justicia de México, confirmó la victoria de Calderón. Durante este sexenio (2006-2012), la violencia entre el narcotráfico y el estado, aumentó hasta unos niveles sin precedentes; después de que el gobierno declarase la guerra a los cárteles de la droga.

En 2012, el Partido Revolucionario Institucional ganó las elecciones presidenciales y el exgobernador del Estado de México Enrique Peña Nieto, se convirtió en presidente de los Estados Unidos Mexicanos. Su gobierno ha tenido que enfrentar multitud de problemas: la subida de los niveles de violencia, la ineficacia de las autoridades para combatir la corrupción o las protestas contra las impopulares reformas educativas y energéticas.

4. Luís Buñuel, cineasta

La carrera cinematográfica de Luis Buñuel ha sido una de las más inclasificables de la historia del cine. Sus inicios en el surrealismo de la década de los años 20, pasando por el cine que realizó por encargo en sus primeros años en México (finales de la década de 1940) a las películas realizadas en Francia, le consagraron como uno de los directores más importantes del siglo XX, a pesar de que su obra comenzó a adquirir la importancia que tiene hoy en día en la década de 1950 y 1960, cuando el cineasta tenía más de 50 años de edad.

El director de Calanda nunca ha podido ser clasificado en un género determinado. En los años veinte, influenciado por André Breton y su “Manifiesto Surrealista”, realizó el cortometraje: *El perro andaluz* (1929), junto con el que entonces era su amigo Salvador Dalí y la película *La Edad de Oro* (1930). En los años treinta fue un firme partidario de la República –era simpatizante del Partido Comunista- y después de dirigir el documental *Las Hurdes, Tierra sin pan* (1933), supervisó el film propagandístico: *España, leal en armas* (1936), de Jean-Paul Le Chanois, realizado en París durante la Guerra Civil. En los años 40, Buñuel vivió en Estados Unidos, en donde inició el proceso para conseguir la ciudadanía estadounidense. En aquel entonces ya se había alejado del comunismo; pero en 1943, Salvador Dalí le acusó públicamente de serlo; por lo que decidió trasladarse a México, país que había acogido a miles de refugiados republicanos españoles y posteriormente a muchos que buscaban una vida mejor.

Fue precisamente en el país azteca donde su carrera cinematográfica recibió un espaldarazo definitivo y consiguió el apoyo de la crítica y el público. Pero en sus inicios en su país de acogida, tuvo que aceptar la dirección de algunas películas alimenticias; la primera de ellas: *Gran Casino* -rodada en 1946- fue protagonizada por el galán de la época: Jorge Negrete. Aunque en la época que llegó Buñuel a México, se considera “La

Edad de Oro” del cine mexicano; la mayoría de las películas eran de un género melodramático, en las que casi siempre se mostraba un amor imposible o un triángulo amoroso, en una época convulsa (la Revolución, sobre todo). En México, se convirtió en un cineasta de prestigio, gracias a títulos más personales, como: *Los Olvidados* (1950) o *Nazarín* (1959), basada en la obra homónima de Benito Pérez Galdós. Después de *El Ángel Exterminador* (1962), Buñuel decidió trasladarse a Francia en busca de mayor libertad creativa. Como explico a continuación, en la sección que comento diferentes películas, la industria cinematográfica mexicana estaba bastante controlada por los sindicatos afines al Partido Revolucionario Institucional (PRI) y aunque el cineasta aragonés pudo realizar películas con un estilo propio, siempre tuvo que sortear numerosas trabas burocráticas.

En Europa, volvió a conocer el éxito, con películas como: *Belle de Jour* (1967) o *Tristana* (1970), basada también en una obra de Benito Pérez Galdós. Con la primera ganó el León de Oro en el Festival de Venecia y con la segunda consiguió su primera nominación al Oscar a la Mejor Película Extranjera, premio que consiguió con *El Discreto Encanto de la Burguesía* (1972), de producción francesa. Buñuel realizó la mayor parte de su carrera en el extranjero, aunque películas como *Viridiana* (1961) -que fue prohibida por la Censura franquista-, la referida *Tristana* y *Ese Oscuro Objeto de Deseo* (1977) fueron rodadas en España o coproducidas por productoras españolas.

En esta parte de la Tesis, deseo realizar una introducción a la vida de Buñuel, en la que ayude a entender la evolución del estilo del cineasta durante su trayectoria artística, antes de la realización de *Los Olvidados*; un estilo propio que nadie ha podido imitar, pero que ha influenciado mucho. Por otro lado, me centraré en la película *Los*

Olvidados: su rodaje, su estreno, las críticas que recibió en México y el éxito que tuvo después; y es que la película significó un antes y un después en su trayectoria cinematográfica. Antes de instalarse en México, Buñuel no había debutado en el rodaje de largometrajes comerciales, las mencionadas *El Perro Andaluz* y *La Edad de Oro* se consideraban obras de arte y ensayo.

El cineasta de Calanda fue un miembro muy importante del surrealismo en los años 20 y principio de la década de 1930; pero abandonó el grupo en 1933; aunque nunca renunció del todo a sus ideas.⁴⁸ Cuando reinició su carrera cinematográfica en México, en muchas de sus películas intentaba mostrar la realidad con elementos fantásticos. En esa época, el “realismo mágico” se estaba empezando a desarrollar por toda América Latina, pero Buñuel no fue un seguidor de dicho movimiento.

4.1. Los primeros años de Buñuel

Luis Buñuel nació en el año 1900 en Calanda, un pueblo de la provincia de Teruel. Era hijo de Leonardo Buñuel, que había hecho fortuna en Cuba y había vuelto a su Teruel natal para formar una familia. En 1898 contrajo matrimonio con una joven de 18 años: María Portolés, proveniente de una familia de cierta posición de la comarca. Tras el enlace, el matrimonio residió los tres primeros años en Calanda y después se instalaron en la ciudad de Zaragoza, en donde criaron a sus 7 hijos: cuatro mujeres y tres varones. La madre del cineasta era una persona muy religiosa que educó a sus hijos en la estricta doctrina católica de la época. Aunque a partir de su época universitaria, Buñuel se convirtió al ateísmo, la religión siempre tuvo una gran influencia en su vida y en su obra. A los seis años, fue inscrito en el colegio de los Hermanos Corazonistas,

⁴⁸ Gibson, Ian: *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal 1900-1938*. Madrid, Aguilar, 2013, pág. 515.

posteriormente estudios en los jesuitas de Zaragoza –de los ocho a los quince años- y el bachillerato lo cursó en el Instituto de Segunda Enseñanza de Zaragoza, entre 1915 y 1917.

En octubre de 1917, Buñuel se trasladó a Madrid para estudiar Ingeniería Agrónoma. Ingresó en la Residencia de Estudiantes, que había sido fundada en 1910 bajo el auspicio de la Institución Libre de Enseñanza (ILE); un centro creado por el pedagogo y filósofo, Francisco Giner de los Ríos, un reformista que contribuyó a modernizar la educación universitaria en España. En la Residencia de Estudiantes inició su amistad con Federico García Lorca y Salvador Dalí y también con Rafael Alberti o Juan Ramón Jiménez, entre otros.

Al cabo de poco tiempo, Buñuel se pasó a la carrera de Filosofía y Letras y entre septiembre de 1921 y diciembre de 1922 realizó el servicio militar de guardia en un juzgado de Madrid, por lo que en sus ratos libres siguió asistiendo a las tertulias literarias de la ciudad. Ya en su época de estudiante comenzó a sentir interés la obra de André Breton o Louis Aragon –dos de los futuros fundadores del surrealismo- y por el Dadaísmo, el movimiento cultural en boga en aquel momento. También escribió cuentos y poemas para diversas revistas literarias de la época, como: *La Gaceta Literaria* u *Horizonte*. En 1923 murió su padre; pero en 1924 se licenció en Historia y decidió irse a la capital cultural mundial de aquel momento: París, sobre todo a raíz de la publicación del Manifiesto Surrealista ese mismo año. También contribuyó su interés por las obras del padre del psicoanálisis: Sigmund Freud, cuyas obras estaban siendo traducidas y publicadas en España por la editorial Biblioteca Nueva. Su paso por la Residencia de Estudiantes fue uno de los momentos más importantes en la vida de Buñuel, como él mismo reconoció con posteridad. Una época, en que comenzaba a ser patente su gran imaginación; ya que en 1923, fundó la cómica “Orden de Toledo”, en la que para ser

miembro uno tenía que emborracharse y no dormir en toda la noche.⁴⁹ Varios compañeros suyos de la Residencia, como Dalí o Alberti formaron parte de ella.

Para Buñuel fue muy importante vivir en Madrid estos años, de hecho, el propio cineasta afirmaba en sus memorias: *puedo asegurar, sin temor a equivocarme, que, de no haber pasado por la Residencia, mi vida hubiera sido muy diferente.*⁵⁰ El director solo había estado una vez en Madrid de adolescente y había vivido en Aragón hasta los 17 años y se consideraba una persona un tanto provinciana en comparación con la elite cultural de Madrid, que había en aquellos años.

Tras licenciarse, Buñuel permaneció unos meses en Madrid en donde su pasión por el cine aumentó. Además, en 1924 se estrenaron dos películas muy importantes de la década de 1920: *Los Nibelungos* de Fritz Lang o *Las dos tormentas* (*Way down East*) de David W. Griffith. Los dos films tuvieron mucho éxito en España y en el mundo entero.⁵¹ Además, estuvo en la fundación del Cine-Club Español, creado en 1927 en la Residencia de Estudiantes.

El Manifiesto Surrealista (*Manifeste du surréalisme*) se publicó en octubre de 1924 de París. Su promotor, André Breton no quería simplemente crear un movimiento artístico nuevo, sino que quería cambiar la mentalidad de la gente con respecto al arte. Ian Gibson nos recuerda que Fernando Vela comentó dicho manifiesto en *Revista de Occidente* en diciembre de 1924, haciendo hincapié en una frase del Manifiesto -que explica con claridad su objetivo-, que era explorar como: *zona exclusiva de actividad el*

⁴⁹ Buñuel, Luis, *op. cit.* pág. 195., pág. 73.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 54.

⁵¹ Gibson, Ian, *op. cit.*, pág. 177.

oscuro y profundo territorio del inconsciente., ya que se quería buscar la: *conciliación de lo consciente con lo inconsciente.*⁵²

El “surrealismo” era, además, un movimiento crítico con los imperios europeos que había entonces. Eran muy críticos con el camino que había seguido la Etnografía y que estaba al servicio de las grandes potencias coloniales: Francia, Inglaterra, Alemania, etc... para justificar su poder imperial y la “supuesta” superioridad que tenían los grandes imperios hacia los países que habían colonizado. Pero en 1925 se había fundado en la Universidad de la Sorbonne en París el “Instituto de Etnografía”, dirigido por Michel Lericq. Bien pronto, muchos seguidores del movimiento sintieron interés por dicha disciplina: *para conocer otras civilizaciones más <<auténticas>>*, y *pasaran de la expresión literaria militante a la profesionalización o al coleccionismo.*⁵³ Gente como André Breton, Max Ernst o Pablo Picasso (aunque este último nunca formó parte del Movimiento Surrealista) se volvieron admiradores del arte africano e iniciaron importantes colecciones. Incluso se realizaron expediciones de estudio en el terreno, como la famosa *Misión Dakar-Djibouti* dirigida por el profesor Marcel Griaule y formada por gente de varias ramas: musicólogos, geógrafos, artistas, etc...; la cual empezó en 1931. A diferencia de las expediciones anteriores que solo buscaban minerales preciosos y explotar los recursos naturales, esta quería estudiar el territorio y sus pueblos y culturas. Su objetivo principal era dar la importancia que merecían las culturas indígenas conociéndolas a fondo, desde una perspectiva objetiva. En los 21 meses que duró la expedición se consiguió una gran colección de objetos etnográficos.

Pero volviendo al cineasta, Buñuel decidió, que como París era la capital cultural

⁵² *Ídem.*

⁵³ Calvo i Calvo, Lluís y Marín i Silvestre, Dolors (editores): *Topografies de l'imaginari: surrealisme i antropologia*. Barcelona. Residència d'Investigadors, 2000. Capítulo: *Surrealisme i Antropologia: la trobada fecunda* (págs. 9-21) de Dolors Marín Silvestre, pág. 11.

del mundo en aquel momento y ya tenía su título universitario, era un buen momento para irse a la capital gala. A principios de enero de 1925, sus amigos le hicieron una serie de fiestas de despedida, que culminó en Toledo, en donde la Orden que había fundado celebró una última reunión. Antes de partir en tren hacia París, Buñuel pasó unos días en su casa natal de Zaragoza, en donde le dijo a su madre que se iba a la ciudad de la luz para ejercer de “secretario de Eugeni d’Ors”.⁵⁴

En París había un gran número de españoles, no solo por motivos culturales, sino también por motivos políticos; ya que en aquellos momentos España estaba gobernada por la dictadura de Primo de Rivera. Miguel de Unamuno fue quizá el exiliado más famoso, aunque llegó poco después de Buñuel, ya que había sido confinado en las Islas Canarias por el gobierno español. El joven aragonés llegó a la capital francesa con una “carta de presentación”⁵⁵ para Ricardo Viñes, un pianista de Lleida que se había formado musicalmente en Francia y que había realizado giras alrededor del mundo. Éste le ofreció a Buñuel la oportunidad de encargarse de la dirección escénica de una representación de *El retablo de Maese Pedro*, una ópera de Manuel de Falla. Se representó en abril de 1926 en Ámsterdam, con gran éxito de público y fue alabada por la crítica. Pero la actividad de Buñuel en París no se limitó a esto; sino que también intentó conocer a fondo el movimiento surrealista.

El hecho es que Buñuel, cuando llegó a París no se consideraba seguidor del surrealismo, pero tenía un gran interés por él y quería conocer a fondo cómo era. Es por eso, que decidió entrar de lleno en la vida cultural de la capital francesa, por lo que ejerció de crítico de arte y de cine en publicaciones como *La Gaceta Literaria* y *Cahiers d’Art*. En la primera, Buñuel contribuyó a que se conociesen las ideas surrealistas y el

⁵⁴ Sánchez Vidal, Agustín: *Luis Buñuel*. Madrid. Editorial Cátedra, 1991, pág. 36.

⁵⁵ *Ibidem*, págs. 36-37.

cine de vanguardia en España. En París, Buñuel no paraba de ir al cine; con su pase de prensa, iba tres veces al día. En su autobiografía: *Mi Último Suspiro*, el director aragonés afirma, que *fue al ver Las tres luces (Der müde Tod) -de Fritz Lang- cuando comprendí sin la menor duda que yo quería hacer cine.*⁵⁶ Al cabo de unos días, se inscribió en una escuela de actores -la *Académie de Cinéma*- que había fundado Jean Epstein y su mujer. Pero Buñuel, deseoso de trabajar en cualquier campo del séptimo arte, fue a los Estudios Albatros, situados en Montreuil-Sur-Bois, y le dijo al director de origen polaco: <<Verá, sé que va a hacer una película. El cine me interesa mucho, pero técnicamente no sé nada. No podré serle muy útil, pero no le pido dinero. Deje que barra el decorado y le haga los recados, lo que sea>>.⁵⁷ Epstein le contrató y Buñuel ejerció de ayudante de dirección en algunas de sus películas, como *Mauprat* (1926) y *La caída de la casa Usher* (1928, *La chute de la maison Usher*). También ejerció de actor en films como *Carmen* (1926) de Jacques Feyder y *La sirène des tropiques* (1927) de Henri Étiévant y Mario Nalpas. Por esta época, Buñuel ya demostró su fuerte carácter, ya que como crítico fue muy duro con las “obras pretenciosamente vanguardistas”⁵⁸ del cine francés. Con Epstein se peleó, cuando se negó a trabajar con Abel Gance, quizá el director francés más importante en aquel momento, porque no le gustaba su cine. En su biografía, aunque afirma que le impresionó la película de Gance, *Napoleón*, tilda su cine de “ramplón”.⁵⁹

Buñuel no se olvidó de la Residencia de Estudiantes y durante su estancia parisina realizó diversos viajes a Madrid, llevando las novedades del movimiento surrealista; además escribía constantemente poemas y artículos. En uno de sus viajes, convenció a Salvador Dalí para que se fuese con él a París para conocer el movimiento

⁵⁶ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 100.

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 101.

⁵⁸ Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, pág. 38.

⁵⁹ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 102.

de cerca; el pintor de Figueras -ya había estado ocasionalmente en la capital francesa- se trasladó a principios de 1928, tras realizar el servicio militar.

En 1928, Luis Buñuel planeaba diversos proyectos. El primero fue una película sobre Goya, encargada por la Comisión Zaragozana del Centenario del fallecimiento del pintor; el otro, era hacer una película sobre un guion de Ramón Gómez de la Serna, que se iba a titular: *El mundo por diez céntimos*. En octubre de 1928, Buñuel fue a Figueras a pasar unos días con Salvador Dalí, los dos escribieron un guion -en tan solo una semana- a partir de los sueños que habían tenido cada uno, en el que cada idea nueva debía tener el beneplácito del otro. Luis Buñuel desechó los otros dos proyectos y se fue a Zaragoza a pedir dinero a su madre para poder financiar la película y posteriormente volvió a París para comenzar la fase de pre producción.

Buñuel entró en el movimiento “surrealista” a principios de 1929 y eso le dio el espaldarazo definitivo para realizar su pequeña película. Su inclusión en el movimiento según propias palabras fue porque: [...] <<Su intransigencia moral y artística, su nueva política social, cuadraban perfectamente con mi temperamento. Como yo era la única persona de cine en el grupo, decidí llevar la estética del surrealismo a la pantalla.⁶⁰ Al cineasta solo le faltaba pulir el guion con Dalí, pero necesitaban un título, ya que tenían dos: *El marista en la ballesta* y *Es peligroso asomarse al interior*;⁶¹ finalmente, escogieron uno diferente: *El perro andaluz (Un chien andalou)*; aunque por el título no se podía conocer nada de la película, ya que no pasaba en Andalucía y no aparecía ningún perro.

⁶⁰ Aranda, J. Francisco, *op. cit.*, pág. 73: citación de unas palabras de Buñuel.

⁶¹ Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, pág. 39.

Con las veinticinco mil pesetas que le prestó su madre, Buñuel contrató a actores y técnicos que conocía y alquiló un plató en los estudios de Billancourt. Dalí solo estuvo los últimos cuatro días de los quince que duró el rodaje. Buñuel afirma en sus memorias que: [...] *Los intérpretes no sabían absolutamente nada de lo que estaban haciendo. [...]*⁶². El director, simplemente les pedía que mirasen hacia un lado o que hiciesen tal cosa hasta conseguir la imagen que quería.

Tras finalizar el rodaje, Buñuel buscó apoyo para poder distribuirla y lo encontró en el fotógrafo Man Ray y en el escritor Louis Aragon, ambos pertenecientes al movimiento surrealista. Los dos vieron la película y como les gustó, presentaron a Buñuel a buena parte de los miembros del grupo, como Max Ernst, René Char o André Breton, los cuales hicieron campaña a favor de la película. También conocieron a los Vizcondes de Noalles, que se encargaron de la distribución. Casi todos los miembros del Grupo Surrealista fueron al estreno de *El perro andaluz* el 6 de junio de 1929 en París. También asistieron artistas ajenos al movimiento surrealista, como Pablo Picasso o Le Corbusier. La proyección fue un éxito absoluto y la película fue escogida para representar a España en el Congreso de Cine Independiente de La Sarraz (Suiza). A los dos autores les molestó un poco el éxito de *El perro andaluz* y se preguntaron: *¿cómo podía un film que se proponía subversivo y que atacaba los cimientos de la sociedad burguesa, tener una capacidad tan amplia de convocatoria?*⁶³ Salvador Dalí llegó a escribir en la revista *Mirador*, que la burguesía francesa que había disfrutado de la película, *no había comprendido el fondo moral de la película, que iba dirigida contra ellos con violencia y crueldad.*⁶⁴

Con este cortometraje, Buñuel se confirmó como el artista inclasificable que

⁶² Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 119.

⁶³ Gibson, Ian, *op. cit.*, pág. 359.

⁶⁴ *Ídem.*

siempre fue. Aunque estaba considerado un artista surrealista, sus fuentes e influencia no venían de la cultura francesa o del arte africano que habían puesto de moda en el país galo, los surrealistas, sino “de la herencia artística del siglo de oro español”: la novela picaresca, autores como Francisco de Quevedo o Miguel de Cervantes o también de artistas posteriores como Francisco Goya o Ramón Valle-Inclán.⁶⁵ Pero en una entrevista que le realizó Elena Poniatowska en 1961 para la *Revista de la Universidad de México*, afirmaba:

*<<Los movimientos revolucionarios -refiriéndose a la revolución social pretendida por Marx y Engels- en todo el mundo se preocupan esencialmente de las realidades materiales, económicas, políticas; del reparto de las riquezas entre las clases opuestas. Nosotros los surrealistas –refiriéndose a la revolución pretendida por este movimiento- queríamos realizar una revolución del pensamiento, que es lo que condiciona la vida humana, y preocuparnos del espíritu y no de la materia, para cambiar los fundamentos de la sociedad>>.*⁶⁶

Aunque Buñuel tuviese sus propias fuentes de inspiración, compartía el objetivo del Movimiento Surrealista de querer transformar la sociedad. Es por eso, que algunos miembros –incluido el cineasta- abandonaron el grupo años después, debido a que algunos de los fundadores del Movimiento, se habían acomodado y no pensaban mucho en hacer una verdadera revolución; como defendía el comunismo, después de la creación de la Unión Soviética.

⁶⁵ Calvo i Calvo, Lluís y Marín i Silvestre, Dolors (editores), *op. cit.: El surrealismo en imágenes: Buñuel el maestro* de José María Caparrós (págs. 127-144), pág. 127-128.

⁶⁶ *Ibidem*, pág. 132. Citado por Elena Poniatowska en *Revista de la Universidad de México*, Vol. 16. México DF, UNAM, enero de 1961, pág. 20.

La colaboración de Buñuel con Dalí continuó y a finales de 1929, se reunieron en Figueras para comenzar a escribir un guion, que se llamó en un primer momento: *La bestia andaluza*, después: *¡Abajo la constitución!* y finalmente: *L'âge d'or*.⁶⁷ La película fue financiada por los Vizcondes de Noailles, que eran los mecenas más importantes de París y habían sido los distribuidores de *El perro andaluz*, dándola a conocer a toda la élite social y cultural de Francia.

Pero Buñuel y Dalí ya no se sentían muy bien juntos; aparte de las diferencias ideológicas que en los años posteriores se harían más patentes, el director y la nueva novia de Dalí, Gala Eluard, nunca consiguieron hacerse amigos. Con el paso de los años, los dos amigos se fueron distanciando cada vez más, hasta que rompieron su amistad tras la muerte de Federico García Lorca y el enfrentamiento que tuvieron en Nueva York en 1943. El rodaje de la película comenzó en abril de 1930 sin la presencia de Dalí, que se encontraba en aquellos momentos en Andalucía. La obra fue estrenada el 28 de noviembre de 1930 en París; pero apenas estuvo una semana en cartel, ya que diversos grupos de extrema derecha y ultra católicos atacaron el cine donde se proyectaba, provocando grandes destrozos. La policía gala decidió prohibir la película y requisar las cintas, aunque el Vizconde de Noailles consiguió esconder algunas copias, que solo se pudieron ver en los siguientes años en proyecciones privadas. *La edad de oro* no se volvió a estrenar hasta 1980 en Estados Unidos, y en 1981 en París. La película era una crítica de la estricta moral católica y la sociedad de la época.

Después de esta experiencia en París, Buñuel decidió aceptar una oferta de los estudios Metro-Goldwyn-Mayer para ejercer unos meses como observador, para poder familiarizarse con el “sistema de producción americano”;⁶⁸ era la época de máximo

⁶⁷ Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, pág. 40.

⁶⁸ *Ídem*.

esplendor de los grandes estudios. Allí conoció a Charles Chaplin, el cual se entusiasmó con la copia de *El perro andaluz* que le mostró Buñuel en su casa. El cineasta de Calanda volvió después de cuatro meses de estancia en Estados Unidos, sin entusiasmarle mucho lo que había visto en América. Desde su punto de vista, el cine de Hollywood se fabricaba de: <<*acuerdo con unos códigos absolutamente estereotipados y convencionales*>>;⁶⁹ lo veía como un mero modo de entretenimiento. Buñuel regresó a París, aunque estaría poco, ya que en España estaba a punto de sufrir importantes cambios políticos.

4.2. Buñuel, en el cine español

Tras la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), la opinión pública española estaba cada vez más a favor de una república, ya que la monarquía había sido cómplice de la represión del gobierno. Se convocaron unas elecciones municipales para el 12 de abril de 1931, se legalizaron los partidos políticos y se suprimió la censura. En las elecciones, las fuerzas republicanas triunfaron en 41 de las 50 capitales de provincias de España, aunque las fuerzas monárquicas consiguieron más concejales, gracias al caciquismo y a la manipulación electoral que continuaba habiendo en los pueblos. Buñuel llegó unos días antes de las elecciones a España y apoyó el cambio de régimen que hubo el 14 de abril, el día en el que se proclamó la Segunda República Española. Para muchos españoles, la proclamación de la república significaba que España conseguiría entrar de una vez por todas en la modernidad y el progreso. El cineasta, dividía su tiempo entre París –en donde trabajaba para los estudios Paramount doblando películas– y España. Además, comenzó a alejarse del Grupo Surrealista, abandonándolo en 1932, aunque su influencia siempre le acompañó durante su carrera y mantuvo

⁶⁹ Gibson, Ian, *op. cit.*, pág. 471.

amistad con algunos compañeros del grupo. Para Buñuel, lo que contribuyó para que abandonase el grupo fue: *una cierta inclinación hacia el esnobismo de lujo*⁷⁰ que percibía en muchos miembros del movimiento. No estaba de acuerdo, en que los artistas surrealistas comercializasen sus obras, ya que eso iba en contra de las ideas del movimiento. El cineasta se acercó al Partido Comunista, ya que: *ofrecía una posibilidad de revolución*,⁷¹ al igual que muchos antiguos miembros del surrealismo. Durante toda su vida Buñuel mantuvo que nunca tuvo carnet del partido, a pesar de las simpatías que sentía hacia él. En la obra, *Los años rojos de Buñuel*,⁷² Román Gubern y Paul Hammond afirman que Buñuel militó oficialmente entre 1931 y 1938. Además, el cineasta también fue miembro de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR).

En 1933, filmó el documental: *Las Hurdes, Tierra sin pan*, el cual trataba sobre la comarca de mismo nombre del norte de la provincia de Cáceres, en Extremadura. Basándose en un estudio antropológico que había realizado el francés Maurice Legendre: *Las Jurdes. Étude de géographie humaine*, Buñuel mostró como era la vida en uno de los lugares menos desarrollados y menos conocidos de España. Consiguió financiar la película, gracias al dinero que le dio el militante anarquista: Ramón Acín, que había conseguido al ganar un premio de la Lotería. El documental de casi 30 minutos de duración fue muy polémico y el gobierno presidido por Alejandro Lerroux decidió prohibirlo, por considerarlo denigrante para España.⁷³ Incluso el prestigioso médico Gregorio Marañón –liberal y partidario de la República– fue muy crítico con la película, ya que él había visitado diversas veces la comarca y consideraba que ofrecía

⁷⁰ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 135.

⁷¹ *Ídem*: Su simpatía con el Partido Comunista, persiguió a Buñuel cuando estaba en Estados Unidos y su ex amigo: Salvador Dalí le acusó de serlo. Lo que provocó -como hemos apuntado anteriormente- que a mediados de los años 40, dejase los EE.UU. y se fuese a México.

⁷² Este libro analiza y explica la militancia comunista del cineasta, sobre todo en los años 30: Gubern, Román, Hammond, Paul: *Los años rojos de Buñuel*. Madrid. Editorial Cátedra, 2009.

⁷³ Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, pág. 41.

una imagen negativa.⁷⁴

Por otro lado, 1933 fue un año en el que el mundo vio el ascenso de Hitler como canciller de Alemania. En España, la fundación de un partido fascista: Falange, y la radicalización de algunas fuerzas de izquierdas -sobre todo los anarquistas- contribuyó a una mayor polarización de la vida política del país, lo que no ayudó a estabilizar a la joven República española; la cual desde un principio tuvo en contra a las fuerzas más reaccionarias, sobre todo la iglesia católica. La victoria de la CEDA (la derecha católica) -en noviembre- en las elecciones generales hizo aumentar aún más la inestabilidad. Buñuel firmó ese mismo año el Manifiesto contra Hitler, junto con sus amigos: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Antonio Buero Vallejo o Ramón J. Sender, entre otros.

En junio de 1934, Buñuel se casó en París con Jeanne Rucar, su pareja sentimental desde hacía unos cuantos años y a la cual había conocido en la capital francesa, poco tiempo después de haber llegado desde Madrid en 1925. Tuvieron dos hijos: Jean-Louis y Rafael. Ese mismo año, dejó de trabajar para los estudios *Paramount* y se fue a los Estudios Warner como supervisor de doblaje. El año siguiente, el director aragonés se asoció en Madrid con Ricardo Urgoiti, cuya empresa *Filmófono* se dedicaba al doblaje y distribución de películas y tenía incluso una emisora de radio. Urgoiti quería producir películas, pero que estas fueran comerciales y para todos los públicos; igual que Buñuel, había estado en Hollywood y quería realizar un cine parecido al estadounidense, pero con un presupuesto menor.⁷⁵ Para eso necesitaba otro socio, y lo encontró en Buñuel, que le dijo que podía conseguir 150.000 pesetas, cantidad que le dio su madre. Buñuel afirma: *Yo no puse más que una condición: la de*

⁷⁴ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 138.

⁷⁵ Gibson, Ian, *op. cit.*, pág. 601.

*que mi nombre no figurara en la ficha técnica.*⁷⁶ Para Buñuel esta faceta de productor era un modo de ganar dinero para sus futuros proyectos y al no salir en los créditos protegía su prestigio como director y además quería evitar problemas con las autoridades de derechas que gobernaban España⁷⁷. En total produjeron juntos cuatro películas, una de ellas: *Don Quintín el amargao* (1935), de Luis Marquina, significó el debut cinematográfico de la bailaora flamenca Carmen Amaya. Las otras tres fueron: *La hija de Juan Simón* (1935), *¿Quién me quiere a mí?* (1936), ambas de José Luís Sáenz de Heredia; y *¡Centinela alerta!* (1937), de Jean Grémillon.⁷⁸

El 17 de julio de 1936 estalló la Guerra Civil en España; el alzamiento fascista tuvo éxito en algunas zonas: Andalucía y buena parte del norte, pero fracasó en su intento de derrotar de forma rápida al gobierno republicano. Buñuel ese verano estaba en Madrid, en donde un grupo de falangistas tomó el Cuartel de la Montaña, el día del golpe. La mañana del 18 de julio, un grupo de obreros armados, con el apoyo de los Guardias de Asalto Republicanos atacaron el cuartel y lo tomaron en poco tiempo. La familia del cineasta se había ido a Francia unos días antes de que estallase el conflicto, pero Buñuel aun permaneció unos meses en la capital española. Durante ese tiempo, fue testigo de la brutalidad de la guerra; aunque Buñuel estaba a favor de la revolución, detestaba: *las ejecuciones sumarias, el pillaje y todos los actos de bandidismo*,⁷⁹ que promovían sobre todo los anarquistas y las facciones más extremistas de la izquierda. Años después, el cineasta le comentó al Jesuita, teólogo y crítico de cine: Manuel Alcalá, su visión de aquella época diciendo:

⁷⁶ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 140.

⁷⁷ Gibson, Ian, *op. cit.*, pág. 603.

⁷⁸ Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, pág. 42.

⁷⁹ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 150.

<<Yo era un revolucionario, pero nunca imaginé lo que iba a ser aquella tremenda revolución>>. ⁸⁰

Buñuel y gran parte de sus amigos, se pusieron de lado de los comunistas, los socialistas y de las fuerzas republicanas; los cuales primero querían ganar la guerra y hacer la revolución después. Por otro lado, los anarquistas querían desde un principio, organizar su “sociedad ideal” y dieron muchos problemas al gobierno en los primeros meses de conflicto. No fue hasta noviembre de 1936, en que el gobierno republicano comenzó a *implantar disciplina y una justicia eficaz*. ⁸¹ Durante estos meses, Buñuel también ayudó a muchos amigos suyos que simpatizaban con el bando sublevado, como el cineasta José Luis Sáenz de Heredia; cuando este fue detenido -era además primo del fundador de Falange Primo de Rivera- consiguió que fuese liberado y que llegase con vida a Francia. Años después, cuando Buñuel pudo volver a España, volvieron a relacionarse.

Por otro lado, Salvador Dalí fue de los pocos artistas de renombre que dio apoyo a los sublevados, lo que aceleró el distanciamiento entre ambos. Para el cineasta, la muerte de Federico García Lorca, en agosto de ese mismo año, fue el golpe más duro que pudo recibir. Lorca estaba en Madrid, cuando cuatro días antes de la sublevación se fue hacia Granada, Buñuel y sus amigos intentaron convencerle que se quedara, pero el poeta decidió irse. Lorca fue apresado en Granada por los sublevados en casa de unos amigos de su familia que eran falangistas y junto con un grupo de obreros fue fusilado en un campo de olivos. Buñuel no dejó de pensar en la muerte de Federico García Lorca durante toda su vida. ⁸² Hoy en día sigue siendo motivo de controversia y estudio, el

⁸⁰ Alcalá, Manuel: *Buñuel: Cine e Ideología*. Madrid. Cuadernos para el diálogo, 1973, pág. 81.

⁸¹ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 148.

⁸² *Ibidem*, págs. 154-155: Buñuel no perdonó a Salvador Dalí los comentarios que realizó sobre la muerte de Lorca, de la cual dijo que había sido un crimen homosexual. Para Buñuel, García Lorca murió porque

lugar donde está la fosa en la que fue enterrado el poeta granadino. Pero también algunos miembros de la familia de Buñuel fueron apresados, como su hermana Conchita; detenida en Zaragoza por las tropas franquistas y condenada a muerte, porque se decía que su marido -como aviador de la República-, había ordenado bombardear la Basílica del Pilar de la capital aragonesa, pero finalmente fue indultada. El siempre afirmó sobre este caso: <<*Es absolutamente falso*>>. ⁸³ Lo cierto es que al cineasta le horrorizó la violencia que vio, de un bando y del otro.

Finalmente, a finales de septiembre, Buñuel se fue hacia Ginebra en tren, donde había sido citado por el ministro de Asuntos Exteriores de la República: Julio Álvarez del Vayo. Este lo nombró ayudante del nuevo embajador en Francia: Luis Araquistáin. Oficialmente, en Francia tenía que reunir y promover las películas propagandísticas a favor de la República; pero en el país galo, Buñuel también se ocupó de asuntos de espionaje, información y propaganda y según él, también ejerció de jefe de protocolo de la legación. ⁸⁴ Allí dio salvoconductos para personas como Ernest Hemingway, John Dos Paso o Joris Ivens, que querían entrar en España para cubrirla como periodistas y para dar su apoyo a la República. También se dedicó al montaje –junto con su amigo Pierre Unik- y distribución del documental *España leal en armas* (1936), de Jean-Paul Le Chanois. En 1937, supervisó la creación del pabellón español en la Exposición Internacional de París; de la cual existe una copia en el barrio del *Valle d'Hebron* de Barcelona, construida para los Juegos Olímpicos de 1992.

En septiembre de 1938, recibió el encargo de ir a Estados Unidos para trabajar como asesor y supervisor de las películas que se estaban realizando a favor de la República. Pero el final de la guerra en abril de 1939, lo vivió Buñuel en la ciudad de

era poeta y demócrata.

⁸³ Alcalá, Manuel, *op. cit.*, pág. 80.

⁸⁴ Buñuel, Luis, *op. cit.*, págs. 156-157.

Los Ángeles y decidió que lo mejor era quedarse en Estados Unidos; ya que en el resto de Europa, la situación era cada vez más inestable y prácticamente ningún país - exceptuando México- quería aceptar a los refugiados españoles.

4.3. El exilio de Buñuel

Como la asociación de productores prohibió toda película de propaganda contra el gobierno de Franco;⁸⁵ el cineasta decidió buscar trabajo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). En aquellos años, en Estados Unidos, había un fuerte movimiento aislacionista, que pedía que el país no se inmiscuyese ni participase en ninguna contienda. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial en Europa, los aislacionistas, intentaron que el gobierno de Franklin Delano Roosevelt no ayudase a Inglaterra; aunque Roosevelt envió gran cantidad de material bélico y alimenticio a Inglaterra. El aislacionismo llegó a su fin, con la entrada del país en la contienda tras el ataque japonés de Pearl Harbour.

Finalmente, Buñuel consiguió un empleo como productor asociado de documentales en la filмотeca del museo, dirigida entonces por Iris Barry. Su mujer y su primer hijo se fueron con Buñuel a vivir a Nueva York y en 1940 nació su segundo hijo, Rafael. A pesar de las penurias económicas que vivieron, no le faltaron amigos a Buñuel y a su familia, ya que durante su estancia en Nueva York el artista Alexander Calder le cedió su apartamento en el centro de Manhattan.

También le ofrecieron un trabajo bajo la dirección de Nelson Rockefeller -futuro gobernador del estado de Nueva York y futuro Vicepresidente de los Estados Unidos- en

⁸⁵ Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, pág. 44: En esos momentos, Buñuel estaba trabajando en una película *Cargo of Innocence*, favorable a la República.

la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*). Para conseguirlo, Iris Barry le pidió a Buñuel que hiciera una reedición de menor duración de dos películas nazis de propaganda: *El Triunfo de la Voluntad* (1935) de Leni Riefenstahl, y otra sobre la conquista de Polonia por parte del ejército alemán. El montaje convenció a la oficina que presidía Rockefeller y fue contratado, teniendo a su disposición un despacho propio y 20 personas a su cargo. Se quería demostrar al Gobierno americano el poder que podía tener el “cine propagandístico”⁸⁶ y que así diesen más apoyo a la agencia de propaganda. La entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, tras el bombardeo de Pearl Harbor, el 7 de diciembre de 1941 aumentó el trabajo de Buñuel. Su misión era, según en palabras del cineasta:

<<seleccionar películas antinazis con la ayuda de Iris Barry (en esta ocasión me entrevisté con Joseph Losey, que nos trajo un cortometraje) y distribuir las en tres lenguas: inglés, español y portugués. Estaban destinadas a América del Norte y del Sur. Por nuestra propia cuenta, produciríamos dos.>>⁸⁷

Buñuel estaba contento con su vida en los Estados Unidos; pero todo cambió con la publicación de *La vida secreta de Salvador Dalí* en 1942. En ese libro el pintor acusaba a Buñuel de ser ateo y de tener simpatías comunistas. En un principio las acusaciones de Dalí no tuvieron mucha repercusión, e Iris Barry le dio todo su apoyo. Pero desde la revista *Motion Pictures Herald*, se le atacó, calificándole de: *extraño personaje, autor de una película resueltamente escandalosa titulada “La Edad de Oro”*;⁸⁸ también recibió ataques desde algunos grupos católicos. Aunque en aquel momento, la Unión Soviética era aliada de Estados Unidos en la guerra contra el

⁸⁶ Buñuel, Luis, *op. cit.*, págs. 175-177.

⁸⁷ *Ibidem*, pág. 176.

⁸⁸ *Ibidem*, pág. 178.

fascismo, cualquier persona con unos mínimos antecedentes de haber estado ligada al comunismo, o de ser atea, era vista con suspicacia. Unos tres años después se desataría la Caza de Brujas en la sociedad americana contra cualquier simpatizante del comunismo. Buñuel decidió dimitir antes de que le despidieran y un día se citó con Dalí en un bar de Nueva York, en el que tuvieron una fuerte discusión, que rompió definitivamente su amistad. Posteriormente solo se verían una sola vez⁸⁹ y se escribirían algunas cartas. Para el cineasta, el pintor de Figueras era una persona que solo buscaba la notoriedad y poco le importaba si hacía daños a un amigo al conseguirla. Lo curioso es que el pintor continuamente intentó contactar con él, después de este suceso en Nueva York. El cineasta resumió, años después, a Manuel Alcalá, su relación con el pintor:

*<<Cuando me enteré de lo que había hecho Dalí conmigo, le cité, aprovechando una de sus estancias en Nueva York. Iba dispuesto a romperle la cara. Terminamos...tomado unas copas. Sin embargo, no quiero ya saber nada de él. Le pierde su sentido publicitario. Constantemente está escribiéndome y telegrafándome. Me invita a una entrevista. Nunca le respondo>>.*⁹⁰

Buñuel se marchó otra vez hacia Hollywood y comenzó a trabajar como jefe de doblaje para *Warner Brothers* para las películas destinadas a América Latina. Inició trámites para solicitar la nacionalidad estadounidense, pero a finales de 1945 fue despedido del trabajo y comenzó a pensar seriamente en irse a México, en donde creía que podía relanzar su carrera artística. En Estados Unidos, era recordado el libro de Dalí y el país entró poco tiempo después en la histeria de la Caza de Brujas.

⁸⁹ *Ibidem*, pág. 179.

⁹⁰ Alcalá, Manuel, *op. cit.*, Pág. 84-85.

Tras la derrota de la Segunda República española en la Guerra Civil, un gran número de personas se tuvo que exiliar. El primer destino fue Francia, donde casi todos los refugiados fueron internados en campos de internamiento –en unas condiciones pésimas- en las playas de Colliure y otras localidades cercanas a la frontera con Cataluña. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939, muchos refugiados intentaron encontrar un país que les acogiese y el principal fue México; muchos otros decidieron inscribirse en las fuerzas de la Francia Libre. El presidente Lázaro Cárdenas apoyó abiertamente al gobierno republicano durante la contienda y decidió abrir el país a todos los refugiados que quisieran irse a México. Los diplomáticos mexicanos en territorio galo realizaron grandes esfuerzos para dar visados y pasaportes a todos los refugiados que pudieron; sobre todo después de la derrota de Francia en junio de 1940 ante las tropas nazis. Los alemanes no dudaron en detener y entregar a muchos republicanos que encontraron en la parte norte de Francia que estaba bajo su control, al Gobierno franquista. Un ejemplo fue el presidente de la Generalitat de Cataluña, Lluís Companys, que fue detenido por la Gestapo en la Bretaña francesa y enviado a España, en donde fue fusilado.

Diplomáticos como Luís Ignacio Rodríguez, embajador en el País Galo, realizaron una gran labor para proteger a todos los republicanos que pudieron, entre ellos el propio Presidente republicano Manuel Azaña, que murió unos días antes de poder partir hacia México. Otro diplomático de renombre fue Gilberto Bosques, Cónsul General de París, que salvó a cerca de 44 mil personas, entre refugiados españoles, judíos, antifascistas y demócratas. Además, a mediados de 1942, México declaró la guerra a las potencias del eje.

A México llegaron muchos intelectuales, políticos y partidarios de la República; en donde contribuyeron a aumentar el nivel de muchas instituciones educativas, como la

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) o el Instituto Politécnico Nacional (IPN). También contribuyeron a la fundación de El Colegio de México -un centro de investigación de ciencias sociales y humanidades- y a la editorial Fondo de Cultura Económica (FCE), fundada en 1934 por Daniel Cosío Villegas. Como he explicado en el apartado anterior de la Historia de México, el país azteca era un país en pleno auge y desarrollo; con sus problemas sociales tal como reflejó Buñuel con posterioridad en *Los Olvidados*, pero que estaba en mejor situación que la mayoría de países del mundo.

También muchos exiliados trabajaron en el mundo del cine, algunos de ellos llegaron inmediatamente después del final de la Guerra Civil española; gente como Miguel Morayta, Jaime Salvador, Antonio Momplet y Francisco Elías. Luis Buñuel llegó más tarde, en 1946. El caso es que la inmensa mayoría de los exiliados españoles que se dedicaban al cine encontraron un lugar para trabajar en la industria cinematográfica mexicana y debutaron en el país azteca entre 1940 y 1945. A pesar de algunas diferencias, de los sindicatos de la industria y de un difícil proceso de adaptación, muchos cineastas, guionistas, compositores y técnicos pudieron desarrollar su carrera, con mayor o menor éxito, en el país azteca⁹¹. Aunque el poderoso sindicato de actores –la Asociación Nacional de Actores (ANDA) –, liderado por Jorge Negrete, puso bastantes trabas; una de ellas era que no se permitía que más del 35% de los actores de una película, fuesen españoles.⁹² También, el Sindicato de Productores vetó en algunas ocasiones a directores españoles en algunas películas. Un caso curioso es que durante la década de 1940 se rodaron en México una docena de películas ambientadas

⁹¹ Vega, Eduardo de la: “Buñuel y el cine español en el exilio mexicano”, en *Film-Historia*, vol. X, núm. 1-2. Barcelona, Universidad de Barcelona. 2000, pág. 71.

⁹² Peña Ardid, Carmen; y Lahuerta Guillén, Víctor M.: *Buñuel 1950: Los Olvidados. Guion y Documentos*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2007, pág. 15.

en España, como *El verdugo de Sevilla* (1942), de Fernando Soler, *Marina* (1944), de Jaime Salvador o *Los siete niños de Écija* (1946) de Miguel Morayta.

5. Buñuel, en el cine mexicano

Cuando el cineasta llegó a México, consiguió trabajo gracias al productor Oscar Dancigers, al que había conocido unos años antes en París; pero sus primeros trabajos fueron de encargo. Su primer film mexicano fue *Gran Casino*, una película realizada a mayor gloria del galán de la época: Jorge Negrete; fue estrenado en junio de 1946 y se convirtió en un fracaso de taquilla. Esto apartó un tiempo al cineasta de la industria cinematográfica, ya que su siguiente película, *El gran calavera*, se estrenó en 1949; también con la producción de Dancigers y fue su primera colaboración con el guionista -también republicano exiliado- Luis Alcoriza. La película, que trataba sobre los avatares de una familia burguesa en la ciudad, fue un gran éxito y permitió a Buñuel preparar su siguiente proyecto con más libertad creativa. Ese mismo año, recibió la nacionalidad mexicana. Lo curioso es que el cineasta nunca había sentido interés, no solamente por México, sino por toda América Latina; de hecho, en sus memorias confiesa:

*Me sentía tan poco atraído por la América Latina que siempre decía a mis amigos: “si desaparezco, buscadme en cualquier parte, menos allí”.*⁹³

En su país de acogida, Buñuel encontró una importante industria cinematográfica fuertemente controlada por los sindicatos afines al gobierno del Partido Revolucionario Institucional. En el apartado sobre la Historia de México, he explicado como fue el desarrollo de México durante los sucesivos gobiernos de dicho partido y como controlaron casi todos los sectores del país. El país azteca fue un mundo nuevo para el cineasta, ya que él siempre había podido rodar sus películas con una gran libertad y además habido tenido siempre algún mecenas que le diese apoyo económico. En los años 40 el cine mexicano vivía una “Edad de Oro”, a lo que había contribuido la llegada, no solo de exiliados españoles, sino de profesionales de buena parte del continente europeo tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Además, el cine de

⁹³ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 192.

las naciones del bando aliado se estaba centrando sobre todo en producción de películas propagandísticas; por lo que los films mexicanos encontraron un mercado muy importante en toda América Latina. La mayoría de las películas que se producían seguían las características de los melodramas que se producían en Hollywood en aquella época; incluso en los años de la Segunda Guerra Mundial era alta la producción de películas de este género.

Pero con el fin de la Segunda Guerra Mundial, la industria cinematográfica de Hollywood volvió a centrarse en el cine de género y no le costó volver a copar casi todo el mercado de América Latina otra vez. Aun así, aunque la calidad del cine mexicano descendió; no bajó el número de películas producidas, sino que aumentó, produciendo más de 100 películas al año, a finales de la década de 1940.⁹⁴ Uno de los éxitos de aquellos años fue *Nosotros los pobres* (1947), de Ismael Rodríguez, una película que acabó consolidando el género urbano,⁹⁵ dejando de lado un poco el mundo rural en el cine. Esta película puede considerarse la antítesis de *Los Olvidados*, ya que muestra las barriadas de las grandes ciudades de una manera idílica; esta película la comento en posteriores páginas.

Pero tras el éxito de: *El gran calavera*, Oscar Danciers le dijo a Buñuel: <<Vamos a hacer juntos una verdadera película. Busquemos el tema.>>⁹⁶ Buñuel le llegó a presentar el proyecto de un film, que se iba a titular: *¡Mi huerfanito, jefe!*, sobre los niños que vendían lotería por las calles; pero Danciers, quería algo más arriesgado y que no se hubiese visto, por lo que desechó el proyecto diciéndole a Buñuel:

<<No está mal, pero es un folletoncito. Mejor hagamos algo más serio. Una

⁹⁴ Peña Ardid, Carmen, y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, pág. 16.

⁹⁵ *Ibidem*, pág. 18.

⁹⁶ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 194.

historia sobre los niños pobres de México.>>⁹⁷

5.1. Creación de Los Olvidados

A principios de 1950, Buñuel comenzó a rodar la película que le daría fama a nivel mundial y le consagraría definitivamente como director: *Los Olvidados*. Durante los 18 años que vivió en México, el cineasta aragonés realizó veinte películas, llegando en algunas ocasiones a estrenar tres películas en un año. Los rodajes de Buñuel, en su gran mayoría duraban entre 18 y 24 días, exceptuando *Robinson Crusoe*,⁹⁸ que llegó a durar siete semanas. Muchos cineastas, no solamente el director aragonés, tenían que trabajar con medios reducidos y con unos salarios bajos.

En aquellos años, el género urbano iba desplazando a las películas del mundo rural, ya que el México de esa época estaba conociendo un éxodo muy importante de gente que dejaba el campo para irse a las ciudades. A la Ciudad de México llegó mucha gente que se instaló en la periferia, haciendo de la capital mexicana la ciudad más poblada del mundo. En esa época ya se podía ver el desencanto que tenían algunos intelectuales con el rumbo que estaba llevando la revolución mexicana, la cual no había favorecido a todo el mundo, a diferencia de lo que explicaba la propaganda oficial.

Con *Los Olvidados*, Buñuel quería hacer una crónica de las desigualdades sociales y económicas que había en las grandes ciudades del mundo capitalista. Entre los rodajes de su primera y segunda película mexicana transcurrieron dos años y medio, un tiempo en el que vivió del dinero que le mandaba su madre.⁹⁹ Buñuel pudo recorrer los barrios pobres o arrabales que había en Ciudad de México. Vestido con ropa vieja se

⁹⁷ Peña Ardid, Carmen, y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, pág. 23.

⁹⁸ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 193.

⁹⁹ *Ibidem*, pág. 194.

mezclaba con sus habitantes, haciéndoles multitud de preguntas,¹⁰⁰ lo que fue una gran fuente de inspiración para escribir el guion de *Los Olvidados*. Algunas veces iba solo, pero muchas otras iba acompañado del guionista Luis Alcoriza o el escenógrafo Edward Fitzgerald; el director aragonés realizó un gran número de fotografías,¹⁰¹ que le sirvieron de inspiración para escribir el guion de la película. También le sirvieron las consultas que realizó en los archivos del Tribunal para Menores de Ciudad de México y las entrevistas que tuvo con los psiquiatras que trataban a los jóvenes delincuentes, sobre todo la doctora María Lourdes Rico. Con todo este material, Buñuel empezó a escribir el guion de la película, junto con Max Aub y Juan Larrea, aunque finalmente no salieron en los créditos; con posterioridad se unió Alcoriza, que había reunido y ordenado un gran material de información. También, Pedro de Urdimalas, colaboró en el guion; había sido responsable de los guiones de *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1948), por lo que conocía los dialectos que se utilizaban en los arrabales. De Urdimalas pidió que no apareciese su nombre en los créditos de la película, antes de que ésta se estrenase, al ver el resultado final; suceso que explico unas líneas más adelante.

También se dice, que el guion de *Los Olvidados* se basó en una obra del escritor michoacano Jesús Rodríguez Guerrero (1911-1979), que escribió un libro titulado *Los Olvidados* en 1944. En un artículo de la Revista *Proceso* que se publicó en Noviembre de 2003, dos meses después de que la película consiguiese ser denominada “Memoria del Mundo”, el periodista Francisco Castellanos hace referencia a este escritor. Su obra sigue siendo muy desconocida para el público mexicano y en las diferentes bibliotecas

¹⁰⁰ *Ibidem*, págs. 194-195.

¹⁰¹ Sánchez Vidal, Agustín; Figueroa Flores, Gabriel; Aviña, Rafael; Monsiváis, Carlos: *Los Olvidados: Una película de Luis Buñuel*; México DF. Editorial Turner, 2004. Capítulo: El largo camino hacia *Los Olvidados* de Agustín Sánchez Vidal (págs. 11-91), pág. 35.

de su estado natal: Michoacán, solamente tienen algunas copias de sus libros.¹⁰² Guerrero empezó a escribir libros cuando a mediados de los años 30 se trasladó desde Michoacán a Ciudad de México. Lo hizo, cuando el gobernador del estado, Lázaro Cárdenas fue elegido presidente en 1934 y llevó a algunos jóvenes intelectuales con él a la capital del país; allí ejerció el periodismo y fue profesor durante más de 30 años en el Instituto Politécnico Nacional. Aunque tuvo cierta notoriedad al principio de su carrera, con el paso de los años fue cayendo en el olvido. Algunas de sus obras fueron: *El diputado Taffoyat* (1939), *Los días apagados* (1946) o *El punto final* (1950). El artículo de la revista *Proceso* contiene una entrevista a la hija y a la viuda del escritor; en la que contiene una pregunta a esta última, Juana María Rosales Hernández, sobre Buñuel:

-<<Respecto de *Los Olvidados*, ¿cómo fue que Buñuel la llevó al cine?>>.

-<<¡Sabrá Dios! Buñuel, ni el que dicen que hizo el guion (Mauricio Magdaleno) nunca le pidieron ni la novela, ni permiso ¡Jamás! Justamente ayer en un canal pasaron *Los Olvidados*. Le quitaron muchas cosas y, sin embargo, es muy parecida a la novela de Jesús. Le robaron todo el argumento.>> exclama airada Juana María.¹⁰³

En un blog de internet, llamado: “En torno a Luis Buñuel”,¹⁰⁴ podemos encontrar una explicación escrita por uno de los contribuidores del bloc: Manuel Fructuoso.¹⁰⁵ En ella, el autor defiende que aunque la película tenga el mismo título que el libro y el argumento sea parecido, no se puede considerar el film de Buñuel un plagio del libro de Jesús Rodríguez Guerrero. El argumento del libro trata sobre la vida de un niño y sus dos hermanas en un pueblo muy pobre en la época de la Revolución,

¹⁰² Revista *Proceso*: N°1413. 30 de Noviembre de 2003 (págs. 61-65), pág. 62.

¹⁰³ *Ídem*, pág. 63.

¹⁰⁴ <https://lbunuel.blogspot.com.es>

¹⁰⁵ <https://lbunuel.blogspot.com.es/2014/05/los-olvidados-luis-bunuel-vs-los.html>

Los olvidados (Luis Buñuel) vs. *Los olvidados* (Jesús Rodríguez Guerrero) = *desmontando un supuesto plagio*.

huérfanos de padre y que son abandonados por la madre. Durante unos años tienen que hacer cosas muy duras y denigrantes para poder sobrevivir y la hermana pequeña muere de peste. Se trasladan a una gran ciudad y el protagonista, Martín, no duda en prostituir a su hermana para ganar dinero, aunque al final le acabará dejando. El protagonista vuelve a su pueblo natal para prosperar de una manera honrada, pero todo le saldrá mal. Finalmente, decide abandonar otra vez el pueblo.

Intenté encontrar la novela en algunas librerías, pero la tenían descatalogadas. Solo se han hecho tres ediciones del libro: la primera de 1944, una edición facsimilar en 2009 de la anterior y en 2012 una edición realizada por el Instituto Politécnico Nacional.¹⁰⁶ Es posible que Buñuel leyese el libro en su época y se inspirase algo, pero el cineasta estuvo dos años recorriendo los arrabales de Ciudad de México y visitando instituciones públicas para encontrar material para el guion de la película; pero decir que hizo plagio es ir muy lejos.

Pero volviendo a la realización de la película; antes de empezar el rodaje, en una carta que envió a José Rubia Barcia en abril de 1949, -antes del estreno de *El gran calavera*- Buñuel hablaba con ganas del nuevo proyecto que tenía entre manos. Después de quejarse sobre el año y medio de inactividad, sobre los films que había tenido que rodar y sobre el fracaso de sus proyectos personales, el cineasta explica a su amigo:

[...] Por fin firmé un contrato en Febrero, del cual ya vivo, para hacer un film de los que me gustan. Todo él basado en procesos del tribunal para menores y en expedientes de la Clínica de la Conducta. Será representada por niños auténticos mexicanos del lumpemproletariat, e intentaré rodarlo en los lugares reales. Procuraré que no se parezca a los de tema igual que se han hecho por ese mundo. Será más

¹⁰⁶ *Ídem.*

*documental, menos literario que aquellos. [...]*¹⁰⁷

Buñuel ya tenía el proyecto en manos, pero todavía tenía que rodar *El gran calavera* para el productor Oscar Dancigers. El contrato del que habla debía ser el que firmó con Dancigers para rodar unas cuantas películas.

Como he explicado en la parte histórica de esta tesis, el México al que llegó Buñuel era un país en plena transformación. Por aquella época, el Gobierno mexicano era consciente de la emigración de gente del campo a las principales ciudades; pero el PRI se había sustentado en el poder con el imaginario de la revolución, pero casi un cuarto de siglo después, se había llegado a una fase de enfado y cansancio hacia el sistema. Además, el gobierno no había abandonado su discurso nacionalista en el que se dibujaba una imagen de continuo y exitoso progreso. No gustaba al gobierno la imagen de un México rural y campesino, se quería mostrar una República, en la que todo eran ciudades modernas, ricas e eficientes. Con Miguel Alemán (1946-1952), el país estaba entrando en la industrialización y en el turismo de masas y se tenía que mostrar la modernidad del país.

Incluso en el mundo artístico se comenzaron a ver numerosas críticas, a pesar de que era uno de los sectores que siempre intento contentar más el PRI. Para Víctor Jiménez, entre las décadas de 1920 y 1940, hubo un apogeo de la cultura mexicana:

[...] Alentado por las posibilidades de cambio que parecían emerger y apoyado en una visión muy crítica no sólo del pasado porfiriano, sino del periodo colonial. Pero la comprobación de que tal cambio no llegaba daría paso a un segundo acto,

¹⁰⁷ Peña Ardid, Carmen, y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, págs. 635-636: Carta de Luis Buñuel a José Rubia Barca, fechada el 5 de abril de 1949.

*caracterizado por un progresivo incremento del mordiente crítico sobre el propio presente. [...]*¹⁰⁸

La revolución quería cambios en el país y comenzó a haberlos en las décadas posteriores a su conclusión; pero a finales de los años 40 y principios de los años 50, mucha gente criticó que los cambios no eran tan profundos como los que necesitaba el país. En el segundo acto que dice Víctor Jiménez, se puede incluir a Octavio Paz, que en aquella época estaba en el cuerpo diplomático. Cuando se rodó *Los Olvidados*, Paz estaba destinado en París y en ese mismo año había publicado uno de sus libros más famosos: *El laberinto de la soledad* (1950, Fondo de Cultura Económica), una obra que trataba sobre cómo era la sociedad mexicana y el propio individuo mexicano. En una conversación que mantuvo con el escritor Alfonso Reyes Ochoa,¹⁰⁹ afirma que la eterna discusión sobre la “mexicanidad” le empezaba a cansar mucho y que:

*Un país borracho de sí mismo (en una guerra o una revolución) puede ser un país sano, pletórico de sustancia o en busca de ella. Pero esa obsesión en la paz revela un nacionalismo torcido, que desemboca en la agresión si se es fuerte y en un narcisismo y masoquismo si se es miserable, como ocurre con nosotros. Una inteligencia enamorada de sus particularismos [...] empieza a no ser inteligente. O para decirlo más claramente, temo que para algunos ser mexicano consiste en algo tan exclusivo que nos niega la posibilidad de ser hombres.*¹¹⁰

No solamente, en Octavio Paz se podían escuchar críticas al rumbo que tomaba

¹⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 21: Citado de la obra: *El México de Juan Rulfo*, de Víctor Jiménez. Publicado por Lunwerg Editores, Barcelona, 2001.

¹⁰⁹ Alfonso Reyes era uno de los escritores más respetados de México. Era miembro de la Academia Mexicana de La Lengua y fundador y catedrático de “El Colegio Nacional”. Numerosos escritores hicieron campaña para que se le otorgara el premio Nobel de Literatura, pero los sectores más nacionalistas se opusieron, afirmando que Reyes estaba más interesado en la cultura griega clásica que en la azteca.

¹¹⁰ Krauze, Enrique: *Octavio Paz: El Poeta y la Revolución*. Barcelona, Editorial Debolsillo, 2014, pág. 128.

México, también en el escritor Juan Rulfo. Nacido en 1917, se había formado en el mundo posrevolucionario. Aunque como escritor y fotógrafo siempre le había interesado más retratar el campo; a mediados de los años 40, empezó a retratar la vida de los arrabales de Ciudad de México, uno de ellos, el de Nonoalco, por donde pasaba una línea de ferrocarril. Alrededor de la vía del tren de esta zona, se fue instalando en chabolas, la gente que llegaba del campo. Fue en Nonoalco,¹¹¹ donde Buñuel rodó *Los Olvidados*. Las fotografías que realizó el autor de *Pedro Páramo* (1955), suscitaban cierta polémica, ya que mostraban como eran estos barrios construidos sin ningún servicio básico y sin ninguna planificación por parte de las autoridades locales.

Otro crítico famoso fue el prestigioso intelectual Daniel Cosío Villegas, que en 1946 publicó *La Crisis de México*, en donde criticaba que el país no había cumplido los objetivos marcados por la revolución. Y en el que llegaba a afirmar que: *La aspiración única de México es la renovación tajante, una verdadera purificación que solo se conseguirá a satisfacción con el fuego que arase hasta la tierra misma en que creció tan mal.*¹¹² Defendía que los cambios que necesitaba México, eran mucho más profundos que los que había habido hasta entonces.

En otras disciplinas artísticas también hubo cambios y empezaron a parecer movimientos de Ruptura con el arte oficial. El arte promovido por el Gobierno, cuyo tema principal solía ser la “mexicanidad” o la Revolución Mexicana, comenzaba a ver la aparición de un arte distinto, más crítico con el país y más libre. Incluso Diego Rivera, Adolfo Siqueiros o Rufino Tamayo -pintores considerados cercanos al sistema-

¹¹¹ A principio de la década de 1960 (durante el gobierno de Adolfo López Mateos), toda la barriada fue arrasada para construir un barrio moderno y en condiciones: la Unidad Habitacional Nonoalco Tlatelolco.

¹¹² Cosío Villegas, Daniel: *La crisis de México* (1947). El Colegio Nacional. Ciudad de México, 1997, pág. 44.

empezaron a alejarse de esa temática; como también artistas jóvenes como Alberto Gironella, Enrique Echeverría, José Luis Cuevas o Cordelia Urueta. Este movimiento rupturista se fue desarrollando durante los años 50 y 60 y se alejaba de la Escuela Oficial. Estos artistas, querían establecer un arte nuevo y estaban abiertos a las nuevas vanguardias. Teresa Conde, en su obra *Historia Mínima del Arte Mexicano en el Siglo XX*, afirmaba:

*[...] Los cambios que empezaron a darse en los años cincuenta ocurrieron básicamente de dos maneras: por un lado, los pintores jóvenes eran individualistas, ya les quedaban lejos los metros cuadrados de muros y de iconografía sobre la sociedad sin clases. Por otro, el ambiente era fructífero para las polémicas, la discusión y los cambios de aire. [...]*¹¹³ El arte muralista auspiciado por el gobierno, ya no era tan atrayente para los nuevos artistas que preferían la experimentación y veían con buenos ojos la influencia foránea.

El mundo del cine, empezó a mostrar síntomas de agotamiento. La “Edad de Oro” del cine mexicano se iba acabando y lo que sobresalía más era el cine de “rancheras y mariachis”. Aunque muchos de los directores que surgieron en la época de esplendor siguieron trabajando, como: Emilio “Indio” Fernández, Roberto Gavaldón o Julio Brachon, empezaron a tener algunas dificultades para realizar las películas que querían.

Poco antes del estreno de *Los Olvidados* se estrenó una película que trató el tema de la pobreza. Fue *Nosotros los pobres*, de Ismael Rodríguez, rodada en 1947 y

¹¹³ Del Conde, Teresa: *Historia Mínima del Arte Mexicano en el Siglo XX*. México D.F. Attame Ediciones, 1994, pág. 43.

protagonizada por uno de los actores del momento: Pedro Infante. Un film que ofrece una mirada dulcificada de la pobreza en las barriadas de las ciudades mexicanas; mostrando a la capital del país como una ciudad que: *acoge a los recién llegados y que les ofrece la posibilidad de una nueva vida, humilde pero digna.*¹¹⁴ Era una mirada muy alejada de la realidad; de hecho, la película de Ismael Rodríguez intenta mostrar una imagen positiva de la pobreza, mostrando la idea de que ser pobre no está mal del todo y que también son gente muy feliz y que en cierto modo se conforman con su situación. El éxito de la película fue tan grande que dio lugar a toda una trilogía protagonizada por el personaje que interpretaba Pedro Infante: Pepe “el Toro”. Las dos siguientes fueron: *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952). Hablan de la bondad y felicidad eterna de los pobres, mientras que los ricos son mostrados como personas insensibles, avaras, tristes, hablan con odio de los demás y creen que pueden comprar todo con dinero, incluidas las personas; los pobres son felices, trabajadores, generosos, alegres y solo piensan en el bien común. Como afirma Carmen Elisa Gómez, sobre los personajes de *Nosotros los Pobres: Lejos de buscar algún tipo de lucha social, los personajes caen en el conformismo porque las situaciones y la narrativa del filme los conducen a aceptar su sufrimiento a perpetuidad.*¹¹⁵ En cierta manera, contradice a todo lo que había significado la lucha revolucionaria, una vida mejor para todos los mexicanos. En esta película, vemos una familia que acepta resignada su situación de pobreza, porque han conseguido la felicidad familiar y para ellos es lo único que importa.

La trilogía de Ismael Rodríguez, hace justicia al dicho de: “El dinero no da la felicidad”, ya que *la barriada humilde acabará convertida en refugio moral y humano*

¹¹⁴ Millán Agudo, Francisco J: *Las Huellas de Buñuel: Influencias en el cine Latinoamericano*. Teruel. Instituto de Estudios Turolenses, 2004, pág. 24.

¹¹⁵ Reyes García-Rojas, Aurelio de los (Coordinador): *Miradas Al Cine Mexicano. Vol. II. Capítulo XX: Familia y cine mexicano. La época de oro como paradigma y sus transformaciones* de Carmen Elisa Gómez (págs. 60-73). Ciudad de México, IMCINE, 2016: pág. 65.

de los ricos,¹¹⁶ como explica Francisco J. Millán Agudo. La película daba la idea de que algunos ricos querían ir a dichas barriadas para ser más humanos y encontrar la felicidad. Pero Buñuel tenía otro punto de vista al rodar una película y afirmó un tiempo después de su objetivo al rodar una película como *Los Olvidados*: <<Traté de denunciar la triste condición de los humildes sin embellecerla, porque odio la dulcificación del carácter de los pobres>>.¹¹⁷

5.2. Rodaje de Los Olvidados

Los Olvidados se rodó en 21 días, del 6 de febrero al 9 de marzo de 1950;¹¹⁸ el tiempo habitual en la industria mexicana. Buñuel contrató a numerosos exiliados españoles para trabajar en la película, teniendo que sortear las rígidas normas de los sindicatos mexicanos, debido a las cuotas que establecían a los extranjeros que podían trabajar en el mundo del cine; aunque según el propio Alcoriza, el casi nunca tuvo problemas con las centrales sindicales, antes de conseguir la nacionalidad mexicana. En una entrevista que le realizó Augusto M. Torres en 1977, afirmaba sobre sus inicios en el país azteca:

[...] *La actitud de México fue entrañable en todo momento, recibió con gran amor a los refugiados españoles. A partir de entonces el único choque que uno podía tener casi podía ser regionalista. Los problemas que tuve para entrar en un sindicato eran los mismos que podía tener un mexicano. No había ninguna discriminación por ser españoles.*¹¹⁹

¹¹⁶ Millán Agudo, Francisco J., *op. cit.*, pág. 24.

¹¹⁷ Aranda, J. Francisco, *op. cit.*, pág. 186.

¹¹⁸ Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, pág. 49.

¹¹⁹ Torres; Augusto M.: *Buñuel y sus discípulos*; Madrid. Huerga & Fierro Editores, 2005, págs. 128-129.

Aunque no había dificultad para entrar en el sindicato, sí que era algo más difícil encontrar empleo regularmente si se era extranjero. De hecho, esto lo pudo notar Buñuel con la composición de la Banda Sonora. Para componerla contrató a Gustavo Pittaluga, un español exiliado que no tenía la nacionalidad ni estaba inscrito en ningún sindicato; por eso se contrató a otro español: Rodolfo Halffter, que ya tenía pasaporte mexicano y estaba sindicado para firmarla, aunque a este último, casi le cuesta la expulsión del sindicato.¹²⁰

En otros apartados técnicos, Buñuel tuvo a colaboradores como Carlos Savage en la edición y a Edward Fitzgerald como director artístico. Con los dos colaboró en películas posteriores, como *Robinson Crusoe* (1954) o *Nazarín* (1959), entre otras. Con Savage trabajó algo más, ya que se ocupó del montaje de *El Ángel Exterminador* (1962). Pero esta película marco el inicio de la colaboración artística del director aragonés con el director de fotografía: Gabriel Figueroa. Figueroa y Buñuel trabajaron juntos en siete películas: *Los Olvidados*, *Él* (1952), *Nazarín* (1959), *Los ambiciosos* (1959), *La joven* (1960), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del Desierto* (1964). Fue Oscar Danciers quien contrató a Figueroa, ya que apreciaba a Buñuel y quería que la película fuera realizada con los mejores medios disponibles.¹²¹ Fue una relación fructífera; aunque chocaban en algunas ocasiones. Mientras que Figueroa buscaba las escenas más bonitas, como encuadres de montañas como el Popocatepetl; a Buñuel le gustaban los encuadres más anodinos de paisajes polvorientos o de calles de barrios muy pobres.¹²²

Figueroa había trabajado en Hollywood para directores como John Ford, con el

¹²⁰ Peña Ardid, Carmen; y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, págs. 23-24.

¹²¹ Sánchez Vidal, Agustín; Figueroa Flores, Gabriel; Aviña, Rafael; Monsiváis, Carlos, *op. cit.*, Capítulo: *El largo camino hacia Los Olvidados* de Agustín Sánchez Vidal (págs. 11-91), pág. 43.

¹²² *Ibidem*, pág. 42.

que rodó: *El fugitivo* (1946) y posteriormente trabajaría con John Huston en *La noche de la Iguana* (*The night of the Iguana*, 1965) –con la que consiguió una nominación a los Oscar– y *Bajo el volcán* (*Under the Volcano*, 1983). En México, aparte de su trabajo con el director de Calanda, fue muy famosa su colaboración con el cineasta Emilio “Indio” Fernández, en 20 películas. En obras como: *María Candelaria* (1943) o *La Malquerida* (1949); y su trabajo en la adaptación de *Pedro Páramo* (1967), basada en la novela homónima de México.

Para el reparto artístico, Buñuel contrató a actores profesionales para los roles de adultos, como Miguel Inca, Francisco Jambrina o Stella Inda, que eran actores conocidos. Pero para los papeles de los niños de los arrabales, hizo un casting y contrató a jóvenes actores debutantes, como Alfonso Mejía, que interpreta a Pedro y que era hijo de emigrantes españoles; o Mario Ramírez, que interpreta al más joven de ellos, Ojito, y que era hijo de campesinos que habían llegado a Ciudad de México unos pocos años atrás. El otro papel conocido, el de Jaibo, fue interpretado por Roberto Cobo, que posteriormente fue el que tuvo una carrera más prolífica en el mundo del cine.

La película tuvo un presupuesto de 450 mil pesos¹²³ y el rodaje de 21 días se realizó parte en los Estudios Tepeyac, y parte en localizaciones exteriores; a diferencia de *Nosotros los Pobres*, que se rodó toda en el mismo estudio. Los lugares reales donde se rodó la película fueron en Ciudad de México: la Plaza Romita en la Colonia Roma, en la Colonia Doctores y en una auténtica Granja Correccional: la de Tlalpan, una delegación en la que se rodaron otras escenas: cuando Pedro sale del correccional a comprar tabaco al director pasa por la Plaza principal de Tlalpan y después por las calles Miguel Hidalgo y Magisterio Nacional. La película se rodó también en la barriada de Nonoalco (situada en la Delegación Cuauhtémoc), donde Buñuel estuvo paseando

¹²³ *Ibidem*, pág. 40.

como fuente de inspiración para escribir el guion de *Los Olvidados*¹²⁴. Unos años después del estreno de la película, se derribó toda la barriada y se empezó a construir un barrio moderno: el Conjunto Urbano Nonoalco Tlateloco, diseñado por el arquitecto y urbanista Mario Pani. En dicho lugar está la famosa Plaza de Tlateloco o de las Tres Culturas.

Buñuel tuvo siempre plena confianza en el film incluso antes de realizarlo, quería hacer una película rompedora, alejada del cine que se realizaba entonces en México. En su correspondencia con José Rubia Barcia, no paraba de comentar detalles sobre la nueva película y en una de ellas, enviada una semana antes de iniciar el rodaje, se notaba su entusiasmo con el proyecto, en un fragmento -después de hablar del éxito de *El Gran Calavera*- dice:

*Pero el día 6 de febrero comienzo LOS OLVIDADOS que, si me sale bien, espero sea algo excepcional en la actual producción internacional. Es dura, fuerte, sin la más mínima concesión al público. Realista, pero con una línea oculta de poesía feroz y a ratos erótica. Las estrellas son gente que he tomado entre el Lumpemproletariat mexicano, en su mayoría adolescentes. Los fondos, los más feos del mundo. Y todo el film basado en episodios sacados de procesos y de expedientes de la Clínica de Conducta. Conozco a muchos de los personajes reales.*¹²⁵

Buñuel se mostraba como una persona muy optimista cuyo objetivo era ser considerado, de una vez por todas, un director de renombre con una película que quería dar de lleno en la conciencia de los espectadores. La carta continuaba explicando cómo iba ser la película, comparándolo con sus dos conocidas películas anteriores:

¹²⁴ *Ídem.*

¹²⁵ Peña Ardid, Carmen; y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, págs. 637-638. Carta de Luis Buñuel a José Rubia Barca, fechada el 30 de enero de 1950.

*En resumen le diré que este filme es como una mezcla, pero de elementos evolucionados a través de estos quince últimos años, de TERRE SANS PAIN y de L'ÂGE D'OR. Llevo a Figueroa como cameraman y, por fin, podrá hacer fotos anti-artísticas e indignas de ningún premio en los Salones de Otoño internacionales. Si tengo suerte, la cosa puede ser buena, pero temo el escollo de los actores jóvenes. Veremos.*¹²⁶

Pero durante el rodaje comenzó a haber polémica, augurando lo que iba a suceder después de su estreno. El guionista Pedro de Urdimalas pidió que su nombre no apareciese en los créditos, aunque nunca se supo el motivo exacto. Buñuel explica que al coguionista no le gustó una escena –que no se incluyó en el montaje final– en la que unos niños encontraban el retrato de un “hidalgo español” en una montaña de basura; considero que era un insulto a la “Madre Patria”, España.¹²⁷ Aunque Francisco J. Millán Agudo, afirma que no quiso aparecer como responsable del guion, porque consideró que iba a ser una obra polémica, ya que: *transgredía el modelo de representación que hasta ese momento era hegemónico en el cine mexicano;*¹²⁸ lo que podría perjudicar su carrera en el futuro.

En mitad del rodaje, la peluquera presentó su dimisión por que consideraba su contenido ofensivo para México; sobre todo la escena en la que la madre de Pedro, interpretada por Stella Inda, le rechaza cuando vuelve a su casa. Buñuel explica en sus memorias que la peluquera: *aseguraba que ninguna madre mexicana se comportaría así. Unos días antes, yo había leído en un periódico que una madre mexicana había*

¹²⁶ *Ídem.*

¹²⁷ Millán Agudo, Francisco J., *op. cit.*, págs. 28-29.

¹²⁸ *Ibidem*, pág. 29.

tirado a su hijo pequeño por la portezuela del tren.¹²⁹ Pero como afirma Rafael Aviña, *Los Olvidados* mostraba una imagen distinta de la maternidad a como se había mostrado en el cine mexicano hasta ese momento: [...] Así, en contraste con las madres buenas y amorosas típicas de nuestra cinematografía, *Los Olvidados* mostró un rostro muy distinto de la imagen materna. Stella Inda encarnaba la madre llena de hijos que no había perdido ni su sensualidad ni el deseo, y que elige el sexo con el Jaibo antes de los deberes para con sus vástagos. [...] ¹³⁰ Un personaje así, era una novedad en el cine mexicano, ya que mostraba una madre cansada de su hijo y de los líos en los que se metía, que incluso le niega la entrada y que ve bien que Pedro, acabe en la granja-escuela, es cierto que después lo busca sin cesar por la barriada, cuando ya ha muerto y ella no lo sabe; pero fue una imagen rompedora. He de añadir, que el “Día de la Madre”, se celebra cada 10 de mayo y es una de las fiestas más importantes del país, ya que se instituyó en 1922, tras una incitativa del diario *Excélsior*. Incluso en 1949, se inauguró un “Monumento a las Madre” en Ciudad de México; el cual quedó muy dañado en el terremoto de septiembre de 2017.

El cineasta no había parado de leer los diarios en busca de noticias, en las páginas de sucesos, sobre todo. Otros técnicos también mostraron hostilidad a Buñuel, uno le llegó a preguntar:

<<Pero, ¿por qué no hace usted una verdadera película mexicana, en lugar de una película miserable como esa?>>. ¹³¹

Otro le dijo:

¹²⁹ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 195.

¹³⁰ Sánchez Vidal, Agustín; Figueroa Flores, Gabriel; Aviña, Rafael; Monsiváis, Carlos, *op. cit.*, Capítulo: *Los hijos de Los Olvidados* de Rafael Aviña (págs. 285-309) pág. 287.

¹³¹ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 195.

[...] <<Señor Buñuel, esto es de una cochambre tremenda. No todo México es así. Tenemos también hermosos barrios residenciales, como Las Lomas...>>. ¹³²

Por último, Oscar Dancigers, a pesar del apoyo que le había dado a Buñuel durante el proyecto, tenía algunas preocupaciones. Como he explicado en páginas anteriores, él había ofrecido el proyecto al cineasta y quería hacer algo rompedor. Le ofreció plena libertad, pero cuando Buñuel quiso introducir escenas surrealistas le prohibió hacerlo. Una escena surrealista que quería poner era cuando Pedro llegaba su humilde casa y se veía un sombrero de copa; otra era una escena que quería poner una orquesta de cien músicos en un edificio en construcción en la escena donde los chicos seguían al personaje ciego ¹³³. Buñuel afirmaba que deseaba: *poner un par de detalles que rompieran con el realismo convencional*, pero Dancigers le dijo:

[...] <<Buñuel, se lo suplico, no ponga usted esas cosas. Ya estoy haciendo sacrificios en esta película: hay mucha cochambre, no hay actores conocidos, etc.>>. ¹³⁴

Tras acabar el rodaje de la película, pasaron ocho meses antes de su estreno. Buñuel quería hacer una película rompedora, alejada de sentimentalismos. Una obra que mostrase la realidad de los sectores sociales más desfavorecidos en las grandes ciudades del mundo moderno: el *lumpemproletariat*, como lo nombraba el cineasta en sus misivas a José Rubia Barcia; que era el sector social más abandonado de la sociedad. El cineasta quería: golpear a [...] *la moral burguesa* y a las [...] *estructuras sociales del*

¹³² Peña Ardid, Carmen, y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, pág. 25. Citado de la obra: *Buñuel por Buñuel* de José De la Colina y Tomás Pérez Turrent. Editada por Editorial Plot, Madrid, 1993: Capítulo 7, págs. 52-53.

¹³³ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 195.

¹³⁴ Peña Ardid, Carmen, y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, pág. 25. Citado de la obra: *Buñuel por Buñuel* de José De la Colina y Tomás Pérez Turrent. Editada por Editorial Plot, Madrid, 1993: Capítulo 7, págs. 52-53.

*poder establecido.*¹³⁵ La introducción en off al principio de la película es toda una declaración de intenciones de lo que iba a mostrar el film y lo que no:

*Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria y albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Solo en un futuro próximo podrían ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna, no es excepción a esta regla universal. Por eso esta película basada en hechos de la vida real no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresistas de la sociedad.*¹³⁶

Con esta introducción, Buñuel dejaba claro que no se refería solamente a la Ciudad de México, sino a muchas otras grandes ciudades del llamado “primer mundo”.

5.3. Estreno y recepción de Los Olvidados

Unos días antes de su estreno, se organizó una proyección privada, en la que Buñuel y Óscar Dancigers invitaron a artistas, intelectuales y amigos suyos. Las reacciones fueron de todo tipo, pero las negativas fueron de un enfado increíble. Una que recuerda Buñuel, es la de la mujer del poeta español Luis Felipe, Bertha Gamboa¹³⁷, que le dijo:

*<<¡Miserable! ¡Canalla! ¡Puerco! ¡Estos niños no son mexicanos! Voy a pedir que le apliquen el treinta y tres!>>*¹³⁸

¹³⁵ Millán Agudo, Francisco J., *op. cit.*, pág. 34.

¹³⁶ *Ibidem*, pág. 28.

¹³⁷ Buñuel, Luis, *op. cit.*, Pág. 196.

¹³⁸ Millán Agudo, Francisco J., *op. cit.*, Pág. 32.

Este número, era el del artículo de la Constitución mexicana que permitía expulsar a extranjeros, si realizan alguna acción política en contra del estado o del gobierno.

Otras asistentes, como la exmujer del muralista Diego Rivera, Lupe Marín y su hija Ruth Rivera se negaron a hablar con el cineasta y le miraron con enfado. Fueron sobre todo mujeres, a las que no le gustó la película; señaló Buñuel, debido a su condición de clase acomodada y porque se negaban ver: *la realidad que se mostraba*.¹³⁹ Por otro lado, uno de los pocos que alabó la película fue el pintor muralista David Alfaro Siqueiros; que felicitó a Buñuel “calurosamente”.¹⁴⁰ Siqueiros había sido uno de los exponentes del arte oficial, pero con el paso de los años, igual que Diego Rivera, el artista se volvió muy crítico con la versión idealizada que mostraba dicho arte y fue miembro del Partido Comunista de México hasta su muerte y en ocasiones el gobierno le encarceló por liderar protestas estudiantiles.

El dato curioso es que la película pasó la censura perfectamente: fue calificada para mayores de edad, pero no se cortó ninguna escena; aunque después se intentara desde algunos sectores que volviera a pasarla

Antes del estreno, el cine Mariscala decidió no estrenar la película, igual que los cines Metropolitan y Briseño; por lo que se tuvo que buscar una sala menos importante. El 9 de noviembre fue el día de su estreno comercial en el Cine *México* y no tuvo ningún éxito, de hecho fue retirada de cartel al cabo de cuatro días; las críticas que se habían leído de muchos periodistas contribuyeron a ello. Dancigers decidió no asistir al estreno, temeroso de lo que pudiera pasar y Buñuel asistió a la sesión de noche, casi

¹³⁹ Peña Ardid, Carmen; y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, pág. 34.

¹⁴⁰ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 196.

de manera furtiva.¹⁴¹ A pesar de ello, unos días después, la publicidad de la película en la prensa mostraba las críticas positivas –pocas en aquel momento- que le habían dado algunos medios tras los pocos días en los que se pudo ver la película e incluso daba a entender que la película seguía en los cines en una de las salas que había renunciado a exhibirla.¹⁴²

Las reacciones negativas de muchos periodistas fueron muy numerosas. Una que se puede citar es la de Adelina Zendejas, afirmaba que *Los Olvidados: es una película que hay que combatir porque es educación para el crimen* o el diario *Excelsior*, en su columna: *¡Cámara!*, afirmaba que la censura debía intervenir porque: *algunas escenas resultan poco favorables a nuestro país.*¹⁴³

Pero ya antes del estreno, se podían ver opiniones como la de Oswaldo Díaz Ruanova en el diario *Claridades*, que aunque alaba al director de Calanda, critica la película diciendo en un artículo:

*Se trata de un verdadero artista, de un maduro director que ha llegado a la plenitud de su lenguaje expresivo; de un maestro de la pantalla que ya en mil novecientos veintisiete, en París, había dado pruebas de su talento LA EDAD DE ORO y EL PERRO ANDALUZ. Pero continuaba, afirmando que la película: es la negación de los valores humanos. Como Buñuel, había afirmado, que no creía en la humanidad, el artículo acaba con esta frase: ...un cine que no cree en la humanidad es, sin lugar a dudas, un cine suicida...*¹⁴⁴

Un día después del estreno, se podían leer en la prensa más críticas negativas;

¹⁴¹ Peña Ardid, Carmen y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, pág. 35.

¹⁴² *Ibidem*, pág. 431.

¹⁴³ Herrera, Javier, *op. cit.*, pág. 78.

¹⁴⁴ Peña Ardid, Carmen y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, pág. 478.

una muy llamativa fue una crítica publicada en diario *Ovaciones*, con el título de: “Sadismo Cinematográfico” y en la que no aparece el nombre del crítico. Como curiosidad es que todo el rato le llaman “Buñuels”. Los tres primeros párrafos de la crítica ya muestran mucho de la polémica que hubo:

Ayer se estrenó la película LOS OLVIDADOS. Ya se consumió la ignominia. Buñuels salió con la suya, con su injusta actitud para con México, para con el cine mexicano, para con la sociedad y para con los pobres olvidados.

[...] Paso a la maldad, paso al derrotismo, puertas abiertas a las nefastas teorías de Sartre. Miedo al futuro, odio a la Humanidad, desquiciamiento. Ni hablar de positivismo.

*No es la crudeza del film lo que nos asusta, es la maldad inaudita que Buñuels puso en esta película, que sitúa dolosamente a nuestro México para desprestigio de nuestro pueblo.*¹⁴⁵

Era una crítica tan extraña que mezclaba a Jean-Paul Sartre, con las “supuestas afrentas a México”. Continuaba afirmando que no iba a tener éxito, porque el público mexicano y del mundo no querría verla; y que era increíble que hubiese recibido dinero público. El artículo es tan contradictorio, porque a pesar de alabar la fotografía y las interpretaciones; continuaba con un último párrafo un tanto xenófobo, ya que indicaba el origen extranjero de buena parte del equipo técnico:

[...] Esto y más merecemos cuando nuestro cine está en estas manos: Oscar Dancingers, productor con los dineros del Banco, francés. Luis Buñuels, director e inspirador, español. Temas musicales de Pitaluga, español. Música de fondo atribuida a

¹⁴⁵ *Ibidem*, pág. 485.

Rodolfo Hafter, español. *¿Podríamos pedir justicia para con los niños mexicanos?*.¹⁴⁶

La actitud de algunos periodistas era parecida a la película de *Nosotros los pobres*, creían que los pobres eran felices en su situación y que no había ningún caso de violencia en los barrios pobres de las grandes ciudades; en resumen, que era todo diferente a como se mostraba en *Los Olvidados*. Por otro lado, se preocupaban más en los “ataques al pueblo mexicano” que en confirmar si era verdad lo que mostraba la película de Buñuel.

Las críticas negativas no pararon de publicarse. Otro ejemplo, es un artículo de Jesús Guisa y Azevedo publicado en la revista *Claridades* en noviembre de ese año: *¿Por qué injuria y denigra a México la película Los Olvidados?* El periodista, no paraba de hablar de las “insultos a México” y de la crueldad que mostraba el personaje de El Jaibo:

*[...] Y México está en esa película de “Los Olvidados”. Pero está para ser despreciado, para llevarnos por las falsedades que exhibe, a una conclusión errónea. No nos espanta ver miserias, morales y físicas. Hay mexicanos malévolos y de no haberlos carecería de sentido el código penal. Pero el pueblo, el bajo, el grosero, el criminal, tiene allá en el fondo, un resto de nobleza. [...] No aparece un santo, no se oye ninguna invocación a Dios, no hay el menor pensamiento de lo trascendente. Y se solazan los productores o como se llamen, en exhibir la crueldad del protagonista.*¹⁴⁷

Una vez más podemos ver en este artículo como se mostraba una actitud un tanto condescendiente con el problema de la pobreza. En esto caso, el autor hace redundancia en la nobleza de los sectores sociales más bajos y critica la imagen dada en

¹⁴⁶ *Ídem.*

¹⁴⁷ Peña Ardid, Carmen y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, pág. 500.

la película y de que no aparezca gente benévola. Lo cual no es del todo cierto, ya que en *Los Olvidados* buena parte de los habitantes de los arrabales son personas que intentan salir adelante de la mejor manera posible. Por otro lado, podemos ver a la banda de los chicos, que roban y en algunos casos matan, por desesperación -no por placer o maldad- debido a la situación que viven.

La película no solo recibió críticas de la prensa, sino también de algunas organizaciones o sectores; como una carta de protesta que presentaron algunos profesores de Primaria en la publicación *Últimas Noticias*, el 21 de noviembre. Bajo el título de “Justificada protesta contra una película” critican la película y cómo no, el origen extranjero de los que habían hecho el film. Hablan de la imagen que se muestra de los niños pobres:

[...] Hemos trabajado en las escuelas más pobres y sabemos que nuestro niños están desnutridos y desarraigados y que muchos son malos y malhablados; pero nunca malvados, cobardes ni asesinos como los representan en la película “Los Olvidados”, y nos causa una gran pena y un gran disgusto mayor verlos exhibidos con tanta miseria y degradación.

Creemos que la pantalla debe ser un púlpito desde el cual se lleve al público un mensaje que dignifique, que conforte, que ayude o una lección que edifique, alguna satisfacción y no una exhibición de atrocidades, bajeza y crímenes donde no se vislumbra ni una luz, ni una esperanza, ni una razón de ser.

Nos ha causado gran disgusto porque los que ponen a nuestros “Olvidados” en

*tal picota, son extranjeros a quienes México ha dado todo lo que tienen. [...]*¹⁴⁸

Criticán el pesimismo de la película y el hecho de que el film no ofrezca ninguna esperanza, pero en el artículo no habla en ningún momento de la imagen benevolente que muestra del reformatorio y, además, el film no da por perdido a todo el mundo. Es cierto, que si Buñuel hubiera dejado el segundo final que rodó, la película tendría un final más positivo. Un final, en el que Pedro, mataba a Jaibo durante su enfriamiento y volvía al reformatorio con el dinero que le había dado el director. Un dato curioso del artículo es que criticán también el cine mexicano que se hacía en aquel momento, el de “mariachis y rancheras”:

*Ya tenemos bastante con nuestras películas de valientes y matones, de mujeres de mala nota y bailarinas descocadas, que después de todo pueden ser fantasía del productor, para que los de afuera vengan a exhibir las lacras y miserias de nuestros muchachos y proclamen que son auténticos y dolorosa realidad como dice la propaganda.*¹⁴⁹

La parte final del artículo raya en el chovinismo y en el nacionalismo que se podía ver en aquella época:

*Ojala que cuando los hijos del productor, director, actores, colaboradores y censores de la película “Los Olvidados”, sean hombres, no recojan el fruto de la maldad que hoy siembran sus padres con su obra carente de patriotismo y contraria a los ideales de la educación cívica, marcados en la ley vigente que constituye la aspiración de la sociedad mexicana.*¹⁵⁰

¹⁴⁸ Peña Ardid, Carmen y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, pág. 500.

¹⁴⁹ *Ídem.*

¹⁵⁰ *Ídem.*

Un dato importante, es que en 1943 se había creado el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE). Dicho sindicato agrupaba a todos los maestros de educación Primaria y Secundaria, y con el paso de los años pasó a ser una de las principales fuentes de votos del PRI; pero también se convirtió en una organización corrupta, en la que incluso los puestos de maestro podían heredarse de padres a hijos, sin realizar examen o control alguno.

También, el guionista Pedro de Urdimalas escribió un artículo crítico sobre *Los Olvidados*, aunque sin nombrar la película. Era un artículo que criticaba al periodista Edmundo Báez, sobre un artículo que escribió éste en el diario *Novedades* y que alababa al film de Buñuel. En dicho artículo, Báez critica el chovinismo de los críticos del film por señalar todo el rato el origen extranjero de los creadores de la película y que digan que es un “horror”. Además, no duda en calificar de manera indirecta a *Nosotros los pobres* como un “chantaje espiritual” al público, una película que intentaba dignificar la miseria y la vida de la gente pobre. Para este periodista, el horror que muestra la película es lo que la hace grande y por esto es “profundamente mexicana”.¹⁵¹ De hecho, en dicho artículo hay unas palabras que son significativas y define al film de la mejor manera posible:

*[...] Efectivamente “Los Olvidados” es “horrible”. Pero precisamente ese “horror” es lo que la hace muy profundamente mexicana. En un punto tienen razón quienes lo han dicho y en otro, no. Hemos visto varias películas mexicanas en las que el elemento “horror” ha sido tratado, pero desgraciadamente no como un elemento artístico, sino, y parece conscientemente, como un “chantaje espiritual” al público.*¹⁵²

¹⁵¹ Herrera, Javier: *Luis Buñuel en su archivo: de Los Olvidados a Viridiana*. Madrid. Fondo de Cultura Económica, 2015, pág. 80.

¹⁵² Peña Ardid, Carmen y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, pág. 492.

En cambio, Pedro de Urdimalas critica a Báez por sus opiniones en el mismo diario, haciéndole entender de manera pomposa que el público ha preferido: *Nosotros los pobres y Ustedes Los ricos*, antes que el film de Buñuel:

[...] *¿Qué culpa tienen NOSOTROS LOS POBRES Y USTEDES LOS RICOS, de que el público no haya querido ir a ver la película que Edmundo Baez defiende con tantas citas desesperadas? [...]*

[...] *Al público no le gustó transportarse a la pantalla con la película que defiende Báez. ¡Qué culpa tienen otras películas [...]*¹⁵³

Sin duda, De Urdimalas no era consciente todavía del éxito que iba a tener después del Festival de Cannes. Pero el hecho es que algunos intelectuales pidieron la expulsión de Buñuel del país por la descripción que realizaba la película de los arrabales de la capital; ya que para ellos era imposible que fuera verdad lo que mostraba la película, en el México moderno. Buñuel justifica esta actitud, afirmando que México tiene el problema de un *nacionalismo llevado al extremo, que denota un profundo complejo de inferioridad*.¹⁵⁴ Para Octavio Paz, la polémica en torno a *Los Olvidados*, se debió: *a los males que padecían, en aquella época, los intelectuales progresistas mexicanos: el nacionalismo y el realismo socialista*.¹⁵⁵

Como ya hemos tratado en el primer capítulo, desde el fin de la Revolución, el continuo proceso de construcción nacional mexicano en todos los ámbitos: social, político, económico, educativo, cultural, etc.; hizo que muchos intelectuales y artistas no dudaron en defender a los sucesivos gobiernos del Partido Revolucionario

¹⁵³ *Ibidem*, pág. 493.

¹⁵⁴ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 195.

¹⁵⁵ https://elpais.com/diario/1983/09/29/opinion/433638005_850215.html

Diario *El País*: Extracto de un artículo escrito por Octavio Paz el 29 de Septiembre de 1983, poco después de la muerte de Buñuel; con el título de: *Cannes 1951. Los Olvidados*.

Institucional, ya que habían dado al país una cierta estabilidad y habían creado unas instituciones educativas y culturales únicas en América Latina.

Pero también hubo gente que estaba a favor que se mostrase una nueva perspectiva de la sociedad y de que en el mundo artístico y cultural se empezase a hacer algo distinto; obviamente también querían cambios políticos. Es por eso, que también hubo gente que defendió la película –aparte de Edmundo Baez-; incluso en la prensa, siempre un tanto vigilada por el gobierno. Un artículo muy famoso fue el que escribió el periodista Antonio Acevedo Escobedo, que escribía en el diario *El Nacional*, quien publicó una crítica laudatoria con el título de: “Un Film de Tremendo Realismo” y en el que afirmaba sobre la temática de la película y sobre cómo le sentaría al público:

Trata de delincuencia infantil. No alarmarse, señores. No es un alegato, ni un recurso de propaganda, ni un pretexto para provocar en el espectador unas lagrimitas vergonzantes. Es nada más la vida que irrumpe en la pantalla, desde las primeras escenas, con una brutalidad y empuje dignos de la crudeza de las mejores páginas obtenidas por Erskine Caldwell o John Steinbeck en sus libros. Retrata la película los ambientes más miserables de nuestra capital y no hubo un solo resquicio para hacer concesiones a la blandura. [...]

[...] Luis Buñuel, cuya realización de la película de vanguardia “El Perro Andaluz” (junto con el documental de “Las Hurdes”) figura en todas las historias contemporáneas de la cinematografía, encontró al fin en nuestro medio una ocasión a la medida para hacer cine de verdad, sin que los impulsos de creación fueran frustrados por las conveniencias económicas del productor, siempre atento a la dosis de simplicidad y bobería que demandan el público y la taquilla.

[...] La tragedia sombría de “Los Olvidados” va a poner a prueba la capacidad de los públicos entregados por los mariachis y los enredos pueriles, para asimilar una obra que sacude con un bárbaro verismo.¹⁵⁶

Antonio Acevedo alaba positivamente que no haga concesiones al sentimentalismo más barato y compara al film con los libros de escritores como John Steinbeck y Erskine Caldwell. Ambos escritores mostraron en sus obras los ambientes más humildes de Estados Unidos de una manera objetiva y mostraba a su gente como personas trabajadoras que intentaban escapar de la vida que tenían, trabajando duro y conscientes de que tenían que luchar contra las injusticias que padecían: explotación laboral, falta de medios, hambre, etc... “Las uvas de la ira” (*The Grapes of Wrath*) de Steinbeck o “El camino del tabaco” (*Tobacco Road*) de Caldwell muestran a unos agricultores que intentan ganarse la vida en la época de la Gran Depresión, cambiando de un Estado a otro, buscando empleo. Algo parecido a lo que pasaba en México, a mediados de los años 40 y 50, cuando buena parte de la población campesina se trasladó a la ciudad.

También alaba en otro párrafo que Buñuel pueda finalmente realizar cine de verdad, alejado del cine mexicano que se hacía en aquel momento, destinado sobre todo al consumo de masas. De hecho, en el último párrafo del artículo ya indica que el film va a ser distinto de la mayoría de los que se veían entonces -“de mariachis y enredos pueriles”- y que iba a dejar atónito al público.

Otra crítica positiva se publicó en un diario cercano al Gobierno, el *Excélsior*,

¹⁵⁶ Peña Ardid, Carmen y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, pág. 475.

para Javier Herrera, una de las más importantes¹⁵⁷. Escrita por el escritor, periodista y dramaturgo Álvaro Custodio, era igual que Buñuel un exiliado republicano; había llegado a México tan solo un años antes que el director (1945). Dicha crítica -titulada con el título del film- alaba la película y a todos los artistas y técnicos que han participado en ella. En el primer párrafo avisa de lo que va a sentir la gente al ver esta película, de que iba a ser una película que iba a golpear la conciencia de todos los espectadores bien pensados:

El espectador medio, que va al cine a divertirse, ya sea con los incidentes jocosos de unas comedias o con las peripecias de un drama, sale de ver “Los Olvidados” con el ánimo hecho trizas, con la consciencia pulverizada. Muchos piensan que esa no debe ser la misión del cine, sino la de reconfortar el espíritu o darnos una lección moral, o una enseñanza. [...] ¹⁵⁸

El siguiente párrafo también es muy claro sobre los que ha significado que en México se haya producido una obra como *Los Olvidados*, gracias a Oscar Dancigers (aparece en el artículo como Dantziger). Incluso consideran que la película ha tenido algunos problemas con el estudio -y también con las autoridades- porque ha tenido que ceder a algún convencionalismo. Si algunos periodistas criticaban a Buñuel la dureza que mostraba, Alvaro Custodio no duda en indicar que quizá haya tenido que relajar algunas cosas en la película:

[...] Hay que empezar por decir que “Los Olvidados” es la prueba de mayor generosidad y de confianza que se ha dado entre todos los productores del cine mexicano. Aunque el resultado hubiera sido deplorable –lo que está lejos de haber sucedido– hay que felicitar a Jaime Menasce y a Oscar Dantziger por haber ofrecido a

¹⁵⁷ Herrera, Javier, *op. cit.*, pág. 79.

¹⁵⁸ Peña Ardid, Carmen y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, pág. 486.

Luis Buñuel la gran oportunidad en la vida de cualquier realizador: filmar el tema que todo hombre lleva dentro. Claro está que Buñuel ha tropezado con ciertas limitaciones y alguna incompreensión, que el apremio con que se filma en nuestros estudios ha dejado sin redondear más de un propósito y que se ha caído en varios convencionalismos e ingenuidades. No es, pues, una obra pura, como lo fue “El Perro Andaluz”, pero está dentro de la línea “buñuelesca” que parte de ese film superrealista, pasando por “La Edad de Oro” y el documental “Las Hurdes o Tierra sin Pan”. [...] ¹⁵⁹

Aparte de alabar al director de fotografía Gabriel Figueroa y al reparto artístico, afirma que la película es de una gran calidad y diferente al cine que se hacía entonces en México:

[...] En suma, “Los Olvidados” es una película distinta a todo lo que se había filmado en México, de una gran valentía que no esquiva todo lo que hay en la vida de repelente. Está a la altura del mejor cine, y con el sello inconfundible de una personalidad, cuyo valor real podrá ser negado o afirmado, pero que tiene un puesto indiscutible en la historia del cine. [...] ¹⁶⁰

A pesar de estas críticas positivas, los espectadores no fueron a verla, debido a la campaña negativa que se había desatado antes de su estreno y a los cambios de sala de cine que hizo la distribuidora. Pero incluso ya retirada de cartel seguían apareciendo críticas positivas, como en la revista cinematográfica: *Cinema Reporter*. Un artículo del 17 de noviembre, en la página 36, escrito por Juan Dieguiti, en esta revista ya desaparecida, afirma:

LOS OLVIDADOS es una gran película. Una película de alcance internacional.

¹⁵⁹ *Ídem.*

¹⁶⁰ *Ídem.*

Un film de estatura adulta. La industria mexicana y los que alrededor de ella laboramos aún con el modesto encargo de reseñarla, debimos sentirnos orgullosos. Luis Buñuels ha conseguido un producto de alta calidad, de conceptos profundos, de vigoroso sabor humano. Nuestro más rendido homenaje para él y para quienes han sido sus colaboradores en tan hermosa obra. Los actores infantiles de este film están espléndidos, especialmente Alfonso Mejía y Roberto Cobo.

Es una película con asiento de preferencia en la galería de arte.

La taquilla puede ser prodiga y si no lo fuera, sería una verdadera lástima.

*Se la recomendamos a usted calurosa y sinceramente.*¹⁶¹

Muy importante, es el tema de la censura. A diferencia de la censura que había en aquel momento en España o en otros países dictatoriales, en México se intentaba buscar un equilibrio entre la edad que se asignaba para cada película y lo que se podía mostrar. En España, la censura era de toda clase: moral, social, política o religiosa. Valga el ejemplo, de la película *Mogambo* (1953) de John Ford. El argumento de esta obra trata sobre el triángulo amoroso entre tres personas: Clark Gable, Ava Gardner y Grace Kelly. Esta última interpreta a una mujer casada que viaja con su marido, pero que se enamora del personaje que interpreta Clark Gable. La censura española de la época encontró tal mal el adulterio, que el personaje de Kelly y su esposo pasaron a ser hermanos. Se prefirió el incesto a la infidelidad.

Pero volviendo a México, unos días después del estreno de la película, en la publicación *Novedades* aparecía una crónica titulada: “La Censura Cinematográfica

¹⁶¹ Peña Ardid, Carmen y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, pág. 495.

Mexicana y Procedimientos”, que alababa la censura mexicana. *Los Olvidados* tuvo que pasar numerosas veces la supervisión de la censura para determinar la edad recomendable para ver el film. Los propios censores después de hacer una proyección con adolescentes, determinaron que era aceptable para ellos, pero poco después volvieron a clasificarla: *solo para adultos*.¹⁶² A pesar de esto, dicho artículo firmado por Juan Manuel Tort, cita unas palabras de Buñuel:

*[...] En casi todo el mundo, dice el director de “Los Olvidados”, la censura depende de un departamento con criterio policiaco y en México, la oficina de censura está en manos de elementos cultos, que juzgan las películas con un amplio criterio humano y lógico, y que además, están siempre dispuestos a ratificarlo si la experiencia les demuestra que están en un error... [...].*¹⁶³

A finales de 1950, Buñuel fue a Francia a presentar su película a la crítica y a sus antiguos amigos surrealistas. Estos la vieron en la sala “Studio 28” de París y les gustó bastante. Aunque el escritor e historiador cinematográfico Georges Sadoul le llamó al día siguiente y le dijo que el Partido Comunista Francés –del cual formaba parte y fue secretario general- le había prohibido hablar de la película, porque la consideraban “burguesa”.¹⁶⁴ Buñuel se extrañó, le preguntó porque la consideraba así y Sadoul le contestó:

<<En primer lugar, se ve a través del cristal de una tienda a uno de los jóvenes abordado por un pederasta que le hace proposiciones. Llega entonces un agente de Policía, y el pederasta huye. Eso significa que la Policía desempeña un papel útil: jno

¹⁶² *Ibidem*, pág. 484.

¹⁶³ *Ídem*.

¹⁶⁴ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 196.

*es posible decir tal cosa! Y, al final, en el reformatorio, muestras a un director muy amable, muy humano, que deja a un niño salir para comprar cigarrillos.>>*¹⁶⁵

Buñuel hacía años que se había alejado del comunismo y aunque seguía siendo una persona con ideales cercanos a él, le pareció ridícula la posición de los comunistas franceses. Para ellos, que la policía tuviera un mínimo papel positivo era considerado una actitud burguesa. Meses más tarde, después de que la cinta fuera vista por el cineasta ruso Vsevolod Pudovkin y de que publicara un artículo laudatorio de *Los Olvidados* en el diario soviético *Pravda*; los comunistas franceses, incluido Georges Sadoul, cambiaron de opinión y valoraron positivamente la cinta. Pero el gobierno mexicano seguía tratando negativamente la cinta. El embajador mexicano en el país galo, Jaime Torres Bodet, pensaba que la película ofrecía una mala imagen del país azteca.¹⁶⁶ Uno de los secretarios de la embajada, Octavio Paz, vio la película y le entusiasmó, ayudando a Buñuel a difundirla.

Buñuel intentó con esta película demostrar que las ideas surrealistas que el tenía, -más que el movimiento en si- todavía eran válidas y actuales. Para J. Francisco Aranda, el film pretendía: *revisar la validez perenne de muchos aspectos del surrealismo y ver hasta qué punto eran aplicables a la contingencia actual Buñuel no haría sino afirmar este descubrimiento en sus films posteriores.*¹⁶⁷ Incluso afirma, que la película es responsable del *renacimiento del movimiento surrealista*¹⁶⁸; que hubo en buena parte de Europa y América Latina.

A pesar de la oposición del Gobierno mexicano, la película fue alabada por los círculos artísticos de buena parte de Europa. Buñuel volvió a México a trabajar en sus

¹⁶⁵ *Ídem.*

¹⁶⁶ *Ídem.*

¹⁶⁷ Aranda, J. Francisco, *op. cit.*, pág. 193.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pág. 193-194.

siguientes proyectos: *Susana* (1951) y *La hija del engaño* (1951). Aunque antes pasó por Estados Unidos para presentar la película en el MOMA, gracias a la mediación de Iris Barry. De hecho le había escrito, pidiendo que le invitara a Oscar Dancigers y a él, indicando que el pagaría sus gastos de viaje.¹⁶⁹

A principios de 1951, Buñuel recibió una invitación de Robert Favre Le Bret, el delegado general del Festival de Cannes, para que presentara *Los Olvidados* en el festival. No pudo asistir, ya que está preparando su siguiente película: *Susana* (1951); pero Octavio Paz no paró de promocionarla en Francia por cuenta propia, ya que el Gobierno mexicano no le había dado respaldo e incluso presentaron a concurso otra película: *Doña Diabla* de Tito Davison, protagonizada por María Félix. Paz fue el jefe de la delegación mexicana en el Festival e inició una campaña a favor del film de Buñuel. Poco antes de iniciarse el certamen, el joven poeta consiguió que numerosos artistas franceses o extranjeros residentes en el país galo le dieran apoyo: Jean Cocteau, Marc Chagall o Jacques Prévert; Pablo Picasso envió un saludo a Buñuel pero no mostró mucho entusiasmo.¹⁷⁰ En aquella época, el futuro ganador del Premio Nobel de Literatura tenía mucha cercanía con André Breton y el surrealismo, aunque nunca milito en él.¹⁷¹

Entre el 5 y 16 de abril, Paz envió tres cartas a Buñuel explicándole el progreso del Festival, además de una copia de un poema de Jacques Prévert sobre la película y del artículo que le dedicó el propio poeta y que empezó a repartir unos días antes de las proyecciones en el Festival, el 8 de abril de 1951. El título del artículo era: “El Poeta Buñuel”, en el que podemos encontrar comentarios como estos:

¹⁶⁹ Sánchez Vidal, Agustín; Figueroa Flores, Gabriel; Aviña, Rafael; Monsiváis, Carlos, *op. cit.* Capítulo: *El largo camino hacia Los Olvidados* de Agustín Sánchez Vidal (págs. 11-91), pág. 49.

¹⁷⁰ Crespo y Crespo, Rebeca; y Ros Galiana, Fernando: *Los Olvidados: Guía para ver y analizar*. Barcelona. Nau Llibres y Octaedro Ediciones, 2002, pág. 105.

¹⁷¹ Fuentes, Víctor (2000), *op. cit.*, pág. 67.

[...] Sin renegar de la gran experiencia de su juventud, pero consciente del cambio de los tiempos –que ha hecho más espesa esa realidad que denunciaba en sus primeras obras–, Buñuel construye una película en la que la acción es precisa como un mecanismo, alucinante como un suelo, implacable como la marcha silenciosa de la lava. El argumento de Los Olvidados –la infancia delincuente– ha sido extraído de los archivos penales. Sus personajes son nuestros contemporáneos y tienen la edad de sus hijos. Pero Los Olvidados es algo más que un filme realista. El sueño, el deseo, el horror, el delirio y el azar, la porción nocturna de la vida, también tienen su parte. Y el peso de la realidad que nos muestra es de tal modo atroz, que acaba por parecernos imposible, insoportable. Y así es: la realidad es insoportable; y por eso, porque no la soporta, el hombre mata y muere, ama y crea.

[...] Dando la espalda a la tentación del impresionante paisaje mexicano, la escenografía se reduce a la desolación sórdida e insignificante, más siempre implacable, de un paisaje urbano. El espacio físico y humano en que se desarrolla el drama no puede ser más cerrado: la vida y la muerte de unos niños entregados a su propia fatalidad, entre los cuatro muros del abandono. La ciudad, con todo lo que esta palabra entraña de solidaridad humana, es lo ajeno y lo extraño. Lo que llamamos civilización no es para ellos sino un muro, un gran No que cierra el paso. Esos niños son mexicanos, pero podrían ser de otro país, habitar un suburbio cualquiera de otra gran ciudad. En cierto modo no viven en México, ni en ninguna parte: son los olvidados, los habitantes de esas “waste lands” que cada urbe moderna enfrena a sus costados. [...]

[...] Los Olvidados no es un filme documental. Tampoco es una película de tesis, de propaganda o de moral. Aunque ninguna prédica empaña su admirable objetividad, sería calumnioso decir que se trata de un filme estético, en el que sólo cuentan los

valores artísticos. *Lejos del realismo (social, psicológico y edificante) y del esteticismo, la película de Buñuel se inscribe en la tradición de un arte pasional y feroz, contenido y delirante, que reclama como antecedentes a Goya y a Posada, quizá los artistas plásticos que han llevado más lejos el humor negro. Lava fría, hierro volcánico. A pesar de la universalidad de su tema, de la ausencia de color local y de la extrema desnudez de su construcción. Los Olvidados posee un acento que no hay más remedio que llamar racial (en el sentido en que los toros tienen “casta”). La miseria y el abandono pueden darse en cualquier parte del mundo, pero la pasión encarnizada con que están descritas pertenece al gran arte español. Ese mendigo ciego ya lo hemos visto en la picaresca española. Esas mujeres, esos borrachos, esos cretinos, esos asesinos, esos inocentes, los hemos visto en Quevedo y en Galdós, los vislumbramos en Cervantes, los han retratado Velázquez y Murillo. Esos palos –palos de ciego- son los mismos que se oyen en todo el teatro español. Y los niños, Los Olvidados, su mitología, su rebeldía pasiva, su lealtad suicida, su dulzura que relampaguea, su ternura llena de ferocidades exquisitas, su desgarrada afirmación de sí mismos en y para la muerte, su búsqueda sin fin de la comunión –aún a través del crimen– no son ni pueden ser sino mexicanos. Así, en la escena clave de la película –la escena onírica– el tema de la madre se resuelve en la cena común, en el festín sagrado. Quizá sin proponérselo, Buñuel descubre en el sueño de sus héroes las imágenes arquetípicas del pueblo mexicano: Coatlicue y el sacrificio. El tema de la muerte, que es una de las obsesiones mexicanas, está ligado inexorablemente al de la fraternidad, al de la amistad hasta la muerte. Ambos constituyen el fondo secreto de esta película. El mundo de Los Olvidados está poblado por huérfanos, por solitarios que buscan la comunión y que para encontrarla no retroceden ante la sangre. [...].*¹⁷²

¹⁷² Sánchez Vidal, Agustín; Figueroa Flores, Gabriel; Aviña, Rafael; Monsiváis, Carlos, *op. cit.* Capítulo: *El largo camino hacia Los Olvidados* de Agustín Sánchez Vidal (págs. 11-91), pág. 52.

Paz hace hincapié en que las barriadas que se muestran en la película, podrían ser las de cualquier ciudad del planeta. No duda en considerar a Buñuel como un digno sucesor de otro genio aragonés, Francisco de Goya y del caricaturista mexicano: José Guadalupe Posada, famoso por sus dibujos de calavera y “catrinas”. Compara a los tres por el “humor negro” que muestran en sus obras. Octavio Paz ponía a Buñuel así, a la altura de dos grandes artistas.

Para Luis Buñuel el texto que escribió el poeta era “bellísimo” y el mejor que había leído nunca.¹⁷³ Durante el resto de su vida, a pesar de tener algunas diferencias políticas, siguieron siendo grandes amigos. Octavio Paz tuvo una importante carrera diplomática, que le llevó por medio mundo y que culminó cuando fue nombrado embajador en la India (1962-1968); pero acabó dimitiendo y abandonando el cuerpo diplomático en 1968, con la Matanza de Tlatelolco.

Finalmente, la película ganó el Premio al Mejor Director y el Premio FIPRESCI Internacional de la crítica. Unas pocas semanas después de su éxito en Cannes, *Los Olvidados* ganó en México 11 premios Ariel de 13 nominaciones a las que estaba nominada:

-Mejor Película: el premio fue para Oscar Dancigers

-Mejor Director para Luis Buñuel

-Mejor Actuación Juvenil: Roberto Cobo

-Mejor Actuación Infantil: Alfonso Mejía

-Mejor Coactuación Femenina: Stella Inda

¹⁷³ Buñuel, Luis, *op. cit.* pág. 196-197.

-Mejor Argumento Original y Mejor Guion adaptado: Dos categorías distintas, pero Luis Alcoriza y Luís Buñuel se alzaron con el triunfo en ambas.

-Mejor Fotografía: Gabriel Figueroa

-Mejor Escenografía: (diseño de producción): Edward Fitzgerald

-Mejor Edición: Carlos Savage

-Mejor Sonido: José B. Carles

-También fue nominada al premio Ariel a la Mejor Actuación Infantil (Alma Delia Funetes) y Mejor Banda Sonora (Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga).

La película se volvió a reestrenar y estuvo dos meses en los cines. Resulta curioso, que tras ser denostada en México tras su primer estreno, al volver triunfadora de Cannes, Buñuel fue vitoreado como el director del momento y ya no se le calificaba de director extranjero, sino de mexicano. Siguió teniendo sus detractores, pero al director de Calanda no le faltó trabajo en los años que estuvo en México; aunque como he comentado con anterioridad, tuvo que compaginar sus películas de autor con otras de encargo. Por otro lado, su gran defensor y a partir de entonces amigo: Octavio Paz, vio cómo su carrera literaria despegaba y al igual que el cineasta aragonés siempre fue una persona que luchó por sus ideas y decía lo que pensaba.

Tras el éxito en Cannes, Buñuel recibió un homenaje en México de la *Sección de Directores de Cine del Sindicato de Trabajadores de Producción Cinematográfica* (STPC) el 12 de Mayo de 1951. En la ceremonia, ofreció un discurso en el que afirmó su amor por México y como se sentía orgulloso de su país de acogida y acaba afirmando:

<<[...] Creo que la mejor manera de agradecer a mis compañeros la conmovedora prueba de afecto que me han dado esta noche, el modo de expresar mejor mi gratitud a México que me ha acogido y al cual me siento profundamente unido, es prometer que en lo sucesivo y siempre que me sea posible intentaré reflejar a través de mis films mi amor y mi completa identificación con este noble pueblo mexicano y a través de él con todos los pueblos del mundo.>>¹⁷⁴ Unos días después, recibió un homenaje en el ateneo español de Ciudad de México, del cual era un socio fundador.

Pero en su país natal, la persona de Buñuel seguía siendo “non grata”, por lo que la prensa española recogió tímidamente el triunfo de Buñuel. El periodista José Luis Gómez Tello criticó el premio a Luis Buñuel en la revista cinematográfica *Primer Plano* (de influencia falangista) afirmando que el premio al cineasta: [...] *será para mi uno de los grandes secretos del Festival. ¿Por qué? La noche que se presentó su repelente película hubo aplausos y silbidos al final, y los espectadores comentaban la suciedad de la película, llena de todos los tópicos que han servido para otros films de delincuencia infantil. [...]*; ¹⁷⁵ posteriormente en la revista *Juventud*, afirmaba que lo mostrado en *Los Olvidados* no existía en España. En la imagen oficial del régimen franquista, se vivía en prosperidad; cuando la realidad era que aún se usaban cartillas de racionamiento. Este periodista afirmaba sobre la película:

Triste exponente de un cine que nosotros no toleramos y que refleja un problema del que España se ve libre: la delincuencia infantil. La película mejicana “Los Olvidados” de Luis Buñuel, alcanza el premio a la mejor dirección, con una evidentísima injusticia, que hay que poner en cuanto a un mundo “snob” capaz de

¹⁷⁴ Peña Ardid, Carmen; y Lahuerta Guillén, Víctor M., *op. cit.*, pág. 536: Extracto del discurso publicado por el diario *El Nacional*, el 20 de Mayo de 1951.

¹⁷⁵ Revista *Primer Plano*: 29 de Abril de 1951. Artículo obtenido en el archivo de la Filmoteca Española. Documento anexo N°1

*premiar la exposición del abandono de la infancia, pero incapaz de conseguirlo. [...].*¹⁷⁶ En 1951, la autarquía aún seguía en España, por lo que el artículo no era fiel a la realidad española, donde muchos niños pasaban hambre.

Pero también se podían encontrar críticas positivas en la prensa española. En el *Heraldo de Aragón*, podemos ver dos noticias positivas. La primera data del 3 de Mayo de 1951, la cual tiene el título: *Triunfo de un cineasta aragonés en el Certamen de Cannes*, citan algunas críticas y comentarios positivos de la prensa francesa y de la escritora Mercedes Pinto (exiliada en México); incluso opiniones de jóvenes mexicanos escogidos al azar, que ven en la película una lección de lo que les podía pasar, sino tienen un buen comportamiento; el periodista ensalza la película y afirma que después de ganar el Premio al Mejor Director en Cannes la repercusión en México fue muy importante: *La noticia en Méjico, en donde Luís Buñuel goza de gran popularidad y enormes simpatías, en donde no se discute su gran talento, se recibió con gran alborozo.*¹⁷⁷ En un momento, el periodista se refiere al director como “nuestro paisano”.

Unos meses más tarde, el mismo diario transcribe algunas críticas francesas muy laudatorias, ya que afirman que no han visto la película. Resumen las opiniones francesas así: *Los críticos más exigentes y de mayor autoridad elogian la obra, sin reservas, calificándola del film excepcional, que contiene una gran idea desarrollada, por un artista genial. Un artista, por otra parte, que ya van aprendiendo a conocer en su patria.*¹⁷⁸

Curiosamente, en el diario ABC, Miguel Pérez Ferrero escribe un artículo

¹⁷⁶ Revista *Juventud*: Abril 1951. Artículo obtenido en el archivo de la Filmoteca Española. Documento anexo N°2.

¹⁷⁷ Diario *El Heraldo de Aragón*: 3 de mayo de 1951. Artículo obtenido en el archivo de la Filmoteca Española. Documento anexo N°3.

¹⁷⁸ Diario *El Heraldo de Aragón*: Noviembre de 1951. Artículo obtenido en el archivo de la Filmoteca Española. Documento anexo N°4.

titulado: *Luis Buñuel, Director español de "cine"*; publicado el 8 de mayo de 1951. El periodista explica que asistió a la proyección en Madrid de *El Perro Andaluz* en 1929 y le hecho de que llame español a Buñuel es señal de que había gente en España que admiraba al director aragonés. Da la sensación de que el periodista no ha visto la película, ya que habla de las referencias de la película que dicen que es:

[...] un "film" sobrecogedor, donde el tema de la infancia y la adolescencia delincuentes se trata con exagerado –desesperado, ha escrito alguien- "verismo", por lo que acaso, y debido a la acumulación de hechos amargos brutales, pierda un tanto de "veracidad", pero que, como "cine", alcanza –son palabras de Lean Jacques Gautier, en "Le Figaro" –la categoría de obra maestra, y por ello, le ha valido a su director los dos galardones tan codiciados.¹⁷⁹ Siendo un diario tan conservador, era curioso que apareciese una crónica laudatoria del cineasta en ABC.

Cuando *Los Olvidados* se estrenó en 1965 en España, Buñuel ya había empezado a trabajar en Francia, donde había dirigido *Diario de una camarera* (*Le journal d'une femme de chambre*, 1964) y ese mismo año había presentado en el Festival de Venecia a su última película mexicana: *Simón del Desierto*. En 1960 había vuelto a España para rodar *Viridiana* (1961) –en páginas posteriores trato más extensamente esta película- y a pesar de la polémica que había suscitado, en su país natal, ya se le consideraba uno de los cineastas más importantes del momento. *Los Olvidados* se estrenó el 14 de septiembre en el cine Diagonal de Barcelona; en la propaganda del cartel, se afirmaba que era la película: *más despiadada y agresiva de Luis Buñuel*.¹⁸⁰ Las críticas

¹⁷⁹ Diario ABC: 8 de mayo de 1951. Artículo obtenido en el archivo de la Filmoteca Española. Documento Anexo Nº5.

¹⁸⁰ *Diario de Barcelona*: 14 de Septiembre de 1965, pág. 21.

posteriores al estreno fueron distintas, dependiendo el diario; El *Diario de Barcelona*, dos días después del estreno alaba la película, a pesar del retraso con el que llega:

*Y toda la película, aunque tardía en su llegada, no deja de ser una apreciable obra fílmica -por lo menos recuerda-, cuando no denuncia esa dejación de que son víctimas muchos seres que viven su vida -la única que les es posible- a pocos metros de los edificios que ya constituyen orgullo de su ciudad.*¹⁸¹ Es una crítica que hace justicia a una de las cosas que quería mostrar Buñuel con la película, era que en todas las grandes ciudades se podía ver pobreza infantil.

La Vanguardia publicó una crítica negativa. Es curioso, que le echan en cara que no mostrase nada del México alegre y bonito; la misma controversia que tuvo con la prensa mexicana la volvió a tener 15 años después con algunos miembros de la prensa española. El periodista explica que vio la película en 1953 y le: *pareció un mediocre film realista, en el que se encuentran demasiadas resonancias literarias pero escasos valores cinematográficos. Hay en Los Olvidados reminiscencias de Zola, de Valle Inclán, de la novela picaresca, de los caprichos goyescos y del melodramatismo literario y artístico que tienen en Méjico tan adicta clientela. En cambio, la realización nos pareció de muy limitados recursos artísticos e incluso imaginativos.*¹⁸² El periodista continúa afirmando que al verla otra vez 12 años más tarde le seguía pareciendo una obra mediocre.

En el siguiente apartado, trato la influencia de *Los Olvidados* en las películas mexicanas más importantes de Buñuel y en el cine mexicano posterior, en obras de directores como: Luis Alcoriza, Arturo Risptein, Paul Leduc o Albero Isaac. Con posterioridad a este apartado, en las conclusiones finales, también explico cómo fue el

¹⁸¹ *Diario de Barcelona*: 16 de Septiembre de 1965, pág. 25.

¹⁸² *Diario La Vanguardia*: 16 de septiembre de 1965, pág. 50.

legado de *Los Olvidados* un tiempo después de su estreno.

6. Influencia de Buñuel en sus siguientes películas y en el cine mexicano

En México, Luis Buñuel se consagró definitivamente como cineasta y cuando en 1964, empezó a rodar en Francia era uno de los directores más famosos. En el país galo siguió cosechando grandes éxitos, gracias a películas como *Belle de Jour* (1967) o *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), con la que ganó el Oscar a la Mejor Película Extranjera. En Francia, contó con más medios económicos y con una gran libertad para hacer las obras que él quería; además estaba cerca de España, país que no paró de visitar con asiduidad, sobre todo su Calanda natal.

Pero antes de sus éxitos franceses, la obra de Buñuel empezó a ejercer una gran influencia en el Nuevo Cine Latinoamericano. Un movimiento cinematográfico, que surgió a principios de los años 60 de manera gradual por toda América Latina y cuyo objetivo fue realizar un cine diferente con un claro compromiso social y crítico con los problemas sociales, económicos y políticos que había por toda la región; y que con un objetivo aún más amplio, querían: *derribar los viejos cimientos sociales para erigir unas sociedades distintas gobernadas por un hombre nuevo revolucionario*¹⁸³, según Francisco J. Millán Agudo. Como he explicado en páginas anteriores, gran parte del cine que se realizaba en América Latina antes de la aparición de este movimiento, era un cine comercial que seguía las modas que venían de Hollywood: melodramas o películas históricas, sobre todo.

Los Olvidados fue la película de Buñuel que influenció más en todos estos nuevos cineastas; como el *Cinema Novo* de Brasil o la Escuela de Cine de Santa Fe en Argentina. Muchos admiraban el carácter subversivo de esta obra y de buena parte de la obra de Luis Buñuel, sobre todo como método de crítica. No fue un cineasta que tuviese una legión de imitadores, sino un gran número de seguidores a los que influenció mucho.

¹⁸³ Millán Agudo, Francisco J., *op. cit.*, pág. 17.

La Revolución Cubana también fue muy importante para el auge de esta nueva manera de hacer cine. Poco después de entrar en La Habana, el gobierno revolucionario cubano fundó el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), que en poco tiempo se convirtió en una de las escuelas de cine más importantes del mundo. De allí, surgieron cineastas como Tomás Gutiérrez Alea que dirigió la película *Muerte de un Burócrata* (1966) y el famoso documental *Memorias del subdesarrollo*; o también Humberto Solás con la película *Lucía*.

En Argentina, surgieron cineastas como Leopoldo Torres Nilsson, con su famosa película *Martin Fierro* (1968), basada en la obra del poeta argentino José Hernández; o como Luis Puenzo y Adolfo Aristarain, estos dos últimos adquirieron fama ya en la década de los años 70. Puenzo incluso ganó el Oscar a la Mejor Película Extranjera en 1985 con su película: *La Historia Oficial*, que trataba sobre el robo de bebés durante el Régimen Militar (1976-1983).

Brasil, fue uno de los países donde se vio una renovación más importante con el movimiento del *Cinema Novo*, que empezó a realizar un cine que trataba los enormes problemas sociales que vivía el país. Glauber Rocha fue su miembro más destacado con su famosa película *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* (*Deus e o diablo na terra do sol*), rodado en 1964 cuando Rocha solo tenía 25 años; posteriormente, el director tuvo que exiliarse durante el régimen militar que gobernó Brasil durante casi 20 años. Otro director destacado fue Nelson Pereira dos Santos o Leon Hirszman, autor de películas y documentales como: *Maioria Absoluta*, un documental sobre el analfabetismo en Brasil, después de años de políticas de alfabetización.

Aunque en buena parte de Latinoamérica fue cada vez más complicado realizar películas con total libertad, a causa de los regímenes militares que surgieron en los años

60 y que no se acabaron hasta finales de los años 80. El propio Glauber Rocha tuvo que exiliarse durante diez años, a causa del régimen dictatorial que hubo en Brasil.

En el caso de México, como he explicado en la introducción de esta tesis, la renovación de su cine se realizó algo más tarde; a pesar, de que *Los Olvidados* fue la película que influyó a muchos directores del Nuevo Cine Latinoamericano. Un buen ejemplo, es que Glauber Rocha fue uno de los mayores admiradores del cineasta de Calanda; de hecho, tras el estreno de *Deus e o diablo na terra do sol* (1964), Rocha conoció al cineasta en México, gracias a uno de los hijos de Buñuel; aunque por una equivocación. El director aragonés lo confundió con un extra y lo hizo aparecer en la escena que se estaba rodando de *Simón del Desierto*, según explica Millán Agudo¹⁸⁴. Dicho escritor, explica que la admiración entre los dos fue mutua y que Buñuel llegó a afirmar que *Terra Em Trance* (1967), era: *la cosa más bonita que ya vi en estos últimos diez años. Ese sorprendente Glauber Rocha posee una fuerza extraordinaria, está llena de una poesía sangrienta.*¹⁸⁵ Aunque Rocha tenía su propio estilo, mucho más barroco que el director de Calanda, ambos coincidían en los temas: la violencia de la sociedad, la vida de los más pobres o la crítica hacia la moral burguesa, la cual nunca quería ver la realidad o no aceptaba los problemas que vivía su sociedad.

Pero en México, como he explicado con anterioridad, la industria del cine estaba férreamente controlada por los sindicatos y los distintos gobiernos influían para que las películas que se realizaban no mostrasen una imagen mala del país. De hecho, después del estreno de *Los Olvidados*, Buñuel tuvo que seguir dirigiendo películas por encargo,

¹⁸⁴ Millán Agudo, Francisco J., *op. cit.*, pág. 57.

¹⁸⁵ *Ídem*: citado por Víctor Manuel Amar Rodríguez en: *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*. Madrid, Dykinson. 1994.

es decir un “cine alimenticio” para poder seguir trabajando en la industria cinematográfica nacional y realizar sus proyectos más personales. Además, tampoco ayudó el poco entusiasmo del gobierno con el éxito de *Los Olvidados*; es más, el Presidente Miguel Alemán alentó a toda la industria cinematográfica a dar una imagen perfecta y bucólica del país, afirmando:

Nuestra cinematografía debe ser, por su calidad, un medio artístico y cultural que transponga fronteras para que el mundo conozca mejor a nuestro país: en su historia, su organización social, su folclore y sus paisajes.

Urge que se mantenga esa calidad cada vez superada en la producción cinematográfica para corresponder al elevado concepto que de nuestro país se tiene en el extranjero.

A los trabajadores de la industria les toca velar y esforzarse porque nuestro cine, además de una industria, sea la expresión leal de todo lo que es mexicano en la interpretación más cabal de la palabra y como aportación de lo nacional a lo universal.¹⁸⁶

Un año después de su exitosa película, Buñuel rodó un film que, aunque tuvo éxito comercial y buenas críticas, el no quedó satisfecho, *Susana* –también llamada: *Susana (Carne y Demonio)* fue rodada en 1950 por encargo, pero se estrenó en 1951. En su biografía, el cineasta afirma que es una película: *sobre la que no tengo nada que decir, salvo que lamento no haber subrayado la caricatura en el final, cuando todo termina milagrosamente bien. Un espectador no avisado no puede tomar en serio este*

¹⁸⁶ García Riera, Emilio: *Historia Documental del Cine Mexicano*. México DF, Editorial Era, 1972. 1ª edición, Vol. 4, pág. 302.

*desenlace*¹⁸⁷. El mismo año también rodó: *La hija del engaño*, producida por Oscar Dancigers; y el año siguiente -1952- llegó a estrenar dos películas más: *Una mujer sin amor* –según Buñuel su peor película-¹⁸⁸ y *Subida al cielo*, una película basada en una idea del poeta español exiliado Manuel Altolaguirre; el cual era amigo de Buñuel desde sus años en la Residencia de Estudiantes; de esta obra si tenía un buen recuerdo el cineasta. Fue a principios de la década de 1960 cuando se pudo empezar a ver a directores mexicanos con claras influencias de Buñuel y de *Los Olvidados*.

A continuación, realizo diversos comentarios de películas mexicanas para demostrar la influencia que tuvo *Los Olvidados* y el cineasta aragonés en la nueva generación de cineastas que surgió en el país azteca a mediados de los años 60 y principios de los años 70.

¹⁸⁷ Buñuel, Luís, *op. cit.*, pág. 197.

¹⁸⁸ *Ídem*.

**7. Selección de
películas de
Buñuel
influenciadas por
*Los Olvidados***

7.1. Nazarín

Producción: Producciones Barbachano Ponce.

Productor: Manuel Barbachano Ponce.

Productor Ejecutivo: Federico Américo.

Guionistas: Luis Buñuel y Julio Alejandro, según la novela de Benito Pérez Galdós.

Director de Fotografía: Gabriel Figueroa.

Montaje: Carlos Savage.

Banda sonora: Rodolfo Halffter.

Dirección Artística: Edward Fitzgerald.

Vestuario: Georgette Somohano.

Maquillaje: Armando Meyer.

Sonido: José D. Pérez y Galdino Samperio.

Ayudante de dirección: Ignacio Villarreal.

Duración: 97 minutos.

Año de Producción: 1959.

Intérpretes: Francisco Rabal (Padre Nazario), Marga López (Beatriz), Rita Macedo

(Andara), Ofélia Guilmáin (Chanfa), Luis Aceves (El parricida), Jesús Fernández (El enano Ujo), Noé Murayama (El Pinto), Ignacio López Tarso (El sacrílego), Rosenda Monteros (La Prieta), Aurora Molina (La Camella), Ada Carrasco (Josefa), Antonio Bravo (El arquitecto), Pilar Pellicer (Lucía).

Ganadora del Premio Internacional de festival de Cannes de 1959, en donde compitió en la Sección oficial.

Ganadora del Premio *Bodil* (de la Asociación de Críticos de Cine de Dinamarca) a la mejor Película No Europea.

Argumento:

El Padre Nazario vive en el México de principios de siglo XX, durante los últimos años de la Dictadura de Porfirio Díaz. Como sacerdote, vive el evangelio de manera literal, estando del lado de los más necesitados y más pobres. Un día, defiende a una prostituta, Andara, que ha provocado un incendio en el Mesón de Chanfa (un prostíbulo) tras pelearse con una compañera. También ayuda a Beatriz, una mujer que ha intentado suicidarse, tras ser abandonada por su amante: “El Pinto”. Debido a esto, las autoridades le suspenden de sus funciones por lo que decide irse a predicar de manera errante. Intenta trabajar a cambio de comida, pero esto último no le sale bien y vive a cambio de las limosnas que le dan. Poco después, se encuentra a sus dos protegidas. En su huida con ellas, el Padre Nazario se irá replanteando su fe e intentará ayudar a la gente necesitada que se encuentra por su camino, imitando el comportamiento de Cristo; pero fracasará en todos sus intentos de ayudar al prójimo y

acabará en presidio.

Comentario:

Nazarín se puede englobar en las películas de Buñuel más personales, ya que fue la primera vez que adaptó al escritor español Benito Pérez Galdós. Eso sí, la adaptación tuvo algunos cambios, mientras la novela de Galdós estaba ambientada en Madrid y sus arrabales; el cineasta aragonés decidió ambientar la película en México, durante los últimos años del Porfirismo. Hacía años, que Buñuel quería adaptar al escritor canario; de hecho cuando llegó a México, tenía los derechos de la novela *Doña Perfecta* y tenía la intención de adaptarla al cine. Finalmente, algunos conflictos con el productor Francisco Cabrera, hicieron que fuera Alejandro Galindo el director de la película y no él.

Buñuel comenzó a tener interés por la obra de Pérez Galdós durante el exilio en Estados Unidos, ya que durante su juventud, nunca tuvo interés por el escritor; le parecía anticuado y de otra generación. Al director aragonés se le considera de la Generación del 27 y Galdós murió a los 76 años en 1920, un año después del ingreso de Buñuel en la Universidad. La novela fue publicada en mayo de 1895 en el ciclo de “novelas espiritualistas” durante la época de las Novelas Españolas Contemporáneas (finales del siglo XIX). En otoño de 1895, Galdós publicó una continuación: *Halma*, en la que *Nazarín* tiene un papel secundario y la cual era protagonizada por una mujer de la aristocracia: Catalina. Curiosamente, el director de Calanda también adaptó la novela bajo el título de *Viridiana* (1961) y en un principio, quiso hacer un solo guion de las dos

novelas, pero no lo realizó.¹⁸⁹ En 1970 acabó su trilogía de Pérez Galdós, con la adaptación de *Tristana*.

Finalmente, pudo adaptar una obra del escritor canario al cine, gracias al apoyo del productor independiente: Manuel Barbachano Ponce; así se podía alejar cada vez más de la anquilosada y burocratizada industria mexicana, con la que había trabajado en películas de encargo, para así poder trabajar con más libertad e independencia. Fue la única vez que Buñuel trabajó con Barbachano Ponce. La independencia que tubo para hacer este proyecto le permitió rodar la película en 5 semanas, a diferencia de las 3 semanas de costumbre y tubo 3 meses para montarla,¹⁹⁰ además de contar con Gabriel Figueroa de director de fotografía.

Nazarín no es la primera película de la filmografía de Buñuel que tiene la religión como unos de los temas principales, pero si es cierto, que en esta ocasión trata la fe de una manera objetiva. En muchas ocasiones, el director había afirmado: *Soy ateo, gracias a Dios*,¹⁹¹ cuando se le acusaba de anticlerical, pero el siempre defendía que pertenecía a la cultura cristiana, a pesar de no ser creyente. En esta película, Buñuel siente un gran respeto por el padre Nazario, ya que lo muestra como un hombre justo que quiere hacer el bien.

El problema es que sus buenas acciones, no acaban dando los resultados esperados; incluso le toman por una persona indecente y le acaban deteniendo, por viajar con dos mujeres y ser sacerdote. Tampoco consigue separar a Beatriz de El Pinto, su amante, que vuelve con ella al final de la película. También fracasa cuando intenta salvar el alma de la mujer agonizante de un pueblo, ya que ella se niega a recibir el

¹⁸⁹ Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, pág. 210.

¹⁹⁰ *Ibidem*, pág. 214.

¹⁹¹ Buñuel, Luís, *op. cit.*, pág. 170.

consuelo espiritual del protagonista y acaba pidiendo a su amante que eche de su casa al sacerdote. Al final de la película, cuando suenan los Tambores de Calanda, la exprostituta Andara acaba en la cárcel, junto con el sacerdote. Nazarín será llevado a otro lugar, por ser miembro del clero. Durante su periplo, acaba perdiendo sus botas, su casa y el derecho a ejercer el sacerdocio.

La escena que mejor muestra el fracaso de la misión salvadora del Padre Nazario es la de la cantera, una parte que no salía en el libro de Pérez Galdós. Nazarín en su periplo acaba en una cantera y pide limosna, pero el capataz le echa en cara su juventud y fortaleza y le dice que debería trabajar. Nazarín acepta trabajar a cambio de la comida solamente, pero acaba siendo acusado por sus propios compañeros de ser un esquirol, ya que con su actitud quita el trabajo a los obreros remunerados. Tras las burlas del capataz y de enfrentarse a sus compañeros decide irse; cuando se marcha, mientras arranca una ramita de olivo, oye los disparos del capataz poniendo orden. No se ve lo que ha ocurrido en la película, pero con su intervención, el sacerdote, creyéndola justa, acaba provocando más problemas. A pesar de que su objetivo y actitud es hacer el bien y ayudar a los demás; las consecuencias de sus actos, casi nunca son las esperadas. El problema de Nazarín, a pesar de su bondad y amor a sus semejantes, es que el amor al mundo celestial le impide fijarse en las cosas terrenales. En una escena, mientras Andara y Beatriz le están pidiendo ayuda, el sacerdote solamente se fija en un caracol, sin hacer caso de sus protegidas.

Buñuel cambió algunas cosas con respecto a la novela de Pérez Galdós, ya que en el libro, Nazarín tiene algún triunfo. Por ejemplo, el caso de Beatriz, que en la película acaba volviendo junto con Pinto su novio maltratador; en la novela, no vuelve con su él, sino que permanece al lado del Padre Nazario. Otra diferencia es que en la novela, Nazarín muere, mientras que en la película es llevado a la cárcel. A pesar de los

fracasos que sufre todo el rato el protagonista, es un estilo de personaje que gustaba mucho a Buñuel. En numerosas ocasiones, Buñuel había sentido admiración por las cosas que hacía el sacerdote: <<*Yo habría actuado así. Nazarín me es muy cercano*>> y también añadía: <<*Admiro el hombre que permanece fiel a su conciencia*>>. ¹⁹²

En la película podemos ver imágenes típicas “buñuelianas”: el Cristo que ríe, una niña que arrastra un manta por la calle o la famosa escena final, en la que una mujer humilde entrega una piña al protagonista cuando es separado de los presos comunes; en un principio es reacio a aceptarla, pero finalmente se la queda, contradiciendo algunas de sus ideas. Buñuel disfrutaba con las imágenes raras y oníricas. Mientras Gabriel Figueroa no paraba de conseguirle planos espectaculares del Volcán Popocatepelt, el director le pedía siempre que le diese media vuelta a la cámara y grabase un: *paisaje tribal, pero que era más verdadero y próximo*. ¹⁹³ Buñuel podía rodar una escena en un lugar feo o poco atractivo, pero aun así conseguía que fuera una imagen con un gran significado y que tuviera un gran atractivo.

Nazarín tiene ciertos paralelismo con *Los Olvidados*; para empezar también muestra la miseria de parte de la sociedad mexicana y como parece que no hay nada que pueda remediarlo. Nazarín se acaba viendo superado por todo y no consigue solucionar ningún problema ni ayudar a nadie, a pesar de sus buenas intenciones. En *Los Olvidados*, parece que no se pueda ayudar a la gente que vive en los arrabales y aunque las personas que trabajan en el centro de acogida son mostradas de una manera benigna, estos no consiguen ayudar a uno de los protagonistas Pedro. La película *Nazarín* está ambientada en el mundo rural, no en la urbe y se rodó en el Estado de Morelos, pero

¹⁹² Fuentes, Víctor, *op. cit.*, pág. 142.

¹⁹³ Buñuel, Luís, *op. cit.*, pág. 170.

también acaba mostrando los mismo problemas que se veían en la ciudad.

Con la siguiente película de Buñuel, *Viridiana*, también tiene ciertas similitudes, ya que sus dos protagonistas son dos personas que tienen una fe ciega en la palabra de Cristo lo que les lleva a actuar de una manera determinada: hacer siempre lo justo o lo que según ellos haría Jesucristo. Pero como no siempre consiguen lo que pretenden con sus acciones se acaban replanteando su fe. *Viridiana*, una antigua novicia, acaba con su primo, mientras que Nazarín acaba viendo las dificultades de ser profeta en la tierra. Se ha de decir, que esta pequeña “luna de miel” que vivió el cineasta con la iglesia católica, se acabó tan solo dos años después con el estreno de *Viridiana*.

Para el cineasta, poder rodar una película basada en la obra de unos de los escritores españoles más importantes de finales del siglo XIX y principio del XX era una manera de acercarse a su país natal. Aunque la novela fue escrita en 1895 en tiempos de la Restauración Borbónica, la película fue ambientada en la época del “Porfirisismo”. Se puede ver algunas pequeñas relaciones con la dictadura franquista en algunos aspectos, según Víctor Fuentes: Nazarín podría ser un cura cercano a la Teología de la Liberación o a los obreros, que en los años 50 empezaron a haber en España; además, la oficina de la iglesia donde se ven retratos de Porfirio Díaz en la película: *podría ser cualquier dependencia de la curia española, engalanada con los retratos de Franco*.¹⁹⁴ Buñuel finalmente, volvió a pisar suelo español unos meses después del estreno de la película.

Aunque la película no fue la escogida en un principio por los productores mexicanos para ir al Festival de Cannes -fue *La cucaracha*-, la organización del festival decidió que la película de Buñuel también entrase en concurso. Finalmente, ganó el

¹⁹⁴ Fuentes, Víctor (2000), *op. cit.*, pág. 143.

Premio Internacional, ya que el jurado decidió: *rendir homenaje a Luís Buñuel por el conjunto de una obra en la que no ha cesado de afirmar su audacia y el poder de su inspiración.*¹⁹⁵ Tras las críticas positivas en la prensa francesa, su estreno en México fue increíble. Su estrenó tuvo lugar el 4 de Junio de 1959 y estuvo 6 semanas en cartel.¹⁹⁶

En el certamen francés le quisieron otorgar Premio de la Oficina Católica, aunque finalmente no se lo dieron; incluso el Cardenal de Nueva York le otorgó un diploma, pero Buñuel no fue a recogerlo; pensaba que había sido bien recibida, no *sin ciertos equívocos*;¹⁹⁷ ya que muchos la veían como una película favorable a la religión católica. Una vez más, el cineasta consiguió ser el centro de atención en su país de acogida y en los círculos artísticos de Europa y en este caso recibió un amplio apoyo desde el principio; consiguiendo su primer gran éxito después de *Los Olvidados* en donde tuvo una amplia libertad creativa.

Para verla en España, se tuvo que esperar 10 años; el 16 de Mayo de 1969 se estrenó en el Cine Rialto. En un anuncio del Diario de Barcelona, el mismo día del estreno, se pueden leer comentarios de otros periódicos; en el diario *L'Express*, se afirmaba: *es una película ferozmente anticatólica, mientras que La Croix, dice: Es la más cercana al mensaje del Evangelio.*¹⁹⁸ En el mismo diario, dos días más tarde, hay una crónica positiva del film y se afirma que: *es muy posible que el film de Buñuel*

¹⁹⁵ Herrera, Javier, *op. cit.*, pág. 278. Citado de una noticia del diario francés *Liberation*, publicada el 15 de mayo de 1959.

¹⁹⁶ Ayala Blanco, Jorge; Amador, María Luisa: *Cartelera Cinematográfica 1950-1959*. México DF, UNAM, Centro de Estudios Cinematográficos, 1985, pág. 332.

¹⁹⁷ Buñuel, Luís, *op. cit.*, pág. 210.

¹⁹⁸ *Diario de Barcelona*: 16 de mayo de 1969, pág. 25.

*recibiera ahora, sino los mismos galardones, idéntica acogida.*¹⁹⁹ *La Vanguardia* muestra una actitud con este film más abierta y positiva, que en películas anteriores del cineasta, como su fría acogida cuando se estrenó *Los Olvidados* en España, años después de su estreno. La reseña del film, el día de su estreno en Barcelona, es positiva; no solamente consideran la interpretación de Francisco Rabal la mejor de su carrera, sino que la película, a pesar de contener: [...] *el mensaje más luminoso de cuantos ha colocado el realizador de Calanda, es de una extrema dureza, de una tremenda dificultad en su forma para el espectador medio, y desde luego, de un impacto perdurable.*²⁰⁰

Curiosamente, en las crónicas del Festival de Cannes de 1959 del periodista Carlos Sentís –de *La Vanguardia*–, afirma que la recepción de *Nazarín* es positiva, pero añadiendo: *La inflación de la prensa francesa –porque, desde luego, exageración hay en favor de <<Les quatre cents coups>> y <<Orfeu negro>>- está dañando en las últimas jornadas a la obra de Buñuel. Por qué está tan lejos el inconformista director de suscitar una unanimidad? Si esta vez ha sorprendido es porque la gente no espera, ni le gusta a nadie, que se rompan moldes preestablecidos. La desorientación ante el último Buñuel interpretado por Rabal es para mí un espectáculo.*²⁰¹

En la edición del día siguiente, del mismo diario, ya se comenta el palmarés del Festival. Carlos Sentís comenta extrañado que no recibiese el premio de la Oficina Católica Cinematográfica, perdiéndolo ante *Los Cuatrocientos Golpes (Les quatre cents coups, 1959)* de François Truffaut; afirma además que: [...] *Parte del jurado católico, cree que Buñuel ha emprendido con este film el camino de Damasco. Ahora veremos si*

¹⁹⁹ *Diario de Barcelona*: 18 de mayo de 1969, pág. 24.

²⁰⁰ *La Vanguardia*: 23 de mayo de 1969, pág. 56. El artículo publicado proviene de la Agencia EFE.

²⁰¹ *La Vanguardia*: 15 de mayo de 1959, pág. 18.

lo continuará.²⁰² Es decir, que el director había tomado el camino de la conversión al catolicismo y por eso extrañaba que no le dieran ese premio. Truffaut también ganó con su película el Premio al mejor Director; la Palma de Oro se la llevó *Orfeo Negro* de Marcel Camus (*Orfeu Negro*, 1959).

En la revista española *Triunfo*, aparece una crónica muy laudatoria, en la que se afirma que: el director estadounidense John Houston ha visto la película y que ha hecho todo lo posible para que vaya al festival de Cannes. De hecho se recogen unas declaraciones suyas en las que afirmaba:

[...] <<Desde el fin de la guerra, las dos grandes películas que yo he visto son “Ladrón de bicicletas” y “Nazarín”. La película de Buñuel es una obra maestra, que perdurara en la historia del cine.>>²⁰³

También recoge testimonios de Juan Antonio Bardem y el mexicano Emilio “El Indio” Fernández. Bardem también alaba al director y a la película: <<En este nuestro cine de mercachifles es desde hace mucho muchos años, Luis Buñuel el poeta no contaminado, el único puro, nuestro Parsifal. Yo le doy las gracias por este “Nazarín”, por su ternura infinita para con el corazón de esos hombres y mujeres que acompañan el terrible viaje de “Nazarín”, por esa bocanada de aire puro que es, en fin, esta impar película.>>²⁰⁴

“El Indio” Fernández afirma: <<“Nazarín” entronca en la más clara tradición del grabado y el aguafuerte mexicano. El expresionismo de Orozco, la tragedia en blanco y negro de las calaveras de Posada, están magistralmente captadas en la

²⁰² *La Vanguardia*: 16 de mayo de 1959. Pág. 14.

²⁰³ Revista *Triunfo*: 7 de Mayo de 1959. Artículo obtenido en el archivo de la Filmoteca Española. Documento anexo N°6.

²⁰⁴ *Ídem*.

película.>>²⁰⁵

Como se puede comprobar en esta crónica el cineasta era alabado por colegas de profesión de todo el mundo. El artículo se escribió en el transcurso del certamen francés, por lo que aún no se conocía el palmarés. Pero con esta película, la posibilidad de que Luis Buñuel volviera a rodar en España, estaba dejando de ser remota. Ya que dos años después volvería a su país natal a rodar *Viridiana*.

Unos años después, la cinta de Buñuel seguía teniendo muchos defensores en México. Emilio García Riera en una columna publicada en el diario *Excélsior*, poco después de que la película se viera por primera vez en televisión. No solo alaba la película, sino que afirma que lo importante fue cuando se estrenó el film:

Más que la crítica formal de una película exhaustivamente analizada como Nazarín (ninguna otra cinta nacional ha merecido tantas exegesis), quizá interese ahora más hacer memoria de lo que significó en su momento: cuando fue realizada, el cine mexicano se había metido en un callejón sin salida –el charrismo desafortunado– del que todavía no logra salir cabalmente. De la experiencia no se sacaron las conclusiones debidas, ni mucho menos: Nazarín fue vista como una especie de película intrusa e inconveniente por quienes medraban con el estancamiento del cine nacional.

*En cierta medida, esa sigue siendo la suerte de las buenas cintas mexicanas que muy de cuando en cuando se realizan.*²⁰⁶

²⁰⁵ *Ídem.*

²⁰⁶ Diario *Excélsior*: Artículo obtenido en el archivo de la Cineteca Nacional. Sin fecha. Documento anexo N°7.

La copia de este artículo lo encontré en el archivo de la Cineteca Nacional, la mala suerte es que no está fechado. Pero por el hecho de que hable de “la crisis del cine mexicano”, se puede situar en los años 60. Ya que da a entender, que las películas buenas que se realizan siguen siendo vistas con suspicacia por varios responsables de la industria cinematográfica mexicana, los que precisamente contribuyeron al estancamiento del cine mexicano.

7.2. Viridiana

Producción: Producciones Alatraste, Films 59, Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI)

Productor: Gustavo Alatraste y Pere Portabella

Productor Ejecutivo: Ricardo Muñoz Suay

Guionistas: Luis Buñuel y Julio Alejandro, basado en la novela *Halma de* Benito Pérez Galdós

Director de Fotografía: José F. Aguayo

Montaje: Pedro del Rey

Banda Sonora: Fragmentos del *Réquiem* de Mozart, del *Mesías* de Haendel y de composiciones de Beethoven, con arreglos de Gustavo Pittaluga

Dirección Artística: Francisco Canet

Sonido: Aurelio García Tijeras

Ayudantes de dirección: José Puyol y Juan Luís Buñuel

Duración: 90 minutos

Año de Producción: 1961

Intérpretes: Silvia Pinal (Viridiana), Fernando Rey (Don Jaime), Francisco Rabal (Jorge), Margarita Lozano (Ramona), Teresa Rabal (Rita), Victoria Zinny (Lucía), José

Calvo (Don Amalio), Luis Heredia (El "Poca"), Juan García Tienda (José "El Leproso"), Joaquín Roa (Don Zequiél), José Manuel Martín (El "Cojo"), Lola Gaos (Enedina), Sergio Mendizábal (El "Pelón").

Ganadora de la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes en 1961.

Argumento:

Viridiana (Silvia Pinal) es una joven novicia que está a punto de jurar los votos para convertirse en monja. Poco antes, va a visitar a su tío Don Jaime (Fernando Rey), una persona a la que solo ha visto una vez en toda su vida, pero que ha costeado sus estudios en el convento. Su tío es una persona melancólica que vive pensando siempre en su difunta mujer, la cual murió el mismo día de su boda; pero su actitud cambia completamente cuando ve a Viridiana y ve que son muy parecidas físicamente, por lo que Don Jaime hace todo lo posible para que su sobrina permanezca a su lado unos días más. La última noche, él le pide que se ponga el vestido de boda de su mujer y posteriormente le pide que se case con él. Cuando ve que se asusta, Don Jaime droga a su sobrina y la lleva a la habitación con la intención de poseerla, pero finalmente no lo hace. La mañana siguiente, Don Jaime confiesa a su sobrina lo que ha hecho y esta decide marcharse definitivamente; pero cuando está a punto de subir al autobús para volver al convento, recibe la noticia de que su tío se ha suicidado ahorcándose en un árbol.

Viridiana decide volver a la casa de Don Jaime -retrasando un tiempo la decisión de convertirse en monja-, ya que es nombrada heredera junto con un hijo, que su tío

tuvo con una sirvienta, el cual aparece al cabo de pocos días: Jorge (Francisco Rabal). Los dos tienen que compartir la casa, pero tienen diferentes maneras de comportarse. Viridiana no duda en expiar la culpa que siente por la muerte de su tío, llevando a la casa a los pobres del pueblo. Mientras, que Jorge quiere poner en funcionamiento los campos de cultivo y restaurar la casa.

Un día que Viridiana y Jorge salen para ir a realizar unas gestiones, los pobres entran en la casa, destrozándola y con intención de robar. Los dos herederos vuelven antes de tiempo y los mendigos se marchan corriendo; aunque se quedan dos, los cuales dejan inconsciente a Jorge e intentan violar a Viridiana. Ramona -la criada- va a pedir ayuda al pueblo. Jorge, al volver en sí, convence con dinero a uno de los pobres para que mate al otro, pero finalmente se marchan los dos, salvando así a la novicia.

Finalmente, Viridiana cree que ha fracasado, por lo que va a ver a Jorge a su habitación y se lo encuentra jugando a cartas con Ramona; uniéndose al juego.

Comentario:

Esta era la segunda vez que Luis Buñuel adaptaba una novela de Benito Pérez Galdós, la primera había sido: *Nazarín*. Después de la buena acogida de esta, decidió adaptar otra novela del escritor canario: *Halma*. Buñuel por aquella época, había comenzado a visitar España, de forma un poco anónima y con la seguridad que le daba su pasaporte mexicano. Es por eso, que comenzó a negociar la posibilidad de rodar en España, sumándose también el éxito que había tendido *Nazarín* en algunos círculos católicos.

Durante la presentación en el Festival de Cannes de la película: *La Joven* (1960), Buñuel estuvo hablando con el productor Pere Portabella, que trabajaba para la productora “Films 59”, sobre la posibilidad de hacer una película en España. El cineasta estaba escribiendo en aquellos momentos con Julio Alejandro, un guion basado en la novela *Halma*, pero añadiendo el nuevo personaje de Viridiana; nombre de una santa desconocida, aunque Julio Alejandro afirmaba que era una santa franciscana cuyo nombre encontraron en el diccionario Espasa.²⁰⁷ También en el guion, tanto Buñuel y Alejandro mezclaron sus propios sueños e ideas, haciendo una adaptación algo distinta de la novela de Pérez Galdós. Finalmente, el productor Gustavo Alatríste le dijo que rodarían la película en España.²⁰⁸

Buñuel aceptó trabajar en España si se hacía la película en colaboración con la productora UNINCI (Unidad Industrial de Cinematografía), que era la productora habitual de Juan Antonio Bardem y ligada a la oposición política al franquismo; pero su decisión de rodar en España le dio problemas entre algunos exiliados en México. En su biografía Buñuel explica:

*“Eso me planteaba un problema. No acepté sino a condición de trabajar con la sociedad de producción de Bardem, conocido por su espíritu de oposición al régimen franquista. A pesar de ello, nada más conocerse mi decisión se elevaron varias protestas entre los emigrantes republicanos en México. Una vez más, se me atacaba y se me insultaba, pero en esta ocasión los ataques procedían de los mismos entre los que yo me alineaba”.*²⁰⁹ Como podemos ver en la trayectoria del cineasta, la polémica y la controversia era algo que siempre le acompañaba y que en el fondo le gustaba. Un ejemplo muy curioso fue cuando Buñuel fue nominado al Premio Oscar a la Mejor

²⁰⁷ Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, págs. 226-227.

²⁰⁸ Buñuel, Luis, *op. cit.* pág. 227.

²⁰⁹ *Ídem.*

Película Extranjera por *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972) y en una entrevista con distintos periodistas mexicanos, afirmó cuando le preguntaron si creía que iba a ganar el Oscar:

<<Si, estoy convencido. Ya he pagado los veinticinco mil dólares que me han pedido. Los norteamericanos tienen sus defectos, pero son hombres de palabra.>>²¹⁰

Hubo un pequeño revuelo, algunas críticas a sus comentarios, pero no hubo ninguna represalia y finalmente el cineasta ganó el premio.

El rodaje de *Viridiana* fue más largo que las 3 semanas habituales en México; ya que duró siete semanas y se rodó en unos estudios de Madrid, y en una finca cercana al Palacio del Pardo. Esta fue la primera vez, que el director aragonés trabajó con Fernando Rey y la actriz mexicana Silvia Pinal. Aunque el dinero para la realización de la película, lo consiguió y lo puso en su mayor parte Gustavo Alatríste, la película pasó a ser considerada una producción española, más que mexicana.

Viridiana es una película que vuelve a tratar el tema de la religión, como en buena parte de su filmografía. La protagonista, Viridiana es una novicia cuya fe es enorme y que siente remordimientos por algo de lo que ella no tiene ninguna culpa, el suicidio de su tío. Tiene una idea de la bondad que nunca decae, incluso cuando aquellos que ayuda le quieren hacer daño. Al final de la película, no vuelve al convento, sino que se queda al lado de Jorge. De hecho, los dos protagonistas tienen caracteres opuestos, Jorge es una persona más materialista, trabajadora y que intenta que la finca produzca y vuelva a ser lo que era en el pasado; a diferencia de Viridiana, preocupada solo en rezar y hacer buenas obras.

²¹⁰ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 241.

El tema de la religión también está presente en una de las imágenes icónicas de la película: la escena en la que los pobres cenan en el comedor principal de la casa, es una clara alegoría al cuadro de La Última Cena, de Leonardo da Vinci. Por otro lado, en la película se pueden notar algunas metáforas que se pueden relacionar sobre cómo era la España del momento. Podemos ver la primera parte, en la que Don Jaime intenta poseer a su sobrina, un ambiente oscuro y oprimiente: una clara referencia a la dictadura de Franco. Posteriormente, cuando aparece Jorge, vemos a un hombre con esperanzas y más abierto, lo que puede significar perfectamente el ansia de libertad que tenía mucha gente bajo la dictadura.

Es una obra que igual que *Los Olvidados*, mostraba la pobreza sin ningún tipo de filtro sentimental. La escena de los pobres en *Viridiana* es de una gran dureza y vemos lo bajo que llegan a caer, al hacer daño a la persona, en este caso la muchacha Viridiana, que les está ayudando y socorriendo.

Es importante señalar, que la obra de Benito Pérez Galdós estaba mal vista por el franquismo durante muchos años: sus críticas al sistema, a la religión y su republicanismo no gustaban al régimen franquista, por lo que durante muchos años no se permitió que se adaptasen sus obras al cine. El primero fue Buñuel en México, con *Nazarín*. Para mucha gente, *Viridiana* significó la vuelta de todo lo que el franquismo había intentado eliminar: el arte y la cultura que se había tenido que exiliar o que había sido asesinada y que para el régimen no existía: gente como Federico García Lorca, Antonio Machado, Ramón J. Sender, o el propio Buñuel y muchos otros. Víctor Fuentes afirma que esta película es la: [...] *primera obra del arte español de la posguerra en la que se unen los dos exilios, el exterior-mexicano, en este caso- y el interior, unidos en un extraordinario canto a la libertad creadora lanzado en una España todavía*

amordazada.²¹¹ Aunque como explico a continuación, *Viridiana* no acabó sentando muy bien a la dictadura franquista.

Buñuel fue invitado a presentar la película en el Festival de Cannes de 1961; pero tuvo que cambiar el final que había rodado primero, ya que la censura no lo consideró “moral”. En ese final, Viridiana llegaba al dormitorio de Jorge, llamaba a la puerta, entraba y la cerraba. La censura franquista no quería mostrar una relación extramatrimonial. Buñuel propuso otro final en el que cuando Viridiana llegaba al dormitorio de Jorge, encontraba a él con la criada Ramona jugando a las cartas y ella se unía al grupo. Los censores lo aceptaron, a pesar de que era una clara referencia a un trio sexual y sin ver de nuevo como quedaba el film. Además, es un final muy duro y según Víctor Fuentes: *desolador*, ya que Viridiana:

*[...] no vuelve a proferir una palabra, aunque aparece en dos secuencias finales de la película (alargadas por un silencio insoportable, de gran dignidad y con algo de sagrado, si lo comparamos con la locuaz cháchara machista de Jorge), entregándose como una autómatas -repetiendo el camino de sonámbula de la primera parte- a este Jorge, personificación del mundo actual, secularizado, del ¿progreso? tecnológico. [...]*²¹²

La protagonista se acaba olvidando totalmente de su pasado en un convento para entregarse a una nueva vida sin tantas ataduras, ni convencionalismos y hasta cierto punto, inicia una nueva etapa de su vida en una situación de mayor libertad, aunque su destino quede unido al de Jorge.

²¹¹ Fuentes, Víctor (2000), *op. cit.*, pág. 153.

²¹² *Ibidem*, pág. 158.

Pero finalmente, la presentación de *Viridiana* en Cannes fue un éxito, aunque el Director General de Cinematografía: José María Muñoz Fontán al ver la cinta, se quedó de piedra. Finalmente la película ganó la Palma de Oro y el Premio de la Crítica. Pero si *Nazarín* había tenido las alabanzas de la iglesia, con *Viridiana* fue todo lo contrario. Poco después del festival, el diario oficial del Vaticano *L'Osservatore Romano* la criticó duramente junto con la película polaca: *Madre Juana de los Ángeles* de Jerzy Kawalerowicz, otra triunfadora en el festival de Cannes, ya que ganó el Gran Premio del Jurado. En un artículo decía de ambas películas, que mostraban: *actitudes antirreligiosas de tan delirante intensidad, de tan atroz crudeza blasfema, que hace catalogar a las dos obras que exaltan tales actitudes entre las más repulsivas que se puedan imaginar y sólo concebibles como el parto de una mente delirante.*²¹³

Muñoz Fontán acabó siendo cesado de su cargo y el gobierno español prohibió el estreno y distribución de la película. Gustavo Alatríste se fue a Francia con una copia escondida en su equipaje y fue la que posteriormente se vio. La película también fue prohibida en Italia, después de su estreno, por presiones de la iglesia. En la revista *Cine Mundial*, se habla de la censura española y de que los diarios españoles, apenas se hicieron eco de la noticia.²¹⁴ En el diario *ABC*, aparece la noticia con el subtítulo: *La Palma de Oro para España por "Viridiana"*.²¹⁵ Para ser el tradicional diario conservador de Madrid, *ABC* no hace mención al problema con la censura española, sino que habla del éxito de la película de Buñuel y del palmarés final del certamen.

En España no se pudo ver hasta mayo de 1977. En México tuvo cierto éxito, aunque se estrenó el 9 de Octubre de 1963, dos años más tarde de su triunfal paso por el

²¹³ Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, págs. 229.

²¹⁴ Revista *Cine Mundial*, 29 de Mayo de 1961, pág. 5. Artículo obtenido en la Filmoteca Española.

²¹⁵ Diario *ABC*: 19 de Mayo de 1961. Artículo obtenido en el archivo de la Filmoteca Española. Documento anexo N°8.

Festival de Cannes.²¹⁶ Un dato curioso, es que Buñuel explica en sus memorias, que Franco vio la película dos veces y que no encontró nada blasfemo ni censurable, pero que no revocó la prohibición.²¹⁷

Curiosamente, la película fue prohibida por impía en el Condado inglés de Surrey (situado al sur de Londres). En una pequeña columna del diario *Madrid*, podemos leer una frase que dijo el presidente de la comisión que prohibió la película: <<El tema del film constituye un ataque a un sector religioso. No podíamos aprobar una obra que ofende a la decencia pública>>.²¹⁸ Se puede ver que la censura no era exclusiva de los países católicos.

En la revista mexicana *Nuevo Cine*, apareció una viñeta cómica sobre Buñuel y la censura española, dibujada por el futuro director de cine: Alberto Isaac. Al lado de una crítica del brasileño J. Novais Teixeira, en la que afirma: *El film es, en verdad, una obra atroz. Se queman en él todos los símbolos y todas las prácticas de quienes se aprovechan abusivamente del nombre de Cristo. Es, por lo demás, una película extraordinaria, de la que puede decirse, sin temor a errar, que está destinada a figurar por derecho propio en las futuras selecciones de las diez mejores obras cinematográficas de todos los tiempos.*²¹⁹

La película también fue vista por algunos exiliados españoles en París, como el profesor Joaquín Casaldueiro, compañero de Buñuel en la Residencia de Estudiantes. En la revista *Cuadernos*, en Diciembre de 1962 escribió un artículo sobre la película y

²¹⁶ Ayala Blanco, Jorge; Amador, María Luisa: *Cartelera Cinematográfica 1960-1969*. México DF, UNAM: Centro de Estudios Cinematográficos, 1986: pág. 177.

²¹⁷ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 230.

²¹⁸ *Diario Madrid*: 4 de diciembre de 1961. Artículo obtenido en el archivo de la Filmoteca Española.

²¹⁹ *Revista Nuevo Cine*: N° 4-5, Año 1, Noviembre de 1961, pág. 55. Artículo obtenido en el archivo de la Cineteca Nacional. Documento anexo N°9

se lo envió a Buñuel, que en aquellos momentos estaba en Estados Unidos. Casaldueiro afirma: *Viridiana es una obra maestra y como tal su tema es viejo como el mundo. La vida desconcertante con su crueldad y ternura, su horror y atracción, su pulcritud y su asquerosidad. Como siempre, el valor de Viridiana consiste en aprehender esta realidad fuertemente, personalmente y transmitírnosla. Hacernos partícipes, hacer que formemos parte de una comunión.*²²⁰ Unas palabras que tiene razón, cuando una persona ve la película, puede sentir lástima por el personaje de Viridiana, ya que primero se aprovecha de ella su propio tío y después cuando intenta hacer buenas obras y acoge a gente pobre a su casa, no le saldrá nada como esperaba. Todos los aspectos positivos de la vida y los negativos son mostrados en esta película.

En el diario *La Vanguardia*, de los días 8 y 9 de Abril de 1977, hay un pequeño artículo sobre el estreno el día 8 del mismo mes de *Viridiana* en Madrid. Son unas líneas en las que se habla del reparto, el argumento y el reparto técnico y en las que también se afirma que el distribuidor ya tenía el permiso del Ministerio del Interior para estrenar la película²²¹. Casi un mes después, en el mismo diario hay una crónica sobre el estreno de *Viridiana* en el Cine Aribau de Barcelona, escrita por Antonio Martínez Tomás, en la que se alaba la película en la que se afirma: *En toda la película, el realizador aragonés se mantiene también fiel a sus tendencias de flagelador de la moral corriente, las normas más o menos en uso, y el convencionalismo*²²².

En la Revista *Destino*, Tomas Delclós hace una crónica de la película, en un número de mayo de 1977. En ella, el periodista critica el comportamiento del régimen

²²⁰ Revista *Cuadernos: <<Viridiana>> de Buñuel*. París. Nº 67, Diciembre de 1962, pág. 85-88: Artículo obtenido en el archivo la Filmoteca Española.

²²¹ Diario *La Vanguardia*: 8 y 9 de Abril de 1977, pág. 30.

²²² Diario *La Vanguardia*: 4 de mayo de 1977, pág. 61.

durante la polémica con *Viridiana* y de que perdieron la oportunidad de reconciliarse con algunos exiliados, afirmando que: *...el gobierno prefirió mantener su pose nacional catolicista*²²³. En dicho artículo, explica como la obra había tenido dificultades para estrenarse en ese momento en España, a causa de un conflicto con la distribuidora *Alenda*. Gustavo Alatriste era el dueño de la copia original y el principal productor de la obra y la distribuidora exigió que se aclarase si la productora UNINCI, tenía algún poder sobre la película. Finalmente, se determinó que la película era del productor mexicano, que UNINCI tenía el mercado español de la cinta pero que había vendido sus derechos a Alatriste; por lo que *Alenda* la podía distribuir. Tomás Delclós crítica la decisión que establece que la película fuese propiedad solamente de Alatriste, afirmando que:

Con este criterio se puede ir negando la nacionalidad española del film. <<Viridiana>>, a pesar de Buñuel, de su rodaje en Ciempozuelos y El Pardo (a la vista del mismísimo Farnco), de Fontán y Cannes... no figura como española.

*La aprobación final de la película ha sido un éxito parcial. Cuando pueda saberse todo, cuando <<Viridiana>> tenga patria de verdad, entonces sí que podremos hablar de que se ha cerrado el sumario.*²²⁴

A pesar de todo esto, en la actualidad, *Viridiana* se considera una producción española y mexicana. En 2011, el diario *Excélsior* –en su sección de espectáculos *Función*- publicó un artículo en el que trataba los 50 años de la obtención de la Palma de Oro. En él se recuerda, que no solo fue una película importante para Buñuel, sino también para su actriz protagonista Silvia Pinal; ya que para ella fue una obra que le hizo famosa en buena parte del mundo y consolidó definitivamente su carrera. La actriz

²²³ Revista *Destino*: 6 de mayo de 1977. Nº 2065, pág. 54.

²²⁴ *Ibidem*, pág. 55.

afirmaba: <<Mi vida no fue la mima después de *Viridiana*, sin duda existió un antes y un después. Antes de ella tuve una carrera muy buena, pero no existía Cannes, la Palma, ni Buñuel que son elementos bastantes importantes en mi vida.

<<Me consolidé como actriz y mi trabajo se conoció en diferentes partes del mundo.>>²²⁵

La actriz volvió a trabajar con Luis Buñuel en *El Ángel Exterminador* (1962) y en *Simón del Desierto* (1965); películas que comento a continuación.

²²⁵ Diario *Excélsior*: 23 de abril de 2011, pág. 4.

7.3. El Ángel Exterminador

Producción: Producciones Alatraste, Films 59, Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI).

Productor: Gustavo Alatraste.

Productor Ejecutivo: Antonio de Salazar.

Guionistas: Luis Buñuel y Luís Alcoriza.

Director de Fotografía: Gabriel Figueroa.

Montaje: Carlos Savage.

Banda sonora: Raúl Lavista con temas de Chopin, Scarlatti y Beethoven.

Dirección Artística: Jesús Bracho.

Vestuario: Georgette Somohano.

Sonido: José B. Carles.

Ayudante de dirección: Ignacio Villareal.

Duración: 93 minutos.

Año de Producción: 1962.

Intérpretes: Silvia Pinal (Leticia “La Walkiria), Enrique Rambal (Edmundo Nobile), José Baviera (Leandro Gómez), Jacqueline Andere (Alicia de Roc), Claudio Brook

(Julio), Augusto Benedicto (Doctor Carlos Conde), Rosa Elena Durgel (Silvia), Antonio Bravo (Russell), Lucy Gallardo (Lucia de Nobile), César del Campo (Coronel Álvaro), Enrique García Álvarez (Alberto (Roc), Ofelia Guilmáin (Juana Ávila), Tito Junco (Raúl).

Premio FIPRESCI de la crítica y el Premio de la Asociación de Guionistas de Cine en el Festival de Cannes de 1962, en donde compitió en la sección oficial.

Premio Bodil (Dinamarca) a la Mejor Película Extranjera en 1963.

Diosa de Plata a la Mejor Actriz Secundaria (Jacqueline Andere) y al Mejor Papel de Cuadro Femenino (Rosa Elena Durgel); de la Asociación de Periodistas Mexicanos de Cine.

Argumento:

El matrimonio formado por Augusto Nobile y Leticia “La Walkiria”, celebra una cena con un grupo de amigos, en su lujosa casa de la Avenida de la Providencia; después de haber asistido a una representación operística. Durante la velada suceden cosas extrañas: primero, el servicio comienza a irse de la casa sin que Julio –el mayordomo- pueda impedirlo, quedándose él solo a cargo de organizar la cena. Después, unos invitados se saludan diversas veces, cuando ya lo habían hecho una primera vez. A la hora de despedirse, los comensales se sientan de nuevo en la sala de estar y no hacen ningún amago de irse, se quedan escuchando una Sonata del compositor italiano Pietro Domenico Paradisi. A la mañana siguiente, Julio les lleva el

desayuno, pero después no pueden salir de la casa, quedándose atrapados en el edificio. Con el paso de los días, la amistad inicial acabará dejando pasos a los más primitivos instintos de supervivencia del ser humano, ya que empezarán a aflorar rencillas entre los invitados y surgirán antiguos rencores entre ellos. Mientras, en el exterior, la casa es puesta en cuarentena por las autoridades. Finalmente, los invitados -por indicación de Leticia- se reúnen en la sala de estar en la misma posición que estaban cuando se produjo el extraño maleficio y escuchan también la misma Sonata de Paradisi. Consiguen salir y unos días después, se va todo el grupo a una iglesia para celebrar un *Te Deum*; pero tampoco esta vez podrán salir, quedándose encerrados en el templo.

Comentario:

El *Ángel Exterminador* se rodó un año después del éxito de *Viridiana* (1961), por lo que Buñuel creyó que podría gozar de un presupuesto más amplio que en ocasiones anteriores, pero no fue así. Al cineasta le hubiera gustado rodar el film en escenarios europeos; en París o en Londres, *con actores europeos y con cierto lujo en el vestuario y la decoración*.²²⁶ El cineasta explica el caso, de que incluso tuvo dificultades para encontrar servilletas de tela de calidad, solo pudo tener una y que le fue prestada por la maquilladora. La década de los años 60 dio a conocer nuevos cineastas como Arturo Ripstein o Luis Alcoriza; Buñuel a pesar de hacer películas de encargo, conseguía hacer de vez en cuando una película más personal como *El Ángel Exterminador*. Pero fueron años muy duros para el cine mexicano, ya que se hizo aumentar la producción de películas de rancheras románticas -que ya estaban muy desfasadas para la época-, consiguiendo una producción cinematográfica de baja

²²⁶ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 231.

calidad. De hecho, los Premios Ariel ya no se entregaban; se tuvo que esperar hasta 1972 para que se entregaran de nuevo.

A pesar de la situación del cine mexicano, México vivía una época de gran progreso. Bajo la presidencia de Adolfo López Mateos (1958-1964), el país tuvo un gran crecimiento económico y se elaboraron leyes de ayuda y protección a la infancia y a los más desfavorecidos. En el ámbito educativo se potenció la educación laica, progresista y gratuita; también los libros de textos pasaron a ser gratuitos. Aunque la industria cinematográfica tuvo una bajada de calidad, la cultura mexicana recibió un fuerte apoyo por parte del gobierno, con la creación de numerosos museos, como: el Museo Nacional de Antropología, el Museo de la Ciudad de México, el Museo de Arte Moderno, el Museo de Historia Natural y Animal, los cuatro inaugurados en 1964; y también algunos por el resto del territorio mexicano, como el Museo Nacional del Virreinato en la ciudad de Tepotzotlán.

El Ángel Exterminador es una dura crítica hacia la burguesía, algo siempre presente en el cine del director aragonés. Al principio del metraje, vemos a un grupo de burgueses refinados y cultos, haciendo gala de un claro esnobismo; pero cuando se quedan atrapados, comienza a verse lo peor de todos ellos: primero, empiezan a criticarse entre ellos, después surgen las rencillas y posteriormente un odio sin ningún sentido. De hecho, la premisa de la película se podría resumir como: la degradación del ser humano cuando tiene que vivir en cautividad. Para demostrar esto, era lógico que el cineasta de Calanda, escogiese a un grupo de acaudalados burgueses y ver su decadencia y su hundimiento moral, antes que un grupo de obreros encerrados en una

fábrica o de campesinos en una granja; así el contraste en como son al principio y al final del metraje era más contrastado.

Según Víctor Fuentes, la película muestra el antagonismo de clases. Por un lado, los criados huyen de la casa al principio -exceptuando el mayordomo- cuando intuyen que puede haber algún problema; por otro lado, buena parte de los burgueses son mostrados como gente altiva alejada de la realidad. En un momento de la película, una mujer explica que siente tristeza e incluso que se desmayó por la muerte de un príncipe, pero no da importancia a un accidente ferroviario, porque la mayoría de las víctimas viajaban en el vagón de tercera clase; llegando a afirmar: <<Yo creo que la gente del pueblo, la gente baja, es menos sensible>>²²⁷. Esta actitud altanera, soberbia y clasista de algunos de los personajes hace que el espectador sienta poco simpatía por ellos, exceptuando el personaje de Leticia, la única que se mantiene serena durante el encierro y quien acabará encontrando una solución al problema.

El mayor exponente de degradación lo podemos ver en cómo van cambiando las relaciones entre ellos. Después de unos días de encierro se establecen dos bandos: uno, mantiene la cordura e intenta que todo el mundo colabore para sobrevivir; el otro, quiere acabar rápidamente con el problema buscando un chivo expiatorio, encontrándolo en la persona de Edmundo Nóbile, el anfitrión. En un momento dado, los dos bandos acabarán por ver con buenos ojos el sacrificio del dueño de la casa, llegando a pensar en su asesinato; una alegoría que recuerda claramente a las ofrendas religiosas que se sacrificaban en algunas civilizaciones para satisfacer a los dioses. En un momento dado, el señor Nobile acabará cogiendo una pistola con la intención de suicidarse, creyendo que así podrá poner fin al encierro de su mujer, su mayordomo y sus invitados; pero pronto se verá que ese sacrificio no servirá de nada, ya que todos tienen parte de

²²⁷ Fuentes, Víctor (2000), *op. cit.*, pág. 109.

responsabilidad en el encierro y no solo una persona: la burguesía en su conjunto es la responsable. Pero el tema del sacrificio también se puede ver con la presencia de los corderos que van apareciendo por la casa y que servirán de alimento para los encerrados; viéndolo desde la perspectiva de la tradición cristiana, el cordero es un símbolo de sacrificio. De hecho, la cena en la calle de la Providencia, recuerda en algunos momentos a la primera velada pascual; en vez de los judíos encerrados en su casa para escapar del Ángel Exterminador, son los burgueses que se quedan encerrados en la casa; tal como señala Agustín Sánchez Vidal.²²⁸

En gran parte de la filmografía de Buñuel, la religión siempre está presente, a pesar de que el cineasta era un ateo declarado. Pero la institución religiosa, no sale bien parada. Al final del film, vemos como los burgueses, después de conseguir salir de su encierro, se quedan encerrados en un templo religioso, mientras en el exterior estalla una revuelta, duramente reprimida por la policía. La alianza de la iglesia con la burguesía, tampoco servirá para poner fin a su nuevo aislamiento. Durante toda su filmografía, Buñuel muestra a la iglesia de una manera crítica; pero la burguesía es mostrada de una manera mucho más negativa, acusándola de buena parte de los males del mundo o de querer ver la realidad solo desde su punto de vista.

Pero no solo vemos críticas a la burguesía o a la iglesia; en el film, Buñuel deja entrever, según Victor Fuentes: [...] *unas perspectivas catastróficas y apocalípticas para el provenir de nuestra civilización [...]*.²²⁹ Según Fuentes; para el cineasta, los dos bloques antagónicos que dominaban el mundo: el mundo capitalista y el mundo socialistas ignoraban o no querían ver el aumento de la pobreza en el Tercer Mundo; de hecho en 1962, el enfrentamiento entre los dos bloques antagónicos llevó a la Crisis de

²²⁸ Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, pág. 237.

²²⁹ Fuentes, Víctor (1993), *op. cit.*, pág. 146.

los Misiles Cubanos. Buñuel siempre veía con pesimismo el futuro de la humanidad. De hecho, la incomunicación entre las personas es uno de los temas principales de la película, puesto que un grupo de personas no llegan a un acuerdo o no encuentran ninguna solución para salir de la casa. Se puede ver como una alegoría de la época del film: los enfrentamientos entre superpotencias o los enfrentamientos que había dentro de los países.²³⁰ La represión de la manifestación del final de la película, puede verse como una premonición de lo que ocurrió 6 años después, en la matanza de Tlateloco.

Una característica muy importante del film son las repeticiones; numerosas durante toda la película, Buñuel siempre ha sentido pasión por ellas, ya que producen un *efecto hipnótico*,²³¹ en palabras del propio director. El personaje de Nóbile, por ejemplo, hace dos veces el mismo brindis, si bien la segunda vez nadie lo escucha. Dos de los personajes, Leandro Gómez y Cristián Ugalde son presentados tres veces y en cada una actúan de forma diferente. Durante el tiempo que quedan atrapados, no paran de cambiar de sitio los muebles; hasta que al final es el personaje de Leticia, quien se da cuenta de que repiten las mismas acciones. Cuando descubre que los muebles y las personas están en el mismo lugar que en el momento en que se quedaron encerrados; es entonces es cuando pueden salir.

El Ángel Exterminador es una película que aunque sea diferente a *Los Olvidados* en cuanto a tema y argumento, tiene algunas relaciones. Una importante, es que *El Ángel Exterminador* se puede ver como una crítica a la burguesía mexicana que tanto crítico a *Los Olvidados*. Buena parte de la elite cultural mexicana criticó mucho la película que le hizo famoso, por según ellos no mostrar la realidad del México

²³⁰ *Ibidem*, pág. 150.

²³¹ Buñuel, Luis, *op. cit.*, págs. 231-232.

postrevolucionario y se haberse inventado la delincuencia que mostraba en la película. Doce años después y con una serie de títulos que le habían dado un gran prestigio, muestra a unos burgueses, que van a fiestas ostentosas y a los eventos culturales importantes y que desprecian un poco a la clase obrera. Pero que cuando se quedan encerrados, se acaban comportando como animales y enfrentándose de la manera más baja y rastrera.

Otro aspecto es precisamente el tema de estar atrapado en un lugar. Mientras que en *El Ángel Exterminador*, un grupo de personas no puede salir de una casa, por un motivo desconocido; en *Los Olvidados*, la gente que vive en los arrabales lo tiene muy difícil para salir de allí y aunque algunas personas puedan prosperar y tener una vida mejor, la mayoría tiene que vivir en una situación de pobreza y permanecer en esos barrios.

Esta película, también se puede conectar con una futura obra del cineasta: *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), rodada en Francia. También en ella un grupo de burgueses, empiezan a sufrir diferentes contratiempos, uno detrás del otro sin saber cómo hacer para que se acaben y sin saber si lo que están viviendo es real o es un sueño. En un artículo de Tomás Pérez Turrent publicado en *El Universal* en 1997, se citan dos obras que pudieran haber inspirado a Buñuel: la obra de trato de Jean-Paul Sartre *A puerta cerrada* (*Huis Clos*, 1944) y el famoso cuadro de Théodore Géricault: *La balsa de la medusa* (*La Radeau de la Méduse*), que se encuentra en el Museo del Louvre.²³² La obra de Sartre trata sobre unas personas muertas camino del infierno, atrapadas en una habitación –similar a un purgatorio- de la que no pueden salir, por lo que comenzaran a discutir sobre la condición del ser humano y a enfrentarse entre ellos. Al final, cuando se abre la puerta

²³² Diario *El Universal*: 18 de Febrero de 1997. Artículo obtenido en el archivo de la Cineteca Nacional.

de la habitación, ninguna persona quiere salir, ya que no pueden vivir separados. Por otro lado, el cuadro de Géricault muestra a un grupo de náufragos en una balsa, desesperados por sobrevivir, ya que pasan hambre y sed. Pero como indica el propio Pérez Turrent, la única semejanza entre los náufragos y los protagonistas de la película es la desesperación que sienten ambos. En cuanto a la obra de Sarte, hay algunas semejanzas de tema, pero los protagonistas de la película de Buñuel están vivos, mientras que los de la obra del escritor francés no.

El Ángel Exterminador es una de las películas más conocidas de Luis Buñuel, y recibió buenas críticas. Carlos Fuentes afirmó sobre Buñuel: *Debo convenir, después de haber visto El Ángel Exterminador, que la unidad y el ascenso artístico de Buñuel no encuentran equivalente en la historia del cine, con la excepción de Sergio Eisenstein.*²³³ Mucha gente admiraba cada vez más a Buñuel sobre todo por realizar películas tan rompedoras en una industria que estaba desde hacía algunos años totalmente estancada. Comparar a Buñuel con el director soviético Sergei Eisenstein, era ponerlo al mismo nivel que uno de los realizadores más innovadores de la historia; el aragonés ya era considerado uno de los directores más importantes del mundo. La crisis que vivía el cine mexicano se puede ver en el largo camino que tuvo que seguir la película para ser estrenada. Su preestreno tuvo lugar dos años más tarde de su producción: el 1 de octubre de 1964 y su estreno normal: el 22 de septiembre de 1966; estando dos semanas en cartel.²³⁴

²³³ García Riera, Emilio: *Historia documental del cine mexicano*, 2ª edición, Vol. 11. Guadalajara, Universidad de Guadalajara / IMCINE/ CONACULTA / Secretaria de Cultura del Gobierno de Jalisco, 1994, pág. 163.

²³⁴ Ayala Blanco, Jorge; Amador, María Luisa, *op. cit.*, pág. 211.

La película llegó a España tarde, ya que su estreno tuvo lugar en el Cine Diagonal de Barcelona, el 22 de Abril de 1969. En el diario *La Vanguardia*, en su edición del día del estreno, se puede ver un anuncio, anunciando la: “Solemne Sesión de estreno” e indicando: *Una ráfaga de misterio inunda la pantalla... Ahí está el gran Buñuel, con sus símbolos, con sus ensueños mágicos, con su inmensa capacidad de creación...*²³⁵ Dos días más tarde, en la edición del 24 de Abril, se lee una crítica de la película; consideran que *El Ángel Exterminador* y también *Nazarín*, son las obras de Buñuel más fundamentales de: *su periodo de producción en México.*²³⁶ Más adelante, en la misma crónica, se afirma que la película: *no contiene ningún secreto técnico, ninguna sorpresa visual. Como en la totalidad del cine de Buñuel, el tema y su desarrollo es lo que dan fuerza y vigor cinematográfico a esta película...*²³⁷ La publicidad alababa a Buñuel, como un director con una fuerte imaginación y una gran capacidad de creación; y las críticas hablan de los puntos fuertes de la película, afirmando que lo mejor del film es su tema y su desarrollo. Buñuel fue guionista de gran parte de sus películas y era uno de los aspectos que más cuidaba.

En el semanario *Destino*, hay una crítica de *El Ángel Exterminador*, en la que se describe al director aragonés, como: *Un cineasta que se sirve del léxico de las imágenes para conmovernos con tal de que participemos de unas vivencias, las suyas, relacionándolas con su contacto vivo de la realidad.*²³⁸ El periodista que escribe la crítica, José Palau, no duda en alabar la capacidad del cineasta para impresionar con las imágenes, ya que para él, Buñuel no es un pensador, sino un artista. El cineasta no daba lecciones de moral con sus películas a los espectadores, sino que invitaba a las personas que veían sus películas a que viviesen en propia persona, lo que mostraba en ellas,

²³⁵ Diario *La Vanguardia*: 22 de abril de 1969, pág. 66.

²³⁶ Diario *La Vanguardia*: 24 de abril de 1969, pág. 56.

²³⁷ *Ídem.*

²³⁸ Revista *Destino*: N°1648, 3 de mayo de 1968, pág. 60.

usando la imaginación. En el mismo número de la Revista *Destino*, hay un pequeño estudio del cineasta, escrito por Miquel Porter-Moix, en la que se le describe con una frase que realmente le hace justicia:

*Por suerte para todos, Buñuel no se toma en serio a sí mismo y si al mundo que le rodea. Mira y muestra sin tomarse por un filósofo o un intelectual. No desea convencer a nadie ni tampoco quiere vender: se limita a expresarse como hombre libre, aun en las peores circunstancias. Desde tiempo queríamos dedicar al aragonés, al único cineasta hispánico de valor universalmente reconocido –en tiempo y en espacio un homenaje. [...]*²³⁹ La revista *Destino* siempre reivindicó la obra del cineasta desde los tiempos, sobre todo a partir del estreno de la película *Nazarin*.

²³⁹ *Ibidem*, pág. 60-61.

7.4. Simón del Desierto

Producción: Producciones Alatraste

Productor: Gustavo Alatraste

Guionistas: Luis Buñuel y Julio Alejandro

Director de Fotografía: Gabriel Figueroa

Montaje: Carlos Savage

Banda sonora: Raúl Lavista, con tambores y saetas de la Semana Santa de Calanda

Maquillaje: Armando Meyer

Vestuario: Georgette Somoano

Dirección Artística: Jesús Brancho

Sonido: James L. Fields y Luis Fernández

Ayudante de Dirección: Ignacio Villarroel

Duración: 43 minutos

Año de Producción: 1965

Intérpretes: Claudio Brook (Simón), Silvia Pinal (Diablo), Hortensia Santoveña (Madre de Simón), Enrique Álvarez Félix (Hermano Matías), Francisco Reiguera (Diablo disfrazado de vieja), Enrique del Castillo (Mutilado), Luis Aceves Castañeda

(Sacerdote), Antonio Bravo (Sacerdote), Enrique García (Hermano Zenón), Eduardo MacGregor (Daniel), Armando Coen (Bailador).

Ganadora del Premio Especial del Jurado y el Premio FIPRESCI en el Festival de Venecia de 1965.

Argumento:

Estamos en el año 400 d.C.; Simón el Estilita lleva 6 años, 6 meses y 6 días haciendo penitencia en lo alto de una columna. Muchas personas necesitadas y pobres van a besar sus llagas y a coger trozos de su ropa, para conseguir un milagro o una bendición. Su madre vive en una cabaña cercana a la columna; pero a causa de la soledad que se autoimpone Simón, se relacionan muy poco. Cuando un hombre rico muy devoto le regala una columna más alta; la multitud le pide que haga un milagro; Simón, entonces hace que le crezcan las manos a un ladrón manco, al cual se las habían cortado como condena por sus crímenes. Pero acto seguido, el ladrón las utiliza para pegar a su hija.

Poco después, el diablo intenta tentarle para que sucumba a sus acciones y a su influencia, presentándose en la forma de una bella mujer; la cual cada vez que aparece lleva un disfraz distinto. Además, el monje Trifón no duda en acusarle de fraude ya que Simón siempre tiene comida; pero Simón descubre que Trifón está poseído por el Diablo y le practica un exorcismo, liberándole del demonio. Finalmente, Satanás – en forma de mujer otra vez- se le aparece en un ataúd y lo transporta en avión a Nueva York; en donde los dos acaban en una discoteca típica de los años 60, en la que la gente

joven baila sin cesar. Simón, totalmente perdido en este lugar, quiere volver a su casa pero el demonio –también en forma de mujer- le dice que no puede ser, ya que hay otro inquilino y que tendrá que aguantarse las ganas de volver hasta el fin de sus días. Simón se queda sumido en la incertidumbre.

Comentario:

Simón del Desierto fue la última obra del director aragonés en México, después de la cual decidió que quería trabajar fuera de su país de adopción, por todos los problemas que vivió durante la realización de esta película. Después del éxito de *El Ángel Exterminador*, el productor Gustavo Alatríste le propuso el proyecto de una nueva película,²⁴⁰ basada en la vida de Simón el Estilita (390dc.-459dc.), un Santo asceta, que pasó 37 años de su vida en el desierto de Siria, haciendo penitencia encima de una columna. Había sido expulsado de su monasterio, por vivir de una forma muy rigurosa. Según la historia, a lo largo de su penitencia cambio de una columna a otra, cada vez más alta, para asilarse lo máximo posible de la humanidad. Este estilo de penitencia, tuvo sus seguidores: los “Monjes Estilitas”.

Buñuel ya había sentido interés por la vida de este santo, en su época en la Residencia de Estudiantes. Fue su amigo, Federico García Lorca, quien le recomendó leer *La Leyenda Aurea*,²⁴¹ una obra donde se hablaba de la vida de Simón del Desierto. Años después, en Nueva York siguió estudiando la vida de este personaje²⁴² y cuando

²⁴⁰ Buñuel, Luis, *op. cit.*, pág. 232.

²⁴¹ *Ibidem*, pág. 233: “La Leyenda Aurea es un conjunto de relatos sobre la vida de diversos mártires y santos. Fue escrito en el siglo XIII, por el monje Jacobus de Voraigne.

²⁴² Como curiosidad, en el pueblo natal de Luis Buñuel, Calanda ocurrió un milagro, según se dice. En el año 1640, un hombre que le habían amputado su pierna derecha, le volvió a crecer durante la noche. Esto pasó a conocerse como “El Milagro de Calanda”.

se instaló en México escribió un guion para realizar un largometraje; pero finalmente se convirtió en un mediometraje de 42 minutos de duración.

El productor Gustavo Alatriste tuvo problemas financieros a mitad de rodaje, por lo que pidió a Buñuel que escribiera un nuevo final y acabara el rodaje lo más rápido posible. Es por eso, que la película parece mal acabada y con un final un tanto brusco. En el guion original, Simón volvía al desierto -a su vida de asceta y de penitente- tras su paso por Nueva York y después de su muerte, dos naciones entraban en guerra por las reliquias del santo.²⁴³ Para el director de Calanda, fue un golpe muy duro no poder acabar *Simón del Desierto*; sobre todo por que había dado grandes éxitos a la cinematografía mexicana y había triunfado en los festivales de cine más importantes del mundo, ganando incluso una Palma de Oro en el Festival de Cannes con *Viridiana*. Le trataban como un director más de la industria y no le gustó que el Banco Nacional Cinematográfico y otros productores no ayudasen financieramente a acabar la película.²⁴⁴ Buñuel había hecho diversas películas por encargo, para que la rígida y cerrada industria cinematográfica mexicana le financiase y le permitiese realizar sus obras más personales.

Para Víctor Fuentes, *Simón del Desierto* se puede ver como un escape, sobre todo de la civilización tecnológica en plena guerra fría, que amenazaba a la humanidad con una guerra nuclear; pero también como un [...] *escape de las limitadoras y alienantes condiciones de trabajo de la industria cinematográfica mexicana* [...].²⁴⁵ Buñuel ya se había quejado durante el rodaje de *El Ángel Exterminador*, de la falta de medios que tenía siempre: pobreza en los decorados o el que no siempre pudiese contar con actores de primera fila. Para el director aragonés, la idea de irse a Francia a trabajar iba

²⁴³ Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, pág. 252.

²⁴⁴ *Ibidem*, pág. 253.

²⁴⁵ Fuentes, Víctor (1993), *op. cit.*, pág. 153.

tomando cuerpo, sobre todo desde que en 1964 había rodado una película en el país galo: *Diario de una camarera (Le Journal d'une femme)*, basada en una novela de Octave Mirbeau: *Memorias de una doncella* y protagonizada por la actriz francesa del momento: Jeanne Moureau. Buñuel tenía: [...] *el recuerdo de un rodaje tranquilo, bien organizado, amistoso [...]*.²⁴⁶ Con esta película, inició su fructífera colaboración con el guionista Jean-Claude Carrière.

A pesar de todos los problemas que tuvo *Simón del Desierto*, la película ganó el Premio Especial del Jurado y el Premio FIPRESCI en el Festival de Venecia de 1965. Pero a partir de entonces, el director rodó sus siguientes películas en España y Francia; aunque siguió residiendo en México y conservó la nacionalidad mexicana.

En esta película podemos ver un tema, casi siempre presente en la filmografía de Buñuel: la religión católica. El cineasta se consideraba ateo -pero siempre había admitido que la religión formaba parte de su vida- y no dudaba en atacar a la jerarquía eclesiástica y en criticar la represión social y moral de la religión hacia el pensamiento racional y la sociedad. El protagonista, Simón, tiene una lucha interna, ya que tiene que lidiar entre sus intentos de vivir su fe de la manera más cercana a los evangelios -como un asceta- y las tentaciones que vienen del mundo terrenal, en este caso el diablo que intenta que abandone su penitencia, apareciendo en diversas formas.

La escena que he descrito con anterioridad, cuando Simón le devuelve las manos a un ladrón que se las habían cortado, tiene una ironía cruel; cuando la hija del ladrón le pide que le enseñe las manos, este le pega. La gente siente indiferencia por el milagro realizado y nadie critica la reacción del ladrón. Esto es una crítica a las religiones que

²⁴⁶ Buñuel, Luis. *op. cit.*, pág. 234.

basan su fe en milagros y a sus seguidores que esperan que todo se solucione simplemente con milagros y oraciones. Para J. Francisco Aranda, la película trata con respeto a su protagonista, aunque con una cierta ironía, ya que: *muestra la escisión entre el profeta exaltado y la ciega idolatría del creyente, de la que se resultan contrastes polifacéticos y cómicos; pero detrás de cada giro divertido, detrás de cada punto irónico, detrás de cada imagen surrealista del film, se esconde una intención filosófica.*²⁴⁷ En cierto modo, el film muestra la dificultad y la responsabilidad de ser profeta de una religión.

Además, en la película se pueden ver algunas referencias al mundo y la sociedad de los años 60. En 1965, la escalada bélica en Vietnam era cada vez mayor, lo que provocó una gran contestación contra el conflicto y la aparición de movimientos pacifistas, como los “hippies”. En el mundo comunista, también empezaban a verse muchas fisuras que explotaron finalmente durante la Primavera de Praga de 1968 y la posterior invasión soviética de Checoslovaquia. Además, la Teología de la Liberación causó una gran inspiración en una parte de la iglesia católica, así como la Teología Radical y “de la muerte de Dios” en el protestantismo.²⁴⁸ Para Víctor Fuentes:

*[...] el greñudo y barbudo Simón, con el apego a su libertad, su falta de sentido de la propiedad y su alejamiento de la sociedad tiene bastante de adelantado al movimiento hippy, que, por esas fechas o en las inmediatamente posteriores, buscaba caminos afines para encontrarse como seres humanos, rechazando la alienación tecnológica. [...].*²⁴⁹ Simón se puede ver como un contestatario que desafía el sistema. Aunque hay que recordar, que en la escena final, el asceta se encuentra totalmente

²⁴⁷ Aranda, J. Francisco, *op. cit.*, pág. 268.

²⁴⁸ Fuentes, Víctor (2000), *op. cit.*, pág. 110.

²⁴⁹ *Ibidem*, pág. 111.

perdido en la discoteca de Nueva York; quizá por los jóvenes del lugar están tan felices bailando, sin pensar en los problemas del exterior.

Una dato curioso que siempre ha dado de hablar, es si las columnas donde Simeón hace su penitencia, tienen una simbología “fálica”;²⁵⁰ pero Buñuel siempre afirmó que era un cirio, en el que la llama es el propio penitente. De Buñuel siempre se esperaba algo poco común y polémico, por lo que se entiende que hubiese gente que pensara que la simbología que pudiese utilizar fuese políticamente incorrecta.

Es una película algo difícil de relacionar con *Los Olvidados*, ya que tratan unos temas distintos, aunque en las dos se pueda ver una crítica a cualquier tipo de autoridad. Si en la película de 1950, se puede notar una crítica hacia la autoridad familiar por no hacer nada para salvar a sus hijos de la delincuencia y los profesionales de las granjas-escuelas son vistos como unas personas un tanto ilusas, que creen que pueden cambiar y reformar a todo el mundo. En *Simón del Desierto*, vemos a una persona que rechaza cualquier mandamiento, sea de un superior eclesiástico o de un rey, ya que solo sirve a Dios.

Esta película no pudo verse en España hasta 1977; pero en la década de 1960 Buñuel recibía muchos elogios en su país natal. Un ejemplo, es la crónica que realizó Vicente Antonio Pineda para la Revista *Destino*, sobre el Festival de Venecia de 1965. El periodista realizó una crónica laudatoria, tanto de Buñuel como del film. Del director aragonés, dice: *El caso de Buñuel en el cine actual no admite comparaciones y escapa a las clasificaciones. Su personalidad fuerte, definida, potente con reacciones bruscas y geniales, constituye una rara individualidad, una asombrosa excepción.*²⁵¹ De la película, afirma: *Junto a Nazarín y Viridiana, Simón del desierto, puede situarse entre*

²⁵⁰ Sánchez Vidal, Agustín, *op. cit.*, págs. 253-254.

²⁵¹ Revista *Destino*: 4 de Septiembre de 1965. Nº 1465, pág. 41.

lo mejor de esta desconcertante y formidable personalidad de autor que es Luis Buñuel...Una película suya se diferencia totalmente de las de otros, por su fuerza desbordada, extraordinaria, avasalladora.²⁵² Buñuel ya empezaba a ser respetado en su país de nacimiento, a pesar de que buena parte de sus películas no pudieron verse hasta después de la muerte de Franco. Aunque en salas comerciales, no se pudo ver la película hasta 1977, durante la XIV Semana de Cine Religioso de Valladolid, se pudo ver *Simón del Desierto* y *La Vía Láctea* (*La Voie Lactée*, 1969) en una sesión doble; el crítico de cine Felix Martialay, alabó la primera y denostó la segunda en un artículo escrito en el diario *El Alcazar*. De *Simón del Desierto* afirma: [...] *al menos para mí, este corto film es con mucho, el mejor de Buñuel, el de más fuerza de imagen, el de mejor perfección narrativa, el más sorprendente y también irreverente hasta límites blasfemos. Esta película constituye una auténtica antología buñueliana: con todas sus obsesiones eróticas, surrealistas y religiosas, antología a la que sobra la secuencia final, con el estilista metido en el infierno de nuestra civilización.*²⁵³ Aunque crítica la escena final en la discoteca de Nueva York, resulta curioso que un diario tan ultraconservador como era *El Alcázar*, considere esta película la mejor del cineasta.

Aunque no todo eran alabanzas, también en el diario *La Vanguardia*, se podía leer en 1965 en una crónica sobre la repercusión del estreno de *Los Olvidados*, unas líneas negativas sobre *Simón del Desierto*. El periodista calificaba a la película como: *un film desconcertante, a nuestro juicio menos que mediocre, pero que, sin duda, está destinado a dar mucho que hablar;* y continúa afirmando que: *el cineasta insistía en una temática cruda y destempladamente antirreligiosa.*²⁵⁴ Seguramente pudo ver la

²⁵² *Ídem.*

²⁵³ Diario *El Alcázar*: Abril de 1969: Artículo obtenido en el archivo de la Filmoteca Española. Documento anexo N°10.

²⁵⁴ Diario *La Vanguardia*: 26 de Septiembre de 1965, pág. 51.

película en el Festival de Venecia, aunque no lo indica en la crítica. El hecho es que *La Vanguardia* fue siempre muy crítica con casi todas las obras de Buñuel.

En México se tuvo que esperar menos tiempo para poder verla, pero su estreno no fue inmediato. Hubo un visionado el 2 de Diciembre de 1965 en el Cine Roble y su estreno tuvo lugar el 9 de Febrero de 1970 en la Sala Buñuel de Ciudad de México.²⁵⁵ El 1 de Marzo de 1970, Jorge Ayala Blanco publicó una crítica en el diario *Excélsior*. En ella hace referencia a que la película *Simón del Desierto* complementa a *La Vía Láctea* (1969), afirmando:

*Las claves de la grandeza de esta cinta, más atestada de incidentes y peripecias que una película de aventuras, hay que buscarlas en la obra anterior de Luis Buñuel, en la que acaso Simón no es más que un momento o un apéndice explicativo o una borrador de La Vía Láctea y luego indagar como la continua, las califica, la supera o la niega dialécticamente dentro de una trayectoria coherente. Porque no creemos que la inutilidad del oficio de santo, que es el tema de Simón del Desierto, carezca de precedentes ni esté despojada de significado interior y universal.*²⁵⁶

El artículo hace referencia a la película francesa de Buñuel: *La Vía Láctea*, una obra sobre la historia de diferentes herejías desde la época de los romanos. Es cierto, que se puede considerar que *Simón del Desierto* complementa a esta película, ya que el personaje de Simón es una persona obsesionada con la santidad y hacer el bien, aunque el demonio le irá poniendo trabas para impedir que realice con éxito sus buenas obras; finalmente el demonio lo trasladará a una discoteca de Nueva York, un lugar que nos da entender que es un nido de lujuria y pecado.

²⁵⁵ Ayala Blanco, Jorge; Amador, María Luisa, *op. cit.*, pág. 332.

²⁵⁶ Diario *Excélsior*: Suplemento *Diorama de la Cultura*. 1 de Marzo de 1970, pág. 13.

**8. Selección de
películas de
directores
mexicanos
influenciadas por
*Los Olvidados***

8.1. Tlayucan

Dirección: Luis Alcoriza.

Productor: Antonio Matouk y Angélica Ortiz.

Productor Ejecutivo: Angélica Ortiz.

Guionistas: Luís Alcoriza basado en la novela de Jesús Murciélago Velázquez.

Director de Fotografía: Rosalío Solano.

Montaje: Carlos Savage.

Banda sonora: Sergio Guerrero.

Dirección Artística: Jesús Bracho.

Vestuario: Elba Castillo.

Maquillaje: Dolores Camarillo y Guadalupe Gorráez.

Ayudante de dirección: Ignacio Villarroel.

Sonido: Guillermo Mateos.

Duración: 95 minutos.

Año de Producción: 1962.

Intérpretes: Julio Aldama (Eufemio Zárate), Norma Angélica (Chabela), Jorge Martínez

de Hoyos (Cura Aurelio), Andrés Soler (Don Tomás), Noe Murayama (Matías), Anita Blanch (Prisca), Pancho Córdova (Sacristán), Dolores Camarillo “Fraustita” (Dolores), Juan Carlos Ortiz (Nico), Eric del Castillo (Doroteo), Antonio Bravo (Doctor), Amado Zumaya (Máximo).

Ganadora de 6 Premios Diosa de Plata del Sindicato de Periodistas de Cine de México: Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actor (Julio Aldama), Mejor Actriz (Norma Angélica), Mejor Actor Secundario (Noé Murayama) y Mejor Actriz Secundaria (Anita Blanch).

Premio al Mejor Actor Secundario (Noé Murayama) en el Festival Internacional de Cine de San Francisco, en 1962.

Medalla de Oro en el festival de Karlovy Vary en 1962 (Checoslovaquia).

Nominada al Oscar a la Mejor película extranjera en 1963.

Participó en concurso en el Festival de Mar de Plata de 1963

Argumento:

En un pequeño pueblo mexicano, Eufemio -un humilde campesino- está viviendo serias dificultades: ya no puede trabajar en la fábrica del pueblo porque ha discutido con su jefe por la dura situación laboral que viven sus compañeros y él mismo; por otro lado, su mujer Chabela tiene que ir malvendiendo los cerdos que tienen para poder vivir y además, tiene que soportar que Don Tomás -la persona más rica del

pueblo- no pare de hacerle proposiciones y miradas lascivas. Todo se complica más, cuando su hijo Nicolás enferma y la familia no tiene el suficiente dinero para pagar los gastos médicos. Desesperado, Eufemio, después de que Don Tomás y la Beata Prisca rechacen ayudarlo, decide robar una perla de la corona de la imagen de Santa Lucía que hay en la iglesia del pueblo. Una reliquia por la cual el pueblo siente mucha devoción. Pero cuando llega a casa se le cae la perla en el cubículo de los cerdos y uno de los animales se la traga.

Para desgracia del protagonista, unos turistas estadounidenses fotografían el robo y cuando el pueblo se entera, van a buscar a Eufemio para lincharle; por suerte el cura lo evita. El pueblo por todos los medios intenta purgar a los cerdos para que expulsen la perla. Poco después, Eufemio es encarcelado por las autoridades, pero sus compañeros de trabajo no dudan en ir a apoyarle ya que siempre ha luchado por ellos y finalmente consiguen que lo pongan en libertad; a condición de que devuelva el valor de la perla, trabajando. Don Tomás da a Chabela el dinero para el tratamiento de su hijo -el cual finalmente se recupera- y a cambio, ella permite que la observe mientras se baña.

Tiempo después, todo el mundo ha olvidado el robo de la perla y la vida de los habitantes del pueblo transcurre de una manera tranquila; pero de repente Chabela encuentra la perla. Eufemio la devuelve a la virgen sin que nadie lo vea y todo el pueblo aclama lo sucedido como un milagro.

Director:

Luis Alcoriza colaboró en el guion de diez películas de Luís Buñuel, incluida *Los Olvidados*. También era un exiliado republicano. Había nacido en la ciudad de

Badajoz en 1918 y desde pequeño trabajo en la compañía teatral itinerante de su familia haciendo toda clase de trabajos y a partir de los 14 años empezó a trabajar de actor en las representaciones. Tras el estallido de la Guerra Civil, la familia Alcoriza se fue a México y en 1940 el futuro director de cine consiguió la nacionalidad mexicana. En el país azteca, empezó su carrera artística como actor en algunas películas, como *La Virgen Morena* (1942) de Gabriel Soria o *María Magdalena: pecadora de Magdala* (1946), de Miguel Contreras Torres. En estos años, comenzó a escribir guiones por encargo de películas de rancheras, hasta que en 1949 guionizó la segunda película de Luis Buñuel en México y la primera exitosa: *El Gran Calavera* (1949). Después, colaboró en la escritura de *Los Olvidados*, *El* y otras muchas obras del director aragonés hasta su última colaboración en *El Ángel Exterminador* (1962).

Tras debutar en la dirección de largometrajes con *Los Jóvenes* (1961), Alcoriza realizó *Tlayucan* (1962) y posteriormente *Tiburoneros* (1963); con estas películas, mostraba con un cierto humor, el México del momento y se hizo un nombre en la industria cinematográfica del país cuando estaba en plena crisis. Pero su carrera siguió una trayectoria irregular, ya que aceptó rodar películas “alimenticias” y alguna vez vio como la censura le obligaba a quitar escenas como en *Tarahumara* (1965). Unos años después se encontró el guion original de la película en los archivos de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), una institución defensora de los derechos de autor, de la cual Alcoriza fue miembro fundador. Pero también tuvo éxitos de crítica y público como *Mecánica Nacional* (1972) o *Las Fuerzas Vivas* (1975), con la primera ganó el Premio Ariel a la Mejor Película compartido con *Reed: México Insurgente* (1970) de Paul Leduc y *El Castillo de la Pureza* (1972) de Arturo Ripstein. Con el paso de los años, cansado un poco de la industria mexicana, rodó su última película en España: *La Sombra del Ciprés es Alargada* (1990), adaptación de la novela homónima

de Miguel Delibes. Murió en 1992 y en total dirigió 23 películas.

En cuanto a su vida privada, en México contrajo matrimonio con la artista Janet Reisenfeld, conocida artísticamente como Janet Alcoriza en sus trabajos como guionista y Raquel Rojas en sus trabajos como actriz.

Películas como director:

Los jóvenes (1961).

Tlayucan (1962).

Tiburoneros (1963).

Amor y sexo (1964).

El gánster (1965).

Tarahumara (1965)

Juego peligroso (1966).

La puerta y la mujer del carnicero (1968).

El oficio más antiguo del mundo (1970).

Paraíso (1970).

Mecánica nacional (1972).

El muro del silencio (1974).

Fe, esperanza y caridad (1974).

Presagio (1975).

Las fuerzas vivas (1975).

A paso de cojo (1980).

Semana santa en Acapulco (1981).

Tac-tac (1982).

El amor es un juego extraño (1983)

Terror y encajes negros (1985)

Lo que importa es vivir (1987)

Día de muertos (1988)

La sombra del ciprés es alargada (1990)

Películas de Buñuel con Luis Alcoriza de guionista:

El gran calavera (1949).

Los Olvidados (1950).

La hija del engaño (1951).

El bruto (1953).

Él (1953).

La ilusión viaja en tranvía (1954).

El río y la muerte (1954).

La muerte en este jardín (1956).

Los ambiciosos (1959).

El ángel exterminador (1962).

Comentario:

Tlayucan fue el segundo largometraje de Alcoriza y se rodó en la localidad de Oaxtepec (estado de Morelos). Recibió buenas críticas y tuvo gran acogida del público, mucha gente seguía viendo a Alcoriza como un discípulo de Buñuel. El mismo director afirmaba que a *Tlayucan* se le tachaba de “buñuelesca”,²⁵⁷ simplemente por la relación laboral que había tenido el, con Buñuel. Para Luis Alcoriza, se debía a que Buñuel y el, tenían unas mismas fuentes de inspiración, ya que eran: *amantísimos de la novela picaresca, Goya, el esperpento. Tenemos las mismas raíces. Allí están el ciego de la picaresca, la típica beata española...*;²⁵⁸ como afirmó en una entrevista que le realizó Augusto M. Torres en 1977. Las características parecidas a Buñuel se pueden ver en las críticas a la iglesia y a la doble moral burguesa que hay en *Tlayucan*. La poca simpatía con que se retrata a la iglesia, se puede ver en el Padre Aurelio; al cual le preocupan más los asuntos económicos que los asuntos espirituales de sus feligreses.²⁵⁹ Un ejemplo es que, durante la película, el cura no para de recordar a los habitantes del pueblo las limosnas que deben, apuntando sus nombres en una pizarra; además es un personaje de doble moral ya que permite a las turistas norteamericanas entrar con pantalones en la iglesia, pero lo prohíbe a las mujeres locales. A diferencia de Buñuel, Alcoriza no era tan provocador con sus metáforas religiosas y sus críticas a la religión eran más sutiles e indirectas.

También se puede relacionar *Tlayucan* con *Los Olvidados*, por sus críticas a la burguesía biempensante mexicana. Igual que la obra de Buñuel, muestra a un México pobre y alejada de la imagen oficial de progreso que querían dar los sucesivos gobiernos

²⁵⁷ Torres, Augusto M.: Buñuel y sus discípulos; Madrid. Huerga & Fierro Editores, 2005, pág. 130.

²⁵⁸ Torres, Augusto M., *óp. cit.*, pág. 130.

²⁵⁹ Millán Agudo, Francisco J. *Las huellas de Buñuel: influencias en el cine latinoamericano*. Teruel. Instituto de Estudios Turolenses, 2004, pág. 78.

del PRI, una imagen que buena parte de la elite cultural burguesa defendía siempre con fuerza. Vemos en la película de Alcoriza, un pueblo del México rural muy pobre, que se puede comparar con los barrios pobres de Ciudad de México, que se veían en *Los Olvidados*.

Como director, Luis Alcoriza supo construirse una carrera propia. Sus películas se caracterizaban por mostrar que se podía encontrar humanidad y cosas buenas en gente de cualquier lugar del mundo, a pesar de que los problemas que pudieran tener y también por mostrar una cierta crítica a todo poder establecido, con una buena dosis de sarcasmo. Igual que Buñuel, fue un cronista de la historia de México y de la realidad del momento y fue de los pocos directores mexicanos que realizaron un cine de calidad en una época en que el cine nacional sufría una crisis enorme. La época en que se rodó *Tlayucan*, fue de muchos problemas para el cine; los cuales empeoraron durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), el cual desconfiaba de cualquier manifestación cultural mínimamente subversiva. Buena parte de los cineastas que surgieron en los años 60 eran muy críticos con el rumbo que llevaba México y los sucesos de 1968 hicieron aumentar aún más la desafección de buena parte del mundo cultural hacia el gobierno priista. Fueron unos años de una calidad tan baja del cine mexicano, que los Premios Ariel dejaron de ser entregados en 1958 y no se volvieron a entregar hasta 1972.

La situación cambio a principios de los años 70 con la llegada al poder de Luis Echeverría (1970-1976), cuyo gobierno intentó reconciliarse con la industria del cine, apoyando a los cineastas más independientes o contestatarios.

La película se estrenó el 27 de diciembre de 1962 en el Cine Alameda y estuvo

cinco semanas en cartelera.²⁶⁰ En un pequeño cartel que pude conseguir en la Filmoteca Española, se puede ver que anuncian la 4ª semana de éxito de la película en el cine Alameda.²⁶¹ La película tuvo una buena acogida crítica; muchos afirmaron que tenía claramente influencias del director de Calanda, viéndolo como algo positivo. En la revista argentina *Tiempo de Cine*, el crítico Antonio S. Salgado, habla de: [...] *Tanto en Buñuel como en Alcoriza hay una misma burla a las estructuras sociales que encierran en cárceles de prejuicio a los hombres. Ambos quieren llegar a un hombre desnudo, esencial, impulsado por necesidades ancestrales. Pero los filmes de Buñuel buscan desesperadamente a Dios, aunque no sepan para qué; la ausencia de la caridad suele provocar en ellos una carcajada trágica. En cambio, Alcoriza cree firmemente en dos centavos de esperanza a ras de suelo.*²⁶² Esto lo podemos ver en *Los Olvidados* y en esta película. En *Los Olvidados* tenemos un final en el que sus dos protagonistas mueren: “El Jaibo” mata a Pedro y después muere por disparos de la policía. Mientras que el final de la película de Alcoriza es más feliz; aunque Eufemio y su familia siguen siendo hombres pobres, el hijo recibe tratamiento y se recupera, sus amigos no le dan la espalda y le permiten pagar el valor de la perla trabajando, sobre todo debido a que siempre ha sido una buena persona con ellos. Cuando devuelven la perla a su sitio, todo el mundo lo ve como un milagro y lo celebran y parece que el pueblo es feliz.

El Diario *Novedades*, también hace una crítica positiva de la obra de Alcoriza, Ricardo del Río -bajo su pseudónimo: Mirabal-; hace más hincapié en lo que puede suponer una película de alta calidad como *Tlayucan*, para la industria mexicana en el momento de crisis que vivía y alaba a su productor Antonio Matouk:

²⁶⁰ Ayala Blanco, Jorge; Amador, María Luisa, 1960-1969, *op. cit.*, pág. 145.

²⁶¹ Fotocopia de 2 pequeños carteles de la película en la prensa mexicana. Obtenida en el archivo de la Filmoteca Española. Documento anexo N°11.

²⁶² García Riera, Emilio, *op. cit.*, 2ª edición, vol. 8, pág. 93.

*[...] Si Matouk que no es “grande” ni preside nada, puede intentar y lograrlo, el soñado buen cine que México necesita, resulta punto menos que imposible entender la postura budista de quienes están obligados a liderar de verdad la producción. Pero no es eso lo importante, sino el hecho de que Tlayucan, una película de alta calidad, está a la vista, lo que nos da gusto porque es un buen filme [...].*²⁶³

El mismo autor en una crítica posterior, después de haber visto la película afirma:

*[...] Y a fe que quedamos satisfechos. Tlayucan es una excelente película. Cine cuidado, cine de expresión, Cine de actuación. [...] tiene la escuela de Buñuel, cosa lógica pues Luis Alcoriza siempre fue un decidido “luisbuñuelista”.*²⁶⁴

El productor Antonio Matouk no pertenecía a ningún gran estudio cinematográfico y no tenía tanto poder como otros productores que no hacían nada para cambiar el mal momento del cine mexicano; mientras que él había arriesgado produciendo una obra de gran calidad.

Por otro lado, el crítico mexicano Jorge Ayala Blanco hace una crítica negativa y afirma que muestra la provincia mexicana desde el punto de vista de un urbanita: *[...] Su mirada no es familiar. Aunque ya no se captura través de la Kodak del turista internacional, ávida de “bellezas” del paisaje y del folklorismo, Alcoriza registra lo que ve con extrañeza, con mirada de habitante urbano, con sentimiento de superioridad.*²⁶⁵ Desde mi punto de vista, Alcoriza muestra un pueblo mexicano tal

²⁶³ Diario *Novedades*. 26 de Diciembre de 1962. Artículo obtenido en el archivo de la Filmoteca Española.

²⁶⁴ Diario *Novedades*. Fecha desconocida. Artículo obtenido en el archivo de la Filmoteca Española.

²⁶⁵ Ayala Blanco, Jorge: *La aventura del cine mexicano*, Ed. Era, México DF. 1968: pág. 104.

como era en aquel momento, es cierto que el director era una persona de ciudad -vivió en Ciudad de México y Cuernavaca casi toda su vida-, pero en ningún momento muestra el mundo rural con un aire de superioridad, sino que lo hace de manera objetiva y muestra a personas que lo están pasando realmente mal en un lugar con pocos recursos. La película no muestra situaciones folklóricas ni lugares de postal y los únicos personajes estereotipados son los turistas norteamericanos, deseosos de fotografiar cualquier cosa pintoresca. Ayala continúa afirmando que la película es simplemente una selección de imágenes impactantes o llamativas sin orden, afirmando:

*[...], una de las preocupaciones constantes del director parece ser la búsqueda del insólito cotidiano, del detalle mordaz, de la paradoja monstruosa, de la ternura cruel. Existe la intención evidente por elevar vía Buñuel, ciertas secuencias o imágenes del filme hasta el arrebatado febril de Goya y el esperpento de Valle Inclán. [...] Justo es decirlo, el director consigue, a veces, evocar las grotescas caricaturas trágicas de Quevedo.*²⁶⁶

Cita como ejemplo: al ciego pidiendo a la virgen en la iglesia que solamente se fije en él; a Doña Prisca pisoteando las sábanas blancas de su ajuar y también cuando el ciego lanza piedras a los niños que se burlan de él, después de casarse con Doña Prisca. Si es cierto, que algunas imágenes pueden remitir a Goya, ya que como explicó el propio Luis Alcoriza en la entrevista –anteriormente mencionada- con Augusto M. Torres, tanto él como Luis Buñuel podían ser considerados herederos o influenciados por el pintor aragonés, la novela picaresca lo esperpéntico.

La película de Luís Alcoriza llegó a las pantallas españolas en octubre de 1967,

²⁶⁶ Ayala Blanco, Jorge, *op. cit.*, pág. 105.

se estrenó en el antiguo cine Maryland de Barcelona, durante la Semana del Cine Mexicano (entre el día 9 y el día 15 de octubre). En el *Diario de Barcelona*, en su edición del 14 de octubre se puede ver el cartel de la película, en el que se dice de la película: *¡Un Buñuel sin Buñuel! o Una historia sencilla y humana que basta para definir el estilo de Alcoriza, discípulo predilecto de Luis Buñuel,*²⁶⁷ como también en *La Vanguardia*, el día 15 de octubre.²⁶⁸ En el mismo diario, el 5 de octubre, ya se anunciaba la Gran Semana de Cine Mexicano.²⁶⁹ Como se puede leer en las diferentes crónicas de los diarios españoles, el reclamo para *Tlayucan* era que estaba dirigido por un director influenciado por Buñuel o por “uno de sus discípulos”.

Esto fue una carga para Alcoriza, el cual nunca se desprendió del todo de la sombra de Buñuel; a pesar de que su obra fuera reconocida por sus colegas de profesión y la crítica nacional e internacional. Pero incluso, cuando murió en 1992 en Cuernavaca (Estado de Morelos), el diario *El País*, lo definía como: *...el principal heredero en México de la maestría de Luis Buñuel...*²⁷⁰ Aunque nunca llegó a ser considerado al mismo nivel de importancia de Buñuel, Luis Alcoriza fue un director que consiguió trabajar en una industria cinematográfica tan difícil como la mexicana.

²⁶⁷ *Diario de Barcelona*: 14 de Octubre de 1967, pág. 26.

²⁶⁸ *Diario La Vanguardia*: 15 de octubre de 1967, pág. 58.

²⁶⁹ *Diario La Vanguardia*: 05 de octubre de 1967, pág. 63.

²⁷⁰ http://elpais.com/diario/1992/12/05/cultura/723510011_850215.html
Diario El País: Artículo publicado el 5 de diciembre de 1992.

8.2. En este pueblo no hay ladrones

Director: Alberto Isaac.

Guion: Emilio García Riera y Alberto Isaac, basado en un relato corto de Gabriel García Márquez, de título homónimo.

Productor: Alberto Isaac y Grupo Claudio.

Director de fotografía: J. Carlos Carvajal y Rafael Corkidi (no acreditado).

Montaje: Carlos Savage.

Banda Sonora: Nacho Méndez.

Dirección Artística: José G. Jara.

Sonido: Salvador Topete.

Duración: 100 minutos.

Año de Producción: 1964.

B/N.

Intérpretes: Julián Pastor (Dámaso), Rocío Sagaón (Ana), Graciela Enríquez (Ticha), Antonio Alcalá (Escobosa), Luis Vicens (Don Ubaldo), Octavio Alba (sacristán), Alfonso Arau (vendedor viajante), Luis Buñuel (cura), Héctor Ortega (camarero), Blanca Estela Salazar (vecina joven), María Luisa Mendoza (cabaretera), Mario Castellón Bracho (albino); Carlos Monsiváis, Abel Quezada, Juan Rulfo, Leona

Carrington y José Luis Cuevas (Jugadores de Dominó), Emilio García Riera (Experto en billar), Gabriel García Márquez (taquillero de cine).

Ganadora del Premio Leonardo de Plata en el Festival Internacional de Cine de Locarno (1965).

2º lugar en el Primer Concurso de Cine Independiente organizado por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC). Ganó los Premios a: mejor actuación masculina (Julián Pastor), mejor actuación femenina (Rocío Sagaón), mejor adaptación, mejor sonido, mejor tema musical, mejor fotografía y una mención de actuación a Gabriela Enríquez.²⁷¹

Argumento:

En un pequeño pueblo rural de México parece que nunca sucede nada interesante; el único lugar para divertirse y combatir el tedio que sienten los habitantes es la cantina local, donde juegan al billar. Uno de sus habitantes es Dámaso, un vago mantenido por su mujer Ana, la cual es mayor que él y está esperando un hijo. Ella es una mujer que trabaja limpiando la ropa de otras personas y se esfuerza en todo momento en contentar a su machista y dominante marido, el cual tiene una amante en un pueblo cercano.

Un día, Ana le reprocha a su marido su vagancia y éste, herido en su orgullo decide entrar en la cantina para robar el dinero de la caja; pero como solo encuentra 55

²⁷¹ García Riera, Emilio, *op. cit.*, 1ª edición, Vol. 9, pág. 153.

centavos, se lleva también las bolas de billar. Al día siguiente por todo el pueblo se oye el rumor de que han destrozado la mesa de billar y han robado 200 pesos. En un principio, las culpas caen sobre un extranjero albino que estaba en el pueblo en el momento del robo. Mientras tanto, Dámaso y sus amigos del bar ven como el tedio que sentían antes del robo aumenta mucho más, debido a que el billar era el único entretenimiento y cuando reabren la cantina, no se reponen las bolas del juego. Dámaso va a un pueblo vecino a vender las bolas, pero no lo consigue y después de pelearse y emborracharse, vuelve a su casa y decide ir a la cantina a devolverlas; su mujer intenta impedirlo, pero la pega. Cuando llega a la taberna, el dueño, Uvaldo, le sorprende y le acusa del robo, exigiendo la devolución de 200 pesos, los que había denunciado y lo lleva a la policía. La película acaba con Ana esperando preocupada a su marido.

Director:

Alberto Isaac nació el 18 de marzo de 1923 en Ciudad de México, pero se fue a vivir al estado de Colima a los pocos años de edad, cuando murió su padre. En Colima vivió con unos familiares, de los que un tío suyo regentaba una sala de cine y en donde empezó a interesarse por el séptimo arte. Años después, Isaac se hizo famoso por sus éxitos como nadador, ya que fue Campeón Nacional de natación durante muchos años, incluso compitió en las Olimpiadas de Londres de 1948 y de Helsinki en 1952, recibiendo el sobrenombre de “La Flecha de Colima”.²⁷² Mientras conseguía grandes éxitos como nadador se formó como maestro, pero lo dejó para trabajar como periodista deportivo y dibujante para diversos medios, como *El Sol de México*, *El Universal* o el diario deportivo *Esto*. En los años 50, Isaac empezó a trabajar en televisión, rodando

²⁷² García Riera, Emilio, 2ª edición, Vol. 12, *op. cit.*, pág. 162.

series y documentales. Finalmente, en 1965 debutó en la dirección con *En este pueblo no hay ladrones*, gracias al concurso que convocó el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) para descubrir nuevos talentos. A partir de entonces, desarrolló una carrera de 30 años, en las que realizó 12 películas y diversos documentales. Su siguiente película después de su debut fue: *Las visitaciones del diablo* (1967) y poco después, el gobierno le ofreció dirigir el documental: *Olimpiada en México* (1969), que cubrió la celebración de los Juegos Olímpicos en Ciudad de México (en 1968) y fue nominado al Oscar al Mejor Documental.

En 1972 consiguió gran éxito con su película: *El rincón de las vírgenes* (1972), basada en dos cuentos del escritor Juan Rulfo: *Anacleto Morones* y *El día del derrumbe*. No fue un director que se prodigase mucho y mantuvo una actitud crítica con el sistema y la industria cinematográfica nacional. En una entrevista que la realizó Beatriz Reyes Neares y que fue publicada en 1974, aunque el director se muestra reticente a decir que es lo que está mal en el cine mexicano, afirmaba que lo que hacía falta al cine nacional era: [...] <<mirar con honestidad a México y reflejarlo.>>²⁷³ A la pregunta de si el cine mexicano ha sido honesto, Isaac contesta: <<Nunca del todo, empieza a serlo ahora, por lo menos en parte. El día que podamos hacer películas sobre los principales problemas nacionales, sobre la corrupción, sobre la burocracia, sobre el PRI, sobre Fidel Velázquez, ese día podremos empezar a hablar de autenticidad....>>²⁷⁴

Alberto Isaac siguió realizando películas como *Tivoli* (1975), *Cuartelazo* (1978) o *Tiempo de Lobos* (1981) que tuvieron notable éxito; con esta última ganó un Premio Ariel al Mejor Guion. Pero tuvo que esperar cinco años, cuando estrenó *Mariana, Mariana* (1986), para ganar un premio Ariel al Mejor Director. Esta película, basada en

²⁷³ Reyes Neares, Beatriz: *Trece Directores del Cine Mexicano*. Secretaria de Educación Pública. México DF, 1974: pág. 178.

²⁷⁴ Reyes Neares, Beatriz, *op. cit.*, pág. 178.

la novela: *Las batallas en el desierto* (1981), del escritor y poeta mexicano: José Emilio Pacheco, ganó ocho Premios Ariel, incluido Mejor Película. En 1983 se fundó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y Alberto Isaac fue nombrado director de la institución; pero dimitió pocos años después, por el poco apoyo oficial que recibía.

Isaac compaginó su carrera como cineasta con su pasión por el dibujo de caricaturas y la pintura. Su última película fue *Mujeres Insumisas* (1996), nominada a 16 Premio Ariel. El cineasta murió en el municipio de Comala en Colima -en donde vivía hacia algunos años- el 9 de enero de 1998.

Películas como director:

En este pueblo no hay ladrones (1965).

Las visitaciones del diablo (1968).

Olimpiada en México (1969): documental.

The World at Their Feet y *Fútbol México 70* (1970): documentales sobre el Mundial de Fútbol de 1970, celebrado en México.

Los días del amor (1971).

El rincón de las vírgenes (1972).

Cita en Guadalajara (1973).

Entrevista Echeverría-Ford (1974): cortometraje.

Tivoli (1975).

Cuartelazo (1977).

Las noches de Paloma (1978) *Tiempo de lobos* (1981).

El pueblo del sol (1983): cortometraje.

Mariana, Mariana (1988).

¡Maten a Chinto! (1990).

Mujeres Insumisas (1995).

Comentario:

La carrera del cineasta Alberto Isaac se inició en 1965 cuando tenía cuarenta y dos años y lo hizo adaptando un relato de Gabriel García Márquez, en aquellos momentos un autor destacado en las letras latinoamericanas, pero que aún no había adquirido la fama mundial que consiguió en 1967 con la publicación de *Cien Años de Soledad*. En aquellos momentos, el escritor colombiano residía en Ciudad de México y había escrito o reescrito en los años 60, los guiones de muchas películas mexicanas, como: *El gallo de oro* (1964) de Roberto Gavaldón o *Tiempo de Morir* (1966), de Arturo Ripstein.

Isaac era una persona conocida ya en los ambientes culturales de Ciudad de México por sus éxitos como nadador profesional y posteriormente por sus artículos deportivos, sus críticas cinematográficas en diferentes medios y sus caricaturas. En 1964, decidió presentarse al concurso organizado por el STPC, que buscaba nuevos talentos en el cine para dar un impulso a la estancada industria cinematográfica

mexicana. En Junio de 1965, se dio a conocer el palmarés; la ganadora fue la película de Rubén Gómez: *La fórmula secreta* y la segunda posición fue para *En este pueblo no hay ladrones*; Rubén Gómez también ganó el premio al Mejor Director y Mejor Edición, pero la película de Isaac también se hizo con otros premios.

La película de Isaac fue bien recibida por público y crítica y el director inició una carrera que duraría más de 30 años. Se convirtió en un cineasta que no dudó en mostrar los problemas económicos y sociales que se podían ver en diversos sitios de la geografía mexicana, algo que -como he explicado en numerosos aspectos de esta tesis- no gustaba a las autoridades mexicanas y a muchos intelectuales cercanos al PRI. En una entrevista con Beatriz Reyes Nevares anteriormente mencionada, Isaac responde a la pregunta sobre los resultados que tuvo el I Concurso de Cine Experimental:

<<Yo creo que, independientemente de las películas que en él se dieron a conocer, hubo otros resultados quizá menos tangibles pero tal vez más importantes. Aquel concurso sirvió para que en México nos diéramos cuenta de que se podía hacer un cine distinto, e inclusive de que era necesario intentarlo. Los jóvenes y el público se sintieron estimulados por esta perspectiva, que no es ilusoria. Para demostrar que no lo es ahí estaban esas películas que les digo.>>²⁷⁵ Además afirmaba que la política aperturista del Presidente Echeverría (1970-1976) con el cine podía ser positiva. Más que por las películas que se presentaron, el Concurso fue importante para descubrir nuevos directores jóvenes, deseosos de hacer un cine más moderno y distinto del que se hacía entonces.

La película se rodó en 1964, cuando el país estaba en un año de elecciones presidenciales y el popular presidente Adolfo López Mateos había escogido como

²⁷⁵ Reyes Neares, Beatriz, *op. cit.*, pág. 189.

sucesor a su gris Secretario de Gobernación: Gustavo Díaz Ordaz, que desde el primer día como presidente demostró un autoritarismo intransigente contra cualquier crítica hacia él. Pero durante el sexenio de 1958 a 1964, México tuvo un alto crecimiento económico y se convirtió en un referente internacional por su estabilidad política, en una región marcada por los continuos golpes de estado. Además, se consiguió la designación de Ciudad de México como sede de los Juegos Olímpicos de 1968.

Isaac contó para la realización de esta película, con la colaboración de muchas personas conocidas en pequeños papeles; como Luís Buñuel, que interpretó al retrógrado cura del pueblo: Don Luís. También aparecen en pequeños papeles: Juan Rulfo, Carlos Monsiváis y los dos guionistas de la película: García Márquez, que interpreta al portero del cine del pueblo y Emilio García Riera interpreta a un experto en billar. Otros famoso que aparecen son: Alfonso Arau (como un vendedor viajante), actor y futuro director de la película: *Como agua para chocolate* (1992); la pintora Leonora Carrington, la escritora María Luisa Mendoza y también Arturo Ripstein.

Buena parte de los directores que aparecieron en los años 60, eran admiradores de la obra de Buñuel. Alberto Isaac, había afirmado en repetidas ocasiones que los dos artistas españoles que más le gustaban eran: Goya y Buñuel,²⁷⁶ pero era un director con un estilo propio como había demostrado en el documental *Olimpiada en México*. A diferencia de su estilo mesurado en sus dos primeras películas, que se podía semejar un poco al de Buñuel; en esta obra sobre los Juegos Olímpicos utilizó un equipo técnico de gran magnitud con más de 80 cámaras, consiguiendo primeros planos de los atletas,

²⁷⁶ Millán Agudo, Francisco J., *op. cit.*, pág. 92.

secuencias a cámaras lentas o visiones panorámicas espectaculares, que convirtieron este documental en uno de los más innovadores de la historia.

Pero volviendo a la influencia del director aragonés en los directores que debutaron en los años 60 y 70, esta se notaba más que en el aspecto estético, en la actitud de: [...] *honestidad, dignidad y coherencia que estos mantengan con el cine como medio de expresión para abordar la complejidad y las contradicciones del ser humano en la sociedad, así como para atacar la hipocresía del mundo burgués y el nefasto poder castrador de la religión, siempre en tensión con las pulsiones naturales del individuo.[...]*.²⁷⁷ Como el director aragonés, muchos de los nuevos cineastas no querían hacer simplemente películas de entretenimiento, como melodramas y comedias rancheras; sino con sus obras querían criticar a la burguesía y el poder que la iglesia tenía sobre buena parte de la sociedad mexicana; a pesar de que era un país laico desde la constitución de 1917.

El director de Calanda aparece en una única escena –como el párroco del pueblo- dando un sermón a las mujeres presentes sobre el robo de las bolas de billar, un lugar según él, de: vicio, maledicencia y ocio. Ana está en la iglesia buscando consuelo después de una pelea con Dámaso, tras haber criticado su vagancia; pero después de escuchar el sermón de Don Luís sobre el futuro que deparará al ladrón: la justicia de los hombres, la posterior justicia divina y el castigo divino a los que acuden a lugares de ocio y bebida; decide perdonarle, debido a su fe. Como afirma Millán Agudo sobre el personaje de Ana: *“En lugar de liberarla, su religión le hará ser más sumisa con su marido, además de obligarle a que perdone los malos tratos que recibe”*.²⁷⁸ Esta es una

²⁷⁷ Millán Agudo, Francisco J., *op. cit.*, pág. 92.

²⁷⁸ *Ibidem.*, pág. 91.

semejanza con el cine de Buñuel, la siempre presente crítica hacia la moral de la Iglesia católica y sus dogmas; además de mostrar la influencia que tenía sobre sobre la gente más humilde de la sociedad, como el caso del personaje de Ana, que después de enfrentarse a Dámaso y con bastantes ganas de dejarlo, decide tras el sermón, continuar con su esposo maltratador, resignándose a la vida que tiene. Así mismo, el sacerdote muestra su doble moral, al criticar primero el robo, pero después alabarlo ya que eso lleva al cierre del bar. Para Francisco J. Millán Agudo: *La escena es una burla irónica sobre la relatividad del pecado según la fe cristiana, ya que el robo de las bolas de billar, acto deleznable por atentar contra uno de los diez mandamientos se transforma para el sacerdote en un gesto divino, gracias al cual se ha cerrado el lugar de perversión donde se pecaba.*²⁷⁹ Si el personaje de Dámaso no produce ninguna simpatía, el personaje de Ana produce tristeza ya que duele que no pueda tener un futuro mejor y que continúe con su marido maltratador en un pueblo tan miserable.

México era un país contradictorio con la religión. En algunas zonas del país, existía un fuerte sentimiento religioso, pero desde los sucesivos gobiernos priistas se había mantenido una actitud de distancia hacia las instituciones eclesásticas; de hecho, no se establecieron relaciones diplomáticas con El Vaticano hasta principios de la década de 1990. Así mismo, la Virgen de Guadalupe se ha convertido en una imagen del mismo México, más que una simple imagen religiosa.

La película tuvo un preestreno el 6 de septiembre de 1965 en el Cine Reis y se estrenó tres días más tarde en la misma sala. Estuvo nueve semanas en cartel.²⁸⁰ Emilio

²⁷⁹ *Ibidem.*, pág. 92.

²⁸⁰ Ayala Blanco, Jorge; Amador, María Luisa, *op. cit.*, pág. 253.

García Riera no da su opinión de esta película en su obra *Historia Documental del Cine Mexicano*, ya que fue coguionista de la película, pero cita una de José de la Colina muy laudatoria, en la que podemos leer:

*[...] Isaac ha realizado un espléndido film basándose en la observación del comportamiento y el ambiente. Un gesto cotidiano, el gesto banal, de peinarse ante el espejo, le sirve para retratar a Dámaso. Unos cuantos bien elegidas situaciones, dos o tres escenarios naturales, le bastan para componer una atmósfera pueblerina, monótona, lánguida, sin horizontes. [...] En este pueblo no hay ladrones basa su eficacia en una artesanía humilde, en un honrado descubrimiento del oficio, en una sobriedad de lenguaje que resultan ejemplares. Evidentemente, los clásicos de Isaac son los grandes artesanos del cine de Hollywood, es decir, aquellos realizadores que no buscan hacer complicados juegos de cámara, sino que colocan la cámara en el único punto de vista posible [...]*²⁸¹

La película muestra muy bien la vida en un pequeño pueblo, aunque a diferencia de la anterior película que he comentado, *Tlayucan*; el film de Alberto Isaac nos muestra problemas más mundanos. Si en la película de Alcoriza, vemos a una familia desesperada por su pobreza y la enfermedad de su hijo; en la película de Isaac vemos a un personaje, Dámaso, que solo piensa en estar con su amante y pasar el rato en la cantina, además no trabaja y maltrata a su mujer, que le mantiene con su trabajo de lavandera. Es un personaje por el que no podemos sentir ninguna simpatía, a pesar de que los problemas que sufre son mostrados de manera objetiva y realista.

En una pequeña reseña de la película más de 30 años después, para el diario deportivo *Ovaciones*, Moisés Viñas realiza una reseña que coincide con la de José de la

²⁸¹ García Riera, Emilio, *op. cit.*, 2ª edición, Vol. 12, pág. 163.

Colina: [...] *En lugar de ver hacia las cumbres y los abismos, cuyas magnitudes suele falsear la perspectiva, Isaac mira horizontalmente, donde nada se destaca demasiado pero donde también se encuentra, y en mayor proporción, el ser humano, la vida en su lento y monótono transcurrir cotidiano cargados de pequeños dramas y fracasos. Isaac es capaz de mirar el contorno sin maquillar su grisura, logrando así una de las visiones más próximas a la vida provinciana, con la que vuelve entrañable hasta el más insignificante de los fracasos, pero sin falsa compasión y hasta con fina ironía.*²⁸² Isaac muestra la vida de un personaje en su día a día, no le hace vivir grandes aventuras o sufrir graves problemas, sino que es una persona que la vida no le ha sonreído, sueña con irse a la gran ciudad y llevar una vida mejor, pero el impedimento de realizar este plan, hace que se convierta en una persona amargada y violenta.

Jorge Ayala Blanco alaba la película y con el título de *El tedio de la provincia*, en su obra *La Aventura del Cine Mexicano*, afirma que lo más sorprendente de la película es: [...] *la humildad de su lenguaje directo. Una humildad que no deriva de la reticencia sino de la concentración exclusiva en un hecho singular. Una humildad que, lejos de ser falta de pretensiones, es conciencia abierta, narración sintética, conocimiento estricto de la razón de los actos mínimos.* [...] ²⁸³ Isaac muestra situaciones que pueden parecer no tener importancia, como los hombres de un pueblo – algunos de ellos son mostrados como unos vagos- pasando el rato en un bar o gente asistiendo a la iglesia y escuchando el sermón aleccionador del cura; pero el director hace que nos interese la vida de estos personajes. Ayala, continúa afirmando que es posible que el film a pesar de: *la vejez de la fotografía y a las deficiencias de su construcción dramática sea la película mexicana más rigurosa desde la obra de*

²⁸² Diario *Ovaciones*: 17 de Agosto de 1997, pág. 20. Artículo obtenido en el archivo de la Cineteca Nacional. Documento Anexo N° 12.

²⁸³ Ayala Blanco, Jorge, *op. cit.*, pág. 308.

*Fernando de Fuentes; quizá se deba a que de ella ha tomado la serenidad de la visión justa, la autenticidad del detalle.*²⁸⁴

Alberto Isaac poco tiempo después mantuvo una actitud crítica con esta película y la segunda que realizó: *Las visitaciones del diablo* (1968). En una entrevista en el diario *Excélsior*, realizada por el *Grupo 35 mm*. El 4 de mayo de 1969; cuando le preguntan si puede decir algo de sus dos primeras películas contesta: <<*Pues estoy un poco desconcertado. No las he vuelto a ver. En realidad no me interesan gran cosa. [...] En primer lugar, porque En este pueblo no hay ladrones no era la película que iba a hacer para el primer concurso, y por lo que toca la segunda, no quede satisfecho por todos los arreglos que hubo que hacer con los productores. En ningún caso se logró la película que yo quería.*>>²⁸⁵ Isaac tuvo que hacer frente con estas dos películas problemas de presupuesto y de tiempo; aunque hubiese ganado un concurso cuyo objetivo era hacer entrar gente nueva en la industria, los problemas que tenía la cinematografía mexicana aun tardaron unos años en solucionarse.

²⁸⁴ *Ibidem*, pág. 308-309.

²⁸⁵ García Riera, Emilio, *op. cit.*, 1ª edición, Vol. 9, pág. 182.

8.3. Reed: México Insurgente

Dirección: Paul Leduc.

Productores: Salvador López/Ollín y Asociados y Luis Barranco.

Productora Ejecutiva: Bertha Navarro.

Guionistas: Juan Tovar, Paul Leduc y Emilio Carbadillo sobre el libro: *México Insurgente* de John Reed.

Director de Fotografía: Alexis Grivas en B/N y color sepia.

Montaje: Rafael Castanedo y Giovanni Korporaal.

Ambientación: Luis Jaso y Yolanda Melo.

Maquillaje: Dolores Camarillo y Guadalupe Gorráez

Ayudantes de dirección: Robert González, Carlos Castañón, Juvenal Herrera e Ismael Herrera.

Sonido: Ernesto Higuera, Miguel Ramírez, Max López, Antonio Bermúdez.

Regrabación: Salvador Topete.

Duración: 124 minutos.

Año de Producción: 1970.

Estreno oficial en México el 5 de Enero de 1973.

Intérpretes: Claudio Obregón (John Reed), Eduardo López Rojas (General Tomás Urbina), Ernesto Gómez Cruz (Capitán Pablo Seañez), Juan Ángel Martínez (Teniente Julián Reyes), Victor Fosado (Isidro Amaya), Carlos Castañón (Fidencio Soto), Lynn Tillet (Isabel), Eraclio Zepeda (Pancho Villa), Hugo Velázquez (Longino Guereca), Enrique Alatorre (Venustiano Carranza), Carlos Fernández del Real (Felipe Ángeles).

Ganadora del Premio Ariel a la Mejor Película (1973), junto con *El castillo de la Pureza* (1972), de Arturo Ripstein y *Mecánica Nacional* (1972), de Luis Alcoriza; fue nominada en las categorías de Mejor Director, Mejor Fotografía y Mejor Montaje.

Ganadora del premio George Sadoul a la Mejor Película Extranjera en 1972 (Francia).

Argumento:

John Reed es un periodista estadounidense de ideas izquierdistas que es enviado como corresponsal a cubrir la Revolución Mexicana, en otoño de 1913. Cuando cruza la frontera se dirige a Durango para entrevistar al general de la División del Norte: Tomás Urbina. Allí levanta suspicacias en un teniente, pero entabla amistad con dos miembros del estado mayor del general: Fidencio y Longino. Poco a poco, Reed empieza a verse atrapado por el fervor revolucionario. Primero, intenta participar en un combate con las tropas villistas, pero acaba teniendo que retirarse, corriendo con todas sus fuerzas. Con posterioridad, en Enero de 1914, entrevista a Venustiano Carranza en Nogales (Estado de Sonora), en aquel entonces Primer Jefe del Ejército Constitucionalista y el mes siguiente, consigue entrevistar al General en Jefe de la División del Norte: Francisco Villa. Reed continúa acompañando a las tropas villistas,

enviando crónicas ensalzadoras sobre las acciones de los revolucionarios y participando en la contienda: reparando vías férreas y fabricando bombas caseras. Después de la toma de la ciudad de Gómez Palacio (Durango), el periodista, imbuido por un fervor revolucionario rompe el cristal del escaparate de una tienda, para hacerse con una cámara fotográfica. Al final de la película, una voz en *off* explica que las tropas “villistas” tomaron la ciudad de Torreón al cabo de siete días y tres semanas después, tropas estadounidense desembarcaron en Veracruz y que el periodista falleció en 1920 en la Unión Soviética.

Director:

Paul Leduc nació el 11 de marzo de 1942 en la Ciudad de México. Estudió arquitectura y teatro en la UNAM. En 1965, viajó a París, con una beca para estudiar dirección cinematográfica en el *Institute d’Hautes Etudes Cinématographiques*. Pasó unos años en Francia, trabajando en la televisión francesa y estudiando cine etnográfico, con el prestigioso realizador francés: Jean Rouch. Cuando volvió a México, creó el grupo independiente “Cine 70”, junto con: el director de fotografía Alexis Grivas, la productora Bertha Navarro y el montador Rafael Castanedo entre otros. El grupo realizó algunos cortos documentales para las Olimpiadas de 1968. Leduc también trabajó de crítico cinematográfico, creó y participó en varios cineclubes, incluido en el del Instituto Francés de América Latina. Su carrera en el cine, empezó como técnico de sonido en el documental *El grito* (1968) y como asistente de dirección en *Olimpiada en México* (1969).

Durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976) la industria cinematográfica recibió un fuerte impulso económico; esto ayudó mucho a los directores mexicanos más

independientes, que empezaron a conseguir financiación para sus películas muy fácilmente. Leduc debutó en la dirección con la película *Reed: México Insurgente* que fue rodada entre finales de 1970 y principio de 1971; pero se estrenó dos años más tarde. A partir de entonces, compaginó la dirección de documentales y la de películas. Documentales como: *Bach y sus intérpretes* (1975), *Etnocidio: notas sobre el mezquital* (1977), sobre los indios Otomíes del Valle del Mezquital (estado de Hidalgo) o *Puebla hoy* (1979), fueron muy bien recibidos. En la década de 1980 volvió a la dirección de películas, con obras como: *Complot Petróleo: La cabeza de la hidra* (1981) –en la cual Carlos Fuentes colaboró en la escritura del guion- o *Frida, naturaleza viva* (1983), una película biográfica sobre la pintora Frida Kahlo, protagonizada por la actriz Ofelia Medina. La película fue nominada a 10 Premios Ariel, ganando 8, incluyendo: Mejor Película, Mejor Director y Mejor Actriz. Su siguiente largometraje: *¿Cómo ves?* (1986), una película sobre la vida de unos jóvenes marginados de Ciudad de México, se realizó auspiciada por el gobierno, con motivo del Año Internacional de la Juventud. Siguió películas en las que adoptó novelas de autores conocidos, como *Barroco* (1989), basada en la novela de Alejo Carpentier: *Concierto barroco*; y *Bar Latino* (1991), adaptación de una novela del escritor mexicano Federico Gamboa, titulada *Santa*. En 1993, realizó: *Dollar Mambo*, una película ambientada en un cabaret durante la invasión de los EEUU a Panamá. Hasta trece años más tarde, no estrenó otra película: *Cobrador: In God We Trust* (2006), basada en unos cuentos del escritor brasileño Rubem Fonseca y protagonizada por Peter Fonda, Dolores Heredia, Lázaro Ramos, Milton Gonçalves y Antonella Costa entre otros. Leduc ganó el Premio Ariel al Mejor Guion Adaptado. Su última obra estrenada ha sido el documental: *Caos* (2010).

Leduc está casado con la productora Bertha Navarro -productora de muchas de sus películas- y tienen una hija, la montadora y directora Valentina Leduc Navarro.

Películas como director:

Comunicados del comité nacional de huelga (1968): cortometrajes.

Parto Psicoprofiláctico (1969): cortometraje documental.

Reed: México Insurgente (1970, aunque estrenada en 1973): película.

Sur: sureste 2604 (1973): cortometraje documental.

Extensión cultural (1975): cortometraje documental.

El mar (1975): cortometraje documental.

Bach y sus intérpretes (1975): cortometraje documental.

Estudios para un retrato (1977): cortometraje documental.

Etnocidio: noticias sobre el Mezquital (1977): documental.

Enrique Cabrera (1978): cortometraje documental.

Monjas Coronadas (1978): cortometraje documental.

Puebla Hoy (1979): documental.

Historias prohibidas de Pulgarcito (1980): documental.

Complot Petróleo: La cabeza de la hidra (1981): película.

Frida, naturaleza viva (1983): película.

¿Cómo ves? (1986): película.

Barroco (1989): película.

Bar Latino (1991): película.

Dollar Mambo (1993): película.

Los animales 1850-1950 (1995): cortometraje animado.

La flauta de Bartolo (1997): cortometraje animado.

Bartolo y la música (2003): documental.

Cobrador: In God We Trust (2006): película.

Caos (2010): documental.

Comentario:

El periodista estadounidense John Reed (1887-1920) se hizo famoso por la cobertura que realizó de la Revolución Bolchevique en Rusia y su desarrollo posterior entre 1917 y 1920. Su obra *Diez días que estremecieron al mundo* (*Ten Days That Shook the World*, 1999), narra los días en que los bolcheviques tomaron el poder en Rusia, deponiendo al Gobierno Provisional de Alexander Keresnky, y crearon la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Reed murió en octubre de 1920 en Moscú, un año después de que se publicase el libro. Recibió funerales de héroe, y fue enterrado en la Necrópolis que hay situada en la muralla del Kremlin, donde fue enterrado años después, el propio Lenin. En 1981, Warren Beatty dirigió una adaptación del libro de Reed: *Rojos* (*Reds*), que fue nominada a doce Premios Óscar, ganando tres, incluido Mejor Director. Pero con anterioridad a su estancia en Rusia, John Reed había sido corresponsal en México entre Octubre de 1913 y Abril de 1914,

en donde había estado informando sobre la lucha del Ejército Constitucionalista contra el Ejército Federal de Victoriano Huerta; su experiencia mexicana la plasmó en el libro *México Insurgente* (1914).

El tema de la Revolución Mexicana siempre ha estado muy presente en el cine mexicano. En los años 30, Fernando de Fuentes realizó su “Trilogía de la Revolución”, con: *El Prisionero Trece* (1933), *El Compadre Mendoza* (1934) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). Con posterioridad, el conflicto mexicano se utilizó como telón de fondo, de dramas románticos, como: *La escondida* (1956) de Roberto Gavaldón, *La cucaracha* (1959) de Ismael Rodríguez, *La Bandida* (1963) de Roberto Rodríguez o la *Generala* (1970) de Juan Ibáñez; las cuatro protagonizadas por María Félix. También el *spaghetti western*, realizó películas ambientadas en esta época, como: *Los Compañeros* (*¡Vamos a matar, compañeros!*, 1970) de Sergio Corbucci o *¡Agáchate, Maldito!* (*Giù la testa*, 1971) de Sergio Leone. En las últimas décadas, se han podido ver dos interesantes propuestas: *Como agua para chocolate* (1992) –adaptación de una novela de Laura Esquivel- y *Zapata: El sueño de un héroe* (2004), ambas de Alfonso Arau y ambientadas en el tumultuosos tiempo de la Revolución.

La mayoría de las veces, la cinematografía mexicana utilizó el tema de la revolución para realizar *desahogos folclóricos, machistas y pintoresquistas*.²⁸⁶ Muchas películas nacionales, mostraban la revolución como telón de fondo de una relación romántica que parecía imposible; por ejemplo: el guerrillero revolucionario enamorado de la hija de un general del ejército federal o de la hija de un rico hacendado, era un tema recurrente. Aunque muchos otros directores, siempre quisieron mostrar la Revolución de una manera objetiva y realista.

²⁸⁶ García Riera, Emilio, *op. cit.*, 2ª edición, Vol. 15, pág. 156.

En Estados Unidos eran muchas las producciones que se sirvieron del conflicto mexicano, como inspiración. Un ejemplo, pueden ser: *¡Viva Zapata!* (*Viva Zapata!*, 1952), dirigida por Elia Kazan y protagonizada por Marlon Brando y Anthony Quinn o *Los Profesionales* (*The Professionals*, 1966) de Richard Brooks.

Hay que añadir, que el director soviético Sergei Bondarchuk realizó una nueva adaptación del libro *México Insurgente*, con el título *de Campanas Rojas* (1982), pero fue un fracaso de taquilla. El año siguiente, adaptó: *Diez días que estremecieron al mundo*, con el título *Campanas Rojas 2* (1983).

Reed: México Insurgente se rodó entre noviembre de 1970 y Febrero de 1971; dos años después de los fatídicos hechos de 1968 y se estrenó el 5 de Enero de 1973. El presidente José Luis Echeverría (1970-1976), había ganado las elecciones presidenciales de Julio de 1970, después del tradicional “dedazo”. Durante el gobierno anterior – presidido por Gustavo Díaz Ordaz- había sido Secretario de Gobernación y muchos le consideraban responsable de la represión contra el movimiento estudiantil. Echeverría decidió ganarse a los que habían protestado contra el régimen: ofreció puestos en el gobierno a los líderes sindicales, intento atraer a los intelectuales de izquierda a la órbita del gobierno, indulto a muchos de los encarcelados en 1968 y dio un gran apoyo a la cultura mexicana. En el caso de la industria cinematográfica mexicana, el nuevo presidente nombró a su hermano, el actor Rodolfo Echeverría –conocido artísticamente como Rodolfo Landa- director del Banco Nacional Cinematográfico, para así dar un fuerte impulso al cine nacional. Durante este sexenio, se creó la Cineteca Nacional y una escuela de cine: el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Por otro lado, en Marzo de 1973, se volvieron a entregar los Premios Ariel.

A principio de la década de 1970 aparecieron nuevas compañías productoras privadas, como por ejemplo: *Cinematográfica Marco Polo*, *Alpha Centauri* y *Producciones Escorpión* y se consolidaron otras como *Alameda Films* (propiedad de la familia Ripstein).²⁸⁷ Estas compañías siguieron una: *estrategia de producción basada en una temática moderna y en el debut industrial de nuevos directores*.²⁸⁸ Pero pronto empezaron a ver roces entre las productoras privadas y el estado, ya que estas productoras privadas no podían aumentar el número de películas que producían anualmente, por lo que en 1971 se presentó un Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica, que reorganizó los Estudios Churrusco Azteca, para que el estado pasase a producir o coproducir películas, por primera vez en su historia. Tres años después, Rodolfo Echeverría promovió la creación de una compañía productora financiada por el estado: la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) y otra que produjese cortometrajes y documentales: Cine Difusión de la SEP (Secretaría de Educación Pública); las cuales tuvieron mucho éxito. Pero las compañías privadas seguían sin aumentar el número de producciones, por lo que en 1975, el presidente Echeverría consiguió que se modificara la política de créditos del Banco Cinematográfico. La otorgación de créditos bancarios, serían destinados para: *la producción estatal y la coproducción de las productoras oficiales con los trabajadores o con empresas nacionales e internacionales*.²⁸⁹ Las empresas privadas quedaron fuera de la financiación; así mismo, el Banco Cinematográfico se hizo con el control de los *Estudios América* y se fusionaron las compañías distribuidoras *Películas Mexicanas* y *Cinematográfica Mexicana Exportadora*; además se crearon nuevas compañías

²⁸⁷ Reyes García-Rojas, Aurelio de los (Coordinador), *op. cit.*, Vol. II. Capítulo XXXII: *Una nueva política cinematográfica durante el régimen de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976)* de Alejandro Pelayo Rangel (págs. 317-338): pág. 322.

²⁸⁸ *Ídem.*

²⁸⁹ Reyes García-Rojas, Aurelio de los (Coordinador), *op. cit.*, Vol. II. Capítulo XXXII: *Una nueva política cinematográfica durante el régimen de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976)* de Alejandro Pelayo Rangel (págs. 317-338): pág. 328.

estatales: *Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado I y II* (Conacite I y II).²⁹⁰

Aunque podamos considerar la Revolución Mexicana el tema principal de la película, otro tema importante es: la toma de conciencia del protagonista. Cuando Reed llega a México como corresponsal, se puede percibir en él una cierta simpatía por los revolucionarios, pero como periodista tiene que ser objetivo. Su periplo por México le lleva a conocer un ambiente distinto al suyo; ya que proviene de una adinerada familia de Oregón y había estudiado en la Universidad de Harvard. Conoce a gente tan dispar, como: Longino, al cual le confiesa su miedo a la acción; el General Tomás Urbina, que le pide a John Reed, que le fotografíe con todas sus medallas y su familia; o un mendigo, Don Luis, un antiguo soldado que se ha vuelto loco a causa de una explosión. En un principio, intenta participar en un combate, pero no tiene más remedio que huir; pero su estancia en el Ejército Constitucionalista, le va imbuyendo de fervor revolucionario. Entrevista a destacados líderes: Venustiano Carranza, Francisco Villa; colabora en la reparación de vías férreas y en la fabricación de bombas; hasta que finalmente rompe el cristal del escaparate de una tienda, para conseguir una cámara fotográfica. En ese momento, se puede considerar que Reed está metido de lleno en la Revolución. Esta toma de conciencia de Reed va pareja con el desarrollo de la película. Además, en la narración final, se explican algunos acontecimientos posteriores en México y en la vida de John Reed hasta su muerte en 1920, lo que contribuye a entender los ideales revolucionarios del periodista.

²⁹⁰ *Ibidem*, pág. 329.

La película se realizó en blanco y negro, aunque después se le dio el tono sepia que tiene para parecer un documental de la época de la Revolución. Se rodó en 16mm, aunque para su distribución se amplió a 35mm. Una de las cualidades de la película, es que se rodó con sonido directo, para así darle un mayor realismo y sin banda sonora. Esto lo podemos notar en las escenas bélicas, como la toma de Gómez Palacio. Durante el desarrollo de esta escena no encontramos música heroica y glorificadora, sino simplemente ruidos de explosiones y disparos, como si estuviéramos viendo la acción en directo.

Leduc utilizó un equipo muy reducido para realizar esta película. Algunos de los que participaron lo hicieron por un salario mínimo o incluso gratis, como sus amigos del Grupo "Cine 70; este reducido grupo de técnicos no se notó en la calidad final de la película. El 29 de marzo de 1972, se publicaba una entrevista en el diario *Excélsior* de Luis Teran a Paul Leduc; en ella, el cineasta cuando le preguntan el tipo de equipo con el que había contado, explicaba:

<<Usar grúas y todo eso hubiera resultado divertido -sonríe Leduc, pero nosotros teníamos que resolver todo; entre diez personas incluido Claudio Obregón, que se portó extraordinariamente con nosotros, ayudaban a movilizar el equipo. Normalmente, en una producción industrial tienes a un iluminador, un equipo de electricidad, un operador, un director de fotografía, etc., En esta película, el equipo se reducía al fotógrafo, Alexis Grivas y a su asistente, Ariel Zúñiga. El sonidista que llevamos enfermó a mitad del rodaje y hubo que sustituirlo. Este trabajo fue un factor muy estimulante para todos. Tengo la imagen de que el día que haga una película considerada "normal", me voy a aburrir mucho con tanto personal. Claro que hay que tener en cuenta que se trataba de un equipo de cineastas. Por eso, se podían intercambiar puestos. Un día uno actuaba, era mi asistente, script, ayudaba a la

*producción, etc. >>*²⁹¹ Así, Leduc demostraba que se podía realizar una película de gran calidad con pocos medios.

El director realizó esta película de manera independiente, alejado en cierta manera de la industria; por eso tardó dos años en ser distribuida. El director echó la culpa a algunos productores, que en la segunda mitad de los años 60 pedían dinero al Banco Cinematográfico para financiar películas y luego no las distribuían, ya que no les salía en cuenta financieramente estrenarlas, así ganaban dinero, quedándose muchas películas “enlatadas”. Esto lo explicó Leduc, al periodista Adolfo García en una entrevista para la *Revista Plural*:

*<<...Entonces los productores empiezan a especular. Se inflan los presupuestos a tal punto que muchas veces con lo que da el Banco ya se obtuvo la ganancia, y no vale la pena arriesgar los gastos de distribución, tiraje de más copias, publicidad, etcétera. Por lo tanto, lo que menos interesa en películas que van a quedar enlatadas es el tema, o mucho menos la calidad, porque en este truco, en esta movida no interesa la exhibición, la ganancia viene de antes. Y esa ganancia no la reinvierten en el cine, porque no les interesa; la reinvierten en edificios, en coches, u otra cosa que les dé más dinero. Y es el Estado, a través del Banco Cinematográfico, el que tiene los números rojos. Todo esto en cuanto a la situación económica. Cuando llega Rodolfo Echeverría había un productor que tenía 22 títulos enlatados. >>*²⁹²

Con los cambios en el sexenio de Echeverría y el apoyo de ciertos críticos se consiguió que se distribuyese la película, aunque a partir de entonces, el estado intentó atraer a todos los directores independientes a su entorno.

²⁹¹ Diario *Excélsior*: 29 de Marzo de 1972: Artículo obtenido en el archivo de la Cineteca Nacional. Documentos anexo N°13.

²⁹² Revista *Plural*: N°83, Agosto 1978, pág. 44. Artículo obtenido en el archivo de la Cineteca Nacional.

Pero el propio Leduc, afirmaba: <<*Reed no fue la primera película independiente ni nada por el estilo*>>. ²⁹³ Se habían hecho otros largometrajes antes, en un marco independiente y también se había tratado el tema de la revolución desde diferentes perspectivas. Para el director, lo importante de la película fue lo que costó en comparación con otras películas de la época: [...] <<*Pero el asunto es que “Reed” costo en aquella época menos de medio millón de pesos cuando otra película de tema similar costó catorce millones, en la misma época. Y eso era para demostrar que los presupuestos del cine industrial estaban demasiados inflados y que el cine independiente era una gran tentación*>>. ²⁹⁴ El presupuesto final de la película fue de 350 mil Pesos ²⁹⁵.

La película tuvo su estreno el 5 de Enero de 1973, estando cuatro semanas en cartel y con una buena acogida de público. Buena parte de las críticas de la época, las he podido consultar del diario *Excélsior*. En una crónica del 4 de abril de 1972, se recogen las opiniones de Carlos Fuentes, Alberto Isaac y Héctor García. Fuentes realiza una crítica muy positiva, afirmando que: <<*se suma a las escasísimas películas importantes que se han hecho sobre la revolución mexicana, “Vámonos con Pancho Villa” y “El Comandante Mendoza” de Fernando de Fuentes, y algunos momentos muy bien logrados en “Flor Silvestre” de Emilio Fernández.*>> ²⁹⁶ El escritor vio cómo años más tarde, se adaptaba al cine su novela *Gringo Viejo* (1985) en un largometraje dirigido por Luis Puenzo: *Old Gringo* (1989).

²⁹³ *Ibidem*, pág. 49.

²⁹⁴ *Ídem*.

²⁹⁵ García Riera, Emilio, *op. cit.*, 2ª edición, Vol. 15, pág. 156.

²⁹⁶ Diario *Excélsior*: 4 de Abril de 1972. Artículo obtenido en el archivo de la Cineteca Nacional. Documento anexo N°14.

Héctor García tiene también una crítica muy halagadora, afirmando que la revolución también se nota en la manera de realizar esta película: <<Reed (*México Insurgente*) se realizó revolucionariamente: es decir, con sacrificio, con amor, con honestidad. El espíritu que animó a todos los jóvenes que crearon esta película fue revolucionario, ciclópeo, gigante. La voluntad fue grande, por eso los resultados son enormes>>. [...] <<Es la Oportunidad para que todas las clases, todos los interesados en los problemas del país, vean una auténtica muestra de lo que fue la revolución y lo que debe ser para nosotros.>>²⁹⁷

El director Alberto Isaac es algo más crítico, aunque da mucha importancia que se haya realizado una película como esta, afirmando: <<Reed (*México Insurgente*) me parece una película muy importante que ojalá se exhiba en toda su integridad, tal y como la concibió Leduc. Y le cortarían algunas cosas, no por razones de censura o de inconformidad por cosas que se dicen, sino para mejorar el ritmo. De cualquier manera, me parece una película espléndida, importante y además bien hecha. Viene a echar abajo el sanbenito de que el cine independiente tiene que estar mal hecho. Se trata de una superproducción que, de haber sido hecha industrialmente, hubiera costado alrededor de 10 millones de pesos. >>²⁹⁸ La película tenía una duración original de 124 minutos, pero se redujo a 105 minutos para su exhibición en salas, ya que para algunos críticos era algo lenta.

Tanto a Isaac como a Héctor García les gustó que esta película pudiera significar una apertura y un cambio en el cine mexicano. Pero unos días después, en el mismo diario, el periodista David Ramón lanza una crítica furibunda a la película; afirmando que aparte de alguna buena secuencia: ...la película adolece de una extrema falta de

²⁹⁷ Ídem.

²⁹⁸ Ídem.

*continuidad, del sentido de ritmo cinematográfico, de coherencia, de ritmo narrativo. Pareciera que ninguna secuencia tiene algo que ver con la que le sigue o con la que le precede.*²⁹⁹ También lanza críticas a los nuevos “directores independientes”, afirmando que aunque hiciesen películas fuera de la industria, después las acababan vendiendo a ella para que las distribuyeran.

La película tuvo éxito en su presentación en Europa. En Mayo de 1972, la película participó en la “Quincena de Realizadores” del Festival de Cannes, en donde recibió grandes elogios y se tuvo que exhibir tres veces³⁰⁰. Dos meses después, en el diario *Excelsior*, durante el Festival de Berlín, se recogen algunas opiniones positivas del diario alemán *Snandauer Volksbnatt*, en las que afirman: *Leduc no se limita a presentar un cuadro de la revolución, cuadro de una lucha que por lo general ha sido vista sin contexto histórico-añade la crítica-, él muestra la espera, el miedo, las dudas, y con ello revela y alcanza una comprensión mucho más realista que la de otras tantas películas que tratan sobre revoluciones y guerras civiles.*³⁰¹

Unos meses después, Luís Terán escribe una pequeña crítica sobre la película, días después del estreno. Califica a la película de Leduc, como una de las películas más importantes que se han realizado en México. La sitúa en la lista de las 10 mejores películas de 1972, junto con obras tan notables como: *El castillo de la Pureza* de Ripstein, *El discreto encanto de la burguesía* de Luis Buñuel o *Perros de Paja (Straw Dogs)* de Sam Peckinpah.³⁰²

²⁹⁹ Diario *Excelsior*: Suplemento Cultural *Diorama*: 9 de Abril de 1972. Artículo obtenido en el archivo de la Cineteca Nacional.

³⁰⁰ García Riera, Emilio Vol. 15, 2ª edición, *op. cit.* pág. 156.

³⁰¹ Diario *Excelsior*: 26 de Julio de 1972.

³⁰² Diario *Excelsior*: 15 de Enero de 1973.

Esta película es sin duda una obra muy interesante. Aunque la figura de John Reed ha sido más conocida por la película de Warren Beatty; la película de Leduc es una oportunidad para conocer sus experiencias en México, de una manera realista y sin hacer uso de exaltaciones nacionalistas, como lo mostraba en sus escritos y así se puede comprobar su proceso de conversión de periodista a revolucionario.

La película tiene un desenlace algo precipitado. Cuando Reed rompe el cristal de la tienda, una voz en off explica los acontecimientos posteriores, como la toma de Torreón y la vida posterior de Reed; queda una sensación de que la película podía haber tenido un final más desarrollado, ya que algo tan famoso como la Toma de Torreón no aparece en la película. Además, siendo la figura de Reed un personaje tan polémico e interesante, se echa algo en falta que el personaje tenga un tratamiento más profundo. Eso sí, aunque la elección de Claudio Brook podría considerarse discutible, ya que no es estadounidense, realiza una gran actuación.

Otro punto positivo de la película es que en ella se pueden ver las características de cómo iba a ser el cine de Paul Leduc: pocos diálogos y secuencias de largos silencios; la utilización de largos planos secuencia, que en esta película se pueden ver en las logradas escenas de acción. También, la ausencia total de música ha sido algo característico de la obra de Leduc.

Es difícil poder comparar esta película con *Los Olvidados* en la forma, ya que tanto Leduc como Buñuel son distintos en su forma dirigir. Leduc, siempre ha sido un realizador experimental, intentando ser siempre rompedor; mientras que Buñuel era poco aficionado a los alardes técnicos al dirigir. Es quizá la elección de temas y en la

actitud “rupturista y transgresora”³⁰³ de ambos, como afirma Francisco J. Millán Agudo, donde podemos encontrar similitudes. Si en *Los Olvidados*, Buñuel muestra la miseria de los arrabales de Ciudad de México de una manera realista, Leduc enseña la revolución de una manera real, sin hacer usos de efectismos, ni exaltaciones patriotas. Los arrabales que muestra Buñuel son lugares de pobreza, delincuencia, y multitud de problemas y aunque a veces pueda haber un atisbo de esperanza, el futuro que esperan sus habitantes no es muy halagador. La escena de la granja-escuela muestra que tal vez, algunos jóvenes puedan conseguir una mejor situación económica, pero serán pocos los que puedan acceder a ella. Por otro lado, la Revolución mostrada por Leduc, no es un movimiento romántico y de postal, sino un acontecimiento donde se puede morir en cualquier momento, aunque en este caso sea por un noble ideal.

³⁰³ Millán Agudo, Francisco J, *op. cit.* pág. 93.

8.4. El castillo de la pureza

Dirección: Arturo Ripstein.

Producción: Estudios Churubusco Azteca S.A.

Productora: Angélica Ortiz.

Guionistas: Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco.

Director de Fotografía: Alex Phillips.

Montaje: Rafael Castanedo.

Música: Joaquín Gutiérrez Heras.

Dirección Artística: Ernesto Carrasco y Manuel Fontanals.

Vestuario: Carlos Chávez.

Maquillaje: Elda Loza.

Ayudante de Dirección: Américo Fernández.

Sonido: Jesús González Gancy.

Efectos Especiales: Raúl Camarena.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Duración: 110 minutos.

Año de Producción: 1972.

Género: Drama.

Intérpretes: Claudio Brook (Gabriel Lima), Rita Macedo (Beatriz), Arturo Beristáin (Porvenir), Gladys Bermejo (Voluntad), Diana Bracho (Utopía), David Silva (Inspector), María Barber (Vecina), Cecilia Leger (María Luisa), Osami Kawano (Yutaka), Roberto Jiménez (Basurero), María Rojo (joven de la tienda), Mario Castellón (agente de policía).

Nominada a 10 Premios Ariel y Ganadora de 5 en 1972: Mejor Película, Mejor Guion, Mejor Actriz Secundaria (Diana Bracho), Mejor Actor Secundario (Arturo Beristáin), Mejor Escenografía.

Premio Heraldo al Mejor Guion

Diosa de Plata a la Actriz Revelación (Diana Bracho) y a la Mejor Escenografía

Argumento:

Gabriel Lima es un hombre que ha decidido aislar a su familia de la sociedad. Los tiene encerrados en una casa desde hace 18 años y su único sustento proviene de la fabricación de un raticida en polvo que el propio Gabriel vende por la ciudad, ya que es el único que sale de la casa. Su mujer, Beatriz, es una persona sumisa que ha educado a sus hijos: Porvenir, Voluntad y Utopía, siguiendo las estrictas ideas de su marido, el cual quiere proteger a su familia de la “corrupción” y los pecados del exterior; castigando cualquier error de sus hijos de manera macabra, como encerrarles en cuartos

bajo llave. Por otro lado, su hijo e hija mayor ya son adolescentes y empiezan a tener inquietudes cuyas respuestas solo están en el exterior.

Gabriel es además una persona hipócrita, ya que cuando sale al exterior se entrega totalmente al mundo del cual quiere proteger a su familia: tiene relaciones con prostitutas, seduce a mujeres jóvenes en los comercios y come carne, a pesar de que en su casa obliga a su familia a ser vegetarianos.

Finalmente, empiezan a suceder cosas que trastocan el mundo de Gabriel: hay un incesto entre Porvenir y Utopía e intentan que les liberen de su cautiverio, intentando enviar un mensaje a la policía. Pero finalmente, todo acaba al ser Gabriel abordado por agentes de la ley, al tratar de vender raticida. Le acompañan a casa y estando los agentes dentro, Gabriel pierde los estribos; ya que dos desconocidos han entrado en su “mundo perfecto” y amenaza con matar a su hijo -que explica a los agentes lo que les ha hecho su padre todo este tiempo- e incendiar la casa. Finalmente, Gabriel es detenido por la policía. Su familia vuelve a la casa –seguramente tras haber ido a la comisaria- por las calles lluviosas, entran en su hogar sintiéndose raros y un poco pensativos por el futuro que se abre ante sus ojos.

Director:

Arturo Ripstein es uno de los directores mexicanos más conocidos. Nació en 1943 en una familia dedicada a la industria cinematográfica; su padre era el productor Alfredo Ripstein, propietario de la productora Alameda Films. Con 15 años asistió unos días al rodaje de *Nazarín* de Luis Buñuel y según se puede leer en muchos sitios, fue secretario y conductor del director aragonés, aunque él lo ha negado varias veces; como

en una entrevista en la que afirmó: <<A mí me tocó el privilegio de conocerlo de cerca, aunque no fui su asistente aunque así lo diga la Wikipedia>>.³⁰⁴ Eso sí, fue ayudante de dirección en *El Ángel Exterminador*, pero no apareció en los créditos. En una entrevista, realizada en Mayo de 2014 por el diario *Milenio*, respondiendo a la pregunta de si Buñuel le enseñó algo, afirma que fue el: *acercamiento ético*; afirmando del director aragonés:

[...] <<con él el aprendizaje era ético. Era “acércate a tu trabajo de este modo, trata de no traicionarte” —cosa que Buñuel nunca cumplió—, “trata de hacer las cosas que te dicta tu corazón o tu cabeza” —cosa que Buñuel tampoco cumplió, digo, a veces le salía, pero Buñuel tiene una cauda de películas espantosas, como todos los que hacían cine en español.>>³⁰⁵ Esto es una clara referencia a las películas alimenticias, que tuvo que realizar Luis Buñuel y de las que nunca estuvo orgulloso. Pero la relación e influencia que ha tenido el cine del director aragonés en él, siempre le ha seguido; en una entrevista de hace dos años, en *El País Semanal* afirma:

<<Durante 50 años he sido el hijo de Buñuel. Pero ni siquiera es mi director favorito ni el que más me ha influido. Me gusta, pero tiene desastres de pataleo. Fue determinante para mi vocación, no para mi aprendizaje. Descubrí más con Pabst o Mizoguchi. Fíjese, hasta de mi última película dicen que es muy Buñuel, cuando es puro Valle-Inclán y picaresca.>>³⁰⁶ También a Luis Acoriza —como he explicado en páginas anteriores— se le relaciona inevitablemente con el director aragonés.

³⁰⁴ <https://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/entrevista-arturo-ripstein-estreno-calle-amargura-4729125>

Diario *El Periódico de Catalunya*: Entrevista publicada el 5 de Diciembre de 2015.

³⁰⁵ http://www.milenio.com/hey/Arturo_Ripstein-cineasta-Bunuel-dominical_0_304169827.html

Diario *Milenio*: Entrevista publicada el 25 de mayo de 2014.

³⁰⁶ https://elpais.com/elpais/2016/05/04/eps/1462312852_146231.html

El País Semanal: Entrevista publicada el 4 de Mayo de 2016.

Pero volviendo a su carrera, Ripstein con tan solo 22 años debutó en la dirección de largometrajes con el western: *Tiempo de Morir* (1965), con la producción de su padre y con un guion de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes. En pocos años, se convirtió en uno de los directores más importantes de América Latina y en uno de los cineastas más independientes de México; ya que se peleaba constantemente con la industria; además fue uno de los fundadores del grupo *Cine Independiente de México*, junto con cineastas como Felipe Cazals o Rafael Castanedo, entre otros. Sus siguientes películas también fueron muy bien recibidas, como *Los recuerdos del porvenir* (1968) o el pequeño documental sobre Buñuel, *El naufrago de la Calle Providencia*, junto con Rafael Castanedo. Tras *El castillo de la pureza*, siguió encadenando éxitos como *El santo oficio* (1973) o *El lugar sin límites* (1977), una película que trataba abiertamente el tema de la homosexualidad o el travestismo y que está basada en una novela de José Donoso.³⁰⁷ Su éxito siguió en los años ochenta y los noventa, ganando dos Conchas de Oro en el Festival de Cine de San Sebastián, con *Principio y Fin* (1993) y *La perdición de los hombres* (2000). También ganó premios en el Festival de Venecia con la película *Profundo Carmesí* (1996). Sus últimas películas han sido *Las razones del corazón* (2012) y *La calle de la amargura* (2015). Está casado con la guionista Paz Alicia Garciadiego, la cual ha escrito los guiones de algunas de sus filmes, como *El Coronel no tiene quien le escriba* (1999) o *Así es la vida* (2000).

Películas como director:

Tiempo de morir (1965).

H.O., episodio de *Juego Peligroso* (1968).

³⁰⁷ Dicha película la comento a continuación de este comentario.

Los recuerdos del porvenir (1969).

Salón Independiente (1969): cortometraje documental, codirigido con Felipe Cazals y Rafael Castanedo.

La Hora de los Niños (1969).

El naufrago de la calle Providencia (1971): documental.

El castillo de la pureza (1972).

El Santo Oficio (1973).

Los otros niños (1974): documental.

Foxtrot (1975).

Lecumberri (El Palacio Negro) (1976).

El lugar sin límites (1977).

La viuda negra (1977).

Cadena Perpetua (1978).

La tía Alejandra (1979).

La Ilegal (1979).

La seducción (1980).

Rastro de muerte (1981).

El otro (1984).

El imperio de la fortuna (1985).

Mentiras piadosas (1988).

La mujer del puerto (1991).

Principio y Fin (1993).

La reina de la noche (1994).

Profundo Carmesí (1996).

El Evangelio de la maravillas (1997).

El Coronel no tiene quien le escriba (1999).

Así es la vida (2000).

La perdición de los hombres (2000).

La virgen de la lujuria (2002).

El Carnaval de Sodoma (2006).

Las razones del corazón (2011).

La calle de la amargura (2015).

Comentario:

Esta película se basó en un caso verídico que se había descubierto en México años atrás y del que se escribieron diversas crónicas, una obra de teatro -de la cual uno

de los autores era el dramaturgo Sergio Magaña- y una novela inspirada en los hechos: *La carcajada del gato*, de Luis Spota. Un dato curioso es que, al principio, los autores de la obra teatral se la ofrecieron a Buñuel, pero no pudo aceptar ya que en aquellos momentos estaba trabajando en Francia; aun así, sugirió que se la ofrecieran a Ripstein. El propio director de la película, lo explica en una entrevista con Augusto M. Torres, publicada en *El País* en 1978, en la que también afirma:

<<[...] Yo puse la condición de no adoptar la obra de teatro, sino escribir directamente sobre las fuentes periodísticas. No me puse de acuerdo con la compañía en las condiciones que me ofrecía, retiré mi guion y cayó en manos de los Estudios Churubusco, que en ese momento comenzaban a financiar películas estatales porque había decrecido mucho la producción de empresas privadas, que aceptó el guion y las condiciones en que yo había resuelto hacerlo y produjo la película. Por tanto, es gracias a Buñuel que pude volver a la industria sin tener que hacer mil concesiones. [...]>>³⁰⁸

Ripstein había estado apartado de la industria unos años, por sus continuos conflictos con la burocracia y por la poca independencia que tenían muchos cineastas; por eso había fundado la citada productora *Cine Independiente de México*. Con esta película volvió a hacer una obra con un estudio importante, obteniendo un gran éxito de crítica y público.

El tema de la película era de los que le podían gustar al director aragonés, ya que tenía aires de *El Ángel Exterminador* e incluso de *Viridiana*; con esta última tenía ciertas similitudes por presentar a unos personajes que no quieren aceptar la realidad y se inventan un mundo propio, para según ellos protegerse o proteger a sus seres

³⁰⁸ Torres, Augusto M., *op. cit.*, pág. 183: Extracto de una entrevista publicada en el diario *El País*, el 19 de noviembre de 1978.

queridos del exterior. El personaje de Gabriel de esta película se puede comparar con el de Don Jaime (interpretado por Fernando Rey) de *Viridiana*, una persona que vive anclada en el pasado y en su mundo, llegando a confundir a su sobrina con su difunta esposa.

Un dato curioso es que, en los créditos finales de la película de Ripstein, se puede leer que el título de la película está tomado de un ensayo de Octavio Paz, publicado en 1968 con el título de: *Marcel Duchamp o El castillo de la pureza*.

En este film, el director hace una mirada al interior del ser humano: las cosas que hace, pero sobre todo lo que puede llegar a hacer. Este podría ser el tema principal de esta obra: las cosas que pueden llegar a hacer las personas, creyendo que hacen el bien, cuando en realidad están haciendo daño a quienes les rodean. Gabriel, con su radical punto de vista de la sociedad, acaba encerrando a su familia en una enorme casa, en donde no duda en castigarlos, cuando cree que han cometido algo malo o por asuntos del pasado; convirtiéndolo no solo en un monstruo, sino también en un hipócrita.

Por ejemplo, reprocha a su mujer las relaciones que tuvo ella antes de casarse con él; cuando él aprovecha sus salidas de la casa para ir a burdeles o insinuarse con mujeres jóvenes en las tiendas. Por otro lado, a su hija mayor, Voluntad, la castiga cuando cree que se ha insinuado a un Inspector de Sanidad que ha entrado en la casa, cortándole la melena. Cuando se produce el incesto entre los dos hermanos mayores, encierra a cada uno en una habitación y no duda en espiarlos continuamente para ver que hacen. De hecho, la maldad del mundo exterior, de la que siempre ha intentado proteger a su familia se acaba viendo en el personaje de Gabriel. Sus comentarios sobre el exterior son horribles, ya que en un momento de la película, compara a la gente que vive en el mundo exterior con las ratas; justificando el encierro de su familia, afirmando

que las ratas y las personas son iguales y que por eso es mejor que no salgan al exterior, algo que Beatriz le critica, en uno de los pocos momentos de desafío que muestra.

En definitiva, Gabriel es un ser tirano, que maltrata a sus hijos y controla a su mujer de una manera que hace que estos sean totalmente dependientes de él. En la escena final, cuando la familia vuelve a la casa desde la comisaria sin Gabriel, no dudan en encerrarse otra vez, en vez de disfrutar de la nueva libertad que han conseguido. Beatriz recorre la casa –junto con su familia– con una mirada preocupante, sobre lo que puede suceder a partir de ahora. Para Francisco J. Millán Agudo: *su mirada deja bien claro que vuelven al redil, bajo la tutela paterna aunque él esté ausente.*³⁰⁹

Una de las virtudes de la película es la sensación opresiva que muestra, ya que casi todo el metraje sucede en la casa familiar; un lugar que a pesar de ser considerado un hogar es un sitio tétrico, triste y poco acogedor para cualquier persona foránea. Es una obra con un gran ritmo, ya que por sus características podría haber acabado convirtiéndola en una película lenta, pero no lo es en absoluto. Los actores llevan el peso de buena parte de la película; por lo que no es de extrañar que ganase tres Premios Ariel de Interpretación.

La influencia de Buñuel se puede ver en muchos aspectos, aunque no se debe considerar a esta película una copia de las obras del cineasta aragonés. Uno de los temas que se pueden relacionar entre los dos directores es el voyerismo, un tema siempre recurrente en buena parte del cine “buñueliano”, sobre todo en la etapa francesa del realizador, con películas como *Belle de Jour* (1967) o *Ese Oscuro Objeto de Deseo* (*Cet Obscur Objet du Désir*, 1977); pero también en obras de su etapa mexicana, como *Él*

³⁰⁹ Millán Agudo, Francisco J., *op. cit.*, pág. 127.

(1953) o *Viridiana* (1961). En este film, vemos como Gabriel espía a sus hijos y a su mujer por unas pequeñas ventanas que ha hecho en las paredes él mismo; es así como acaba descubriendo la relación incestuosa entre sus dos hijos mayores, ya que ve que no están en la habitación y los acaba encontrando en el coche abandonado que tienen en su patio.

El fetichismo es otro aspecto importante de esta película, mostrado en la escena en que Beatriz guarda el cabello de sus hijos en una caja como si fuera un tesoro; incluso en la escena en que Gabriel le corta la melena a su hija mayor, Beatriz lo coge rápidamente y lo guarda en un bolsillo, sin que lo vea su marido. En *Los Olvidados*, se puede ver repetidas veces el fetichismo de Buñuel hacia los pies femeninos, ya que hay varios primeros planos de pies de mujeres.

También recuerda mucho a Buñuel los tambores de Calanda que se pueden oír al final de la película, cuando Beatriz y sus hijos vuelven a la casa. Los redobles de tambor van aumentando y sirven para mostrar la confusión de los protagonistas que no saben que les puede pasar a partir de ahora. En *Simón del Desierto* (1965), cuando el protagonista acaba en la discoteca de Nueva York se oyen los redobles de tambores, mostrando al protagonista con una expresión de no saber dónde está. Buñuel usó este recurso de los tambores de Semana Santa de su Calanda natal en otras películas, como *Nazarín* (1959). De hecho, Ripstein ha afirmado en diversas ocasiones que su gusto por estos tambores le viene desde que vio esta película.³¹⁰

Con el director español también se puede comparar el gusto por finales difíciles o pocos sentimentales. Si *Los Olvidados* acaba con la muerte de Pedro y más tarde de El Jaibo y con una mirada poco optimista sobre el futuro de los arrabales de Ciudad de

³¹⁰ *Ibidem*: pág. 132.

México; la película de Ripstein muestra cómo una familia que recupera su libertad tras años de cautiverio por el patriarca, ahora sin su figura no saben qué hacer: se encierran otra vez en su casa muy preocupados. Ripstein, igual que el director aragonés, siempre se ha alejado del sentimentalismo más edulcorado.

Otras cosas que tienen en común las dos películas, es que ambas muestran un ambiente sórdido y usan un tono seco y realista. Si en la película de Buñuel, los arrabales de la capital mexicana son mostrados como unos lugares llenos de pobreza, de miseria y con delincuencia; en esta película la casa de la familia protagonista es un sitio oscuro, lúgubre, desvencijado, decadente, un lugar nada acogedor y de un aspecto muy miserable, a pesar de ser una gran casa. Aunque en este aspecto también hay una pequeña diferencia, mientras en los arrabales de *Los Olvidados* apenas hay esperanza de que puedan mejorar; la casa de *El castillo de la pureza* podría convertirse en un lugar acogedor en donde se pudiese vivir o, dicho de otro modo, en un hogar; ya que es a causa de Gabriel que no se convierte en uno. Mientras que las barracas de *Los Olvidados* son así, porque el gobierno y la sociedad en general han apartado a sus habitantes del progreso y de la felicidad.

En el plano interpretativo, se ha de decir que varios de los actores habían aparecido en obras de Buñuel: Claudio Brook fue el protagonista de *Simón del Desierto* (1965) y uno de los actores principales de *La Joven* (1960), *El Ángel Exterminador* (1962) y *La vía Láctea* (*La Voie lactée*, 1969). Rita Macedo también interpretó un papel en *El Ángel Exterminador*, *Ensayo de un crimen* (1955) y *Nazarín* (1959), en donde interpretó el papel de Andara.

En una entrevista con Augusto M. Torres realizada en otoño del año 2000, pero publicada en mayo de 2002, Ripstein habla de lo mucho que le influenció Buñuel,

afirmando que el director aragonés le animó a hacer cosas diferentes a las que se hacían entonces en el cine mexicano; algo distinto a las películas de simple entretenimiento y consumo que se hacían a montones entonces. A la pregunta de cómo sentía la influencia de Buñuel, el director mexicano afirma:

<<A mí lo que me pasó con Buñuel es que me movió hacia los caminos desconocidos. Para mí hubiese sido fácil seguir un poco el camino de mi padre, como todos los hijos de productores que se volvieron directores en mi generación y que siguieron haciendo las películas que se hacían habitualmente en México. Yo soy el único hijo de productor en México que no siguió haciendo las películas de su padre y éramos un montón, éramos unos doce o quince, que más bien me fui por otro lado. Su influencia fue definitiva en mis cosas, con Buñuel se me abrió una puerta a un paisaje absolutamente desconocido y que había que explorar.>>³¹¹ Aunque en la entrevista que he citado en páginas anteriores, Ripstein afirmase que tenía otros directores favoritos o que le habían influenciado más, siempre ha afirmado que del director aragonés aprendió valiosas lecciones.

Ripstein en la misma entrevista habla de las dificultades que tuvo Buñuel cuando trabajó en México: escasez de recursos económicos, problemas con la burocracia y eso a pesar, que fue de los pocos directores que consiguió grandes éxitos internacionales del cine mexicano en los años 50 y parte de los 60. También afirma, que cuando ofrecieron a Buñuel trabajar en Francia, no dudó en aceptar, ya que en el país galo se sentía más apoyado por los productores.³¹²

³¹¹ Torres, Augusto M., *op. cit.*, pág. 218: Extracto de una entrevista publicada en La Revista *Claves de La razón práctica*. N° 122. Mayo-Junio 2002.

³¹² *Ibidem*: pág. 217.

El castillo de la Pureza tuvo un preestreno el 30 de Diciembre de 1972 y su estreno fue en el Cine Diana de Ciudad de México, el 10 de mayo de 1973. Estuvo 18 semanas en cartel.³¹³ El mes de su estreno, podemos ver una crítica positiva en el diario *Excélsior*, escrita por Emilio García Riera; afirma que aunque alguien pueda poner algún reparo a algún momento muerto, Ripstein ha dado a la cinematografía mexicana una de sus obras más “bellas y logradas” y continua afirmando: [...] *estamos ante una película que no solo suscita el entusiasmo, sino que eleva de improviso el nivel de exigencia por lo que al cine nacional se refiere, una película cuyo aprecio nada puede deber a la visión condescendiente y relativista que provoca nuestro sentimiento de subdesarrollo.*³¹⁴ Muchos críticos seguían pensando que el nivel del cine nacional no era muy alto y por eso, cuando se estrenaban obras de calidad, como la de Ripstein, buena parte de las obras que se hacían palidecían a su lado. En aquellos años, el gobierno de Luís Echeverría había dado un espaldarazo a la industria, como he explicado en el comentario anterior de *Reed: México Insurgente*.

Pero también hubo críticas negativas en el mismo diario *Excélsior*, por parte de Jorge Ayala Blanco. No solamente califica la película como: “El castillo de la torpeza”, sino critica como se retrata el personaje de la madre, sumisa cada vez que su marido le pega y afirma: [...] *lo más patético de las golpizas que prodiga el padre será el que a su esposa le tiren al suelo el costurero donde guarda los ricitos. Tanto a ella como al director le interesan más las colecciones de mechones infantiles que lo seres humanos y sus conflictos.*³¹⁵ La madre guarda en un costurero, los mechones de sus hijos y cuando en una golpiza se le caen al suelo, la madre solo quiere volver a guardarlos y muchas veces los acaricia sentada en su tocador. Desde mi punto de vista la película muestra a

³¹³ Ayala Blanco, Jorge; Amador, María Luisa 1970-1979, *op. cit.*, pág. 133.

³¹⁴ Diario *Excélsior*: 15 de mayo de 1973: Artículo obtenido en el archivo de la Cineteca Nacional.

³¹⁵ Diario *Excélsior*: 13 de mayo de 1973: Artículo obtenido en el archivo de la Cineteca Nacional.

unas personas que han vivido varios años sumisas a la autoridad patriarcal, por lo que es normal que la madre este algo desconcertada y que muestre tanto interés por los mechones de sus hijos. Ayala Blanco en dicha crítica, dice sobre la imagen que se da de la figura paterna:

*Lo irritante de El castillo de la pureza, película perfectamente insulsa pero de mejor factura que las del cine industrial mexicano (así andamos), es precisamente que el argumentista-director Ripstein ha ido de manera sistemática, eludiendo, bloqueando y desviando de su película cualquier posibilidad remota de un utópico cuestionamiento del Padre (por fortuna somos críticos de cine y no terapeutas de cineastas), no atreviéndose tampoco a defender en forma coherente su funcionamiento ultraderechista dentro de la política familiar, y no teniendo el cineasta ninguna capacidad para volver buñuelistamente monstruosa a dicha figura (aunque no ha faltado quien, comicidad involuntaria aparte, haya alabado a la cinta porque colma el sueño de todos los padres de ser amo, perdonavidas, Dios, universo, juez y demás abominaciones jerárquicas.[...]*³¹⁶ Desde mi punto de vista, la película ataca la figura paterna, ya que el personaje interpretado por Claudio Brook es mostrado como un monstruo y un mal padre, por todo lo que le hace a su familia; cuando al final del film, acaba entre rejas es un alivio.

La película llegó por primera vez a España durante el Festival de Cine de Valladolid de 1974. En *La Vanguardia*, se dedicaba un pequeño artículo sobre las películas a concurso, entre las cuales se encontraba *Amarcord* (1973) de Federico Fellini. De la película de Ripstein apenas explican nada, solo unas líneas: “*El Castillo de la Pureza*”, de Arturo Ripstein, representando a México, sobre un tema difícil e interesante, con un intento de efectismos simbólicos que rozan el melodramatismo. Las

³¹⁶ Ídem.

*opiniones del público fueron diversas.*³¹⁷ En el número 1910 de la revista *Destino*, de mayo de 1974, hay un reportaje sobre el festival en donde hablan del palmarés y comentan el festival. *El castillo de la pureza* es alabada junto con otras tres películas, de las que se dice que ha sido el grupo de películas más importantes del festival: por su calidad y por ser una película novedosa en el panorama cinematográfico.³¹⁸ Un año antes, en *La Vanguardia* –en agosto de 1973– hay toda una crónica del Festival de Aviñón sobre un ciclo de cine mexicano en el que hablan de los nuevos cineastas mexicanos, como Felipe Cazals, Luis Alcoriza o Ripstein, de quien nombran *El castillo de la pureza*, de la que se dice: [...] *analiza la situación de la familia tradicional mejicana y se la compara a un compartimento estanco, cerrado y regido por un solo jefe: el padre.*³¹⁹ Es una explicación, que concuerda perfectamente con la película, en la que tenemos a un patriarca que rige a su familia con mano de hierro y que no permite que nadie le haga sombra

Posteriormente, en enero de 1977 durante un Ciclo de Cine latinoamericano en la Filmoteca, se volvió a proyectar: *El castillo de la pureza*. En *La Vanguardia*, hay una crítica que califica a la película como una: *delirante y sugerente historia en la que el paternalismo autoritario adquiere aspectos grotescos...*³²⁰ y añaden una pequeña explicación del argumento.

³¹⁷ Diario *La Vanguardia*: 1 de mayo de 1974, pág. 55.

³¹⁸ Revista *Destino*: 11 de mayo de 1974. Nº 1910, pág. 65.

³¹⁹ Diario *La Vanguardia*: 11 de Agosto de 1973, pág. 37.

³²⁰ Diario *La Vanguardia*: 20 de Enero de 1977, pág. 55.

8.5. El lugar sin límites

Dirección: Arturo Ripstein.

Producción: Conacite Dos.

Productor: Francisco del Villar.

Guionistas: Arturo Ripstein, José Emilio Pacheco, Cristina Pacheco, Carlos Castañón Manuel Puig y José Donoso; basada en la novela homónima de Donoso, publicada en 1966.

Director de Fotografía: Miguel Garzón.

Montaje: Francisco Chiu.

Música: Joaquín Gutiérrez Heras.

Dirección Artística, Escenografía y Vestuario: Kleomenes Stamatiades.

Maquillaje: Virginia Campos.

Ayudante de Dirección: Francisco Guerrero.

Sonido: Guillermo Carrasco y Ricardo Saldivar.

Duración: 110 minutos.

Año de Producción: 1977.

Género: Drama.

Intérpretes: Roberto Cobo (La Manuela), Lucha Villa (La Japonesa), Ana Martín (La Japonesita), Gonzalo Vega (Pancho), Julián Pastor (Octavio), Fernando Soler (Don Alejo), Carmen Salinas (Luci), Emma Roldán (Ludovinia), Hortensia Santoveña (Clotilde), Blanca Torres (Doña Blanca), Martha Aura (Emma), Tere Olmedo (Lila), Cecilia Leger (Lupe), Paco Sañudo (cliente).

Nominada a 10 Premios Ariel, ganó 4: Mejor Película, Mejor Actor (Roberto Cobo), Mejor Actriz Secundaria (Lucha Villa) y Mejor Actor Secundario (Gonzalo Vega).

Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de San Sebastián de 1978.

Ganadora de 2 Premios ACE: Mejor Actriz Secundaria (Carmen Salinas) y Mejor Director

Diosa de Oro a la Mejor Película

Argumento:

La historia tiene lugar en un pueblo pequeño llamado El Olivo; un lugar cada vez más ruinoso y deshabitado, ya que el cacique y hombre más rico del lugar, Don Alejo, ha ido comprando todos los terrenos y propiedades que ha podido a bajo precio. Su objetivo es revenderlos ya que hay planes de hacer una carretera que pasaría por el pueblo. Aunque todavía hay lugares que Don Alejo no ha conseguido: una gasolinera y un prostíbulo. Este último pertenece a un travesti, “La Manuela”, y a su supuesta hija “La Japonesita”, cuya madre lleva muerta unos años. Las dos intentan negociar con el

cacique, pero solo consiguen que Don Pancho les corte la luz para forzarles a abandonar el lugar.

Un día vuelve al pueblo, Pancho, un rudo camionero; antiguo protegido de Don Alejo, el cual le había prestado dinero para pagar su camión. Además depende bastante de su cuñado, el propietario de la gasolinera. Es una persona que bebe mucho, un cliente asiduo del burdel y siempre intenta ahogar su frustración pegando a “La Manuela”.

Entonces la película da un salto al pasado, cuando el pueblo era un lugar agradable y Don Alejo había conseguido un cargo político importante y al pueblo llegaba el tren. Un día llegan a la estación un grupo de prostitutas, entre ellas “La Manuela”. A pesar del rechazo que le dan en un principio los hombres del pueblo, éstos no dudan al cabo de poco acudir al burdel para estar con ella. Don Alejo hablando con “La Japonesa”, una de las prostitutas, le dice que cree que no sería capaz de “enderezar” a “La Manuela”; ella le propone que si consigue mantener relaciones con “La Manuela”, le pase la propiedad de la casa –donde está el burdel-; finalmente lo consigue, con Don Alejo espionando. Además nace “La Japonesita”, que acabará criando “La Manuela”, ya que “La Japonesa” muere.

Otra vez en el presente, el cuñado de Pancho paga la deuda de su familia con Don Alejo, para así poder hacer negocios con el futuro paso de la carretera. Los dos se van al prostíbulo a celebrarlo y en un momento dado, Pancho bailando con “La Manuela” la besa. Su cuñado lo ve y para que no se entere el pueblo y pasar vergüenza la asesinan. Cuando Don Alejo descubre el cuerpo de “La Manuela”, muy afectado espera que agarren a los dos asesinos y vayan a la cárcel.

Comentario:

Esta película fue de las primeras en tratar abiertamente el tema de la homosexualidad en México; que se legalizó en 1871, en tiempos del Emperador Maximiliano. Pero hasta bien entrada la década de 1960 del siglo XX, los homosexuales y lesbianas mexicanas tenían que vivir su sexualidad de una manera muy clandestina o en los pocos bares gays que había en algunas ciudades mexicanas. A finales de los 60, sobre todo a raíz de los hechos de 1968 y siguiendo el ejemplo de buena parte del mundo, comenzaron a surgir asociaciones en su defensa. En 1971, se fundó el Frente de Liberación Homosexual y en 1978 surgieron grupos como: el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria, el Grupo Lambda de Liberación Homosexual y el grupo Oikabeth.³²¹ En Octubre de 1978, participaron en la marcha que conmemoró el décimo aniversario de la Matanza de Tlatelolco y el año siguiente organizaron el primer desfile del Orgullo Homosexual. Un acontecimiento famoso, fue la periodista y escritora Nancy Cárdenas que en 1973 declaró públicamente que era lesbiana durante un programa de televisión. La Ciudad de México se convirtió en marzo de 2010 en el primer lugar del país en implantar el matrimonio gay; el desfile del orgullo gay que se celebra anualmente en la capital del país reúne a más de 500 mil personas. En la actualidad, el matrimonio entre personas del mismo sexo es legal en la Ciudad de México y otros 12 estados de la República y es reconocido en todo el país, después de una decisión de la Suprema Corte de Justicia en 2015. Aun así, el cine tardó años en mostrar sin tapujos personajes homosexuales de una manera seria, ya que muchas veces, sobre todo en comedias, el personaje gay era siempre el personaje cómico o el que daba más risa.

³²¹https://www.milenio.com/cultura/fechas_clave-movimiento_gay-lgbtiti-trayectoria_politica-jordi_diez-milenio-noticias_0_980302168.html
Diario *Milenio*: Artículo publicado el 23 de Junio de 2017.

El lugar sin límites es una película que mostraba con ironía la actitud de “macho” de muchos mexicanos, que siempre se había mostrado con orgullo en novelas y películas, como las protagonizadas por Jorge Negrete y que tuvieron su época de oro en los años 40. Aunque mucha de estas se ambientaban en tiempos convulsos como la lucha contra el ejército francés del Emperador Maximiliano o durante la Revolución Mexicana. La película de Ripstein, está ambientada en el año que se rodó: 1977.

En el Reino Unido, años atrás, se estrenó una película que trataba la homosexualidad de una manera seria y se convirtió en una denuncia de las leyes que había en contra de ella, se titulaba: *Víctima (Victim, 1961)*; dirigida por Basil Dearden (1911-1971) y protagonizada por Dirk Bogarde, Sylvia Sims y Dennis Price. Unos años después de su estreno, durante el gobierno del laborista Harold Wilson (1964-1970) se eliminaron dicha leyes y se legalizó las actividades sexuales entre personas del mismo sexo.

El lugar sin límites se estrenó en una época muy difícil para el cine mexicano; el cual había tenido un auge de calidad y éxito a principios de los años 70, no solo por las películas de Ripstein, sino de otros directores como Paul Leduc o Felipe Cazals. Las productoras habían recibido mucho apoyo del gobierno mexicano, presidido por Luis Echeverría e incluso se había creado la primera productora estatal: Conacite I. Pero en 1977, con la llegada al poder de José López Portillo, el cine mexicano volvió a entrar en una etapa de crisis. El nuevo presidente repartió cargos políticos a familiares; un ejemplo, es que a su hermana: Margarita López Portillo, la nombró directora de la recién creada Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC). Desde su cargo hizo la vida imposible a todos los cineastas y artistas mexicanos mínimamente

críticos con el gobierno y ordenó el cierre de Conacite I. Un año más tarde intentó eliminar el Banco Nacional Cinematográfico, fundado en 1942 y que financiaba buena parte de la industria cinematográfica nacional, aunque finalmente no lo consiguió; eso sí, le quitó muchos fondos, para así favorecer a las productoras privadas y volver a realizar un cine de rancheras, típico de los años 40 y 50; ni siquiera se intentó imitar el cine de los grandes cineastas de la Época de Oro. De hecho, Margarita López Portillo propició la aparición de un nuevo género cinematográfico: *El cine de ficheras*. Era una mezcla del “cine de destape” español o a las comedias eróticas italianas, pero mezclado con el cine de rumberas, un género menor de la Época de Oro” y que fue protagonizado por bailarinas rumberas de los años 40 y principios de los 50, como: Meche Barba o María Antonieta Pons.

Durante la dirección de López Portillo, aumentó la producción nacional de películas, pero eso no llevó a un aumento de la calidad; igual que en los años 50 se favorecía mucho a un cine simplón, de simple entretenimiento que en los años 70 no seducía al público como antes. Su estrafalaria dirección, la llevó a situaciones tan increíbles, como la de agosto de 1979, en el que se ordenó la detención de 30 personas de la industria cinematográfica, entre ellas el director de cine Rafael Corkidi y funcionarios y ex funcionarios de la industria estatal; fueron acusados de fraude, algo que nunca se pudo demostrar. Buena parte de la industria cinematográfica nacional, denunció que estas acciones judiciales tenían como objetivo: [...] *el desmantelamiento de la industria estatal del cine para que la iniciativa privada la tomara en sus manos.*³²² También propició que directores extranjeros fuesen a México a rodar grandes producciones como: *Campanas Rojas* (1982) de Sergey Bondarchuk o *Antonieta* (1982) de Carlos Saura.

³²² <https://www.proceso.com.mx/95853/margarita-lopez-portillo-y-el-sexenio-negro-del-cine>
Revista *Proceso*: Artículo publicado en mayo de 2006, nº 1451.

Sus desastrosas decisiones, culminaron con el incendio que padeció la Cineteca Nacional, el 24 de marzo de 1982, en donde murieron 36 personas. La excusa dada por las autoridades fue que tenían acumulación de unas bobinas de películas antiguas hechas de nitrato de plata en unos almacenes poco adecuados y que no habían recibido fondos para conservarlas en condiciones.³²³ Pero mucha gente decía que los fondos destinados se habían utilizado para financiar las costosas películas que promocionaba Margarita López Portillo y que dicho material se podía haber conservado en los Estudios Churubusco.

La extraña situación llevó incluso a que durante los seis años que estuvo dirigiendo y controlando el mundo audiovisual mexicano, consiguió que una de sus novelas fuera adaptada al cine: *Estampas de Juana Inés de la Cruz* (1980), dirigida por Jorge Durán Chavez y posteriormente, cuando yo no ostentaba el cargo, se adaptó otra de sus novelas: *Toña Machetes* (1985). En los años 60, incluso había escrito una miniserie: *Maximiliano y Carlota* (1965). Para Millán Agudo, durante el gobierno de José Luis López Portillo, la política cultural: *consistió en aniquilar por completo la cinematografía nacional.*³²⁴

Volviendo al film de Ripstein, el guion de la película está basado en la novela homónima, del escritor chileno José Donoso (1924-1996), publicada en 1966; fue la obra que le dio fama y le consagró como uno de los escritores más importantes de las letras latinoamericanas y del *boom latinoamericano* que tuvo la literatura durante la

³²³ García, Gustavo; Coria, José Felipe: *Nuevo Cine Mexicano*. México DF. Ediciones Clío, 1997: pág.-56-57.

³²⁴ Millán Agudo, Francisco J., *op. cit.*, pág. 133.

segunda mitad de la década de los años 60 y principio de los años 70. Su siguiente novela: *El Obsceno pájaro de la noche* (1970) fue también un éxito de crítica.

Ripstein tuvo interés en adaptar *El lugar sin límites* al cine, incluso antes de que se publicase; ya que trajo amistad con Donoso, cuando el escritor estuvo viviendo en México, en donde escribió esta novela. Entre 1964 y 1981, Donoso estuvo viviendo fuera de Chile: primero en el país azteca, después en Estados Unidos y durante más de 10 años en España (en Barcelona y Calaceite), ya que cuando sucedió el golpe de Estado de septiembre de 1973, fue muy crítico con el régimen militar. De hecho, unos años más tarde publicó la novela *Casa de Campo* (1978), que era una alegoría contra el régimen de Pinochet. Cuando regresó a Chile siguió escribiendo y participó en numerosas actividades contra el régimen pinochetista, siendo incluso detenido. En 1990, recibió el Premio Nacional de Literatura de su país. Murió en su país natal en diciembre de 1996. Años después de su muerte, su hija adoptiva Pilar Donoso, confirmó la homosexualidad de su padrastro en su libro: *Correr el tupido velo* (2010).

Un dato curioso, es que José Donoso había ofrecido a Buñuel dirigir la adaptación de su novela. Querían rodarla en España, ya que Donoso vivía en Barcelona y Buñuel solía visitar el país siempre que podía; los dos se carteaban desde hacía algunos años. En Noviembre de 1970, Donoso envió una carta en la que le decía que el productor y guionista Eduardo Ducay le había llamado para decirle que la censura española había rechazado “en primera instancia” y en el acto la filmación de *El lugar sin límites*.³²⁵ Buñuel tuvo un tiempo el proyecto en sus manos, de hecho en octubre de 1971, Donoso respondió a una carta que le había enviado Buñuel a Calaceite (Teruel) donde residía en aquel momento el escritor chileno. En ella, Donoso muestra su

³²⁵ Copia de una carta escrita por José Donoso el 16 de Noviembre de 1970: Obtenida en la Filmoteca Española. Documento anexo N°15.

“felicidad”³²⁶ por la intención de Buñuel de querer seguir rodando la película, seguramente en México, después de no poder hacerlo en España. Pero finalmente, el proyecto fue a parar a manos de Arturo Ripstein.

La novela de Donoso está ambientada en Chile, en un pequeño pueblecito llamado El Olivo, cercano a la comuna de Talca;³²⁷ pero Ripstein ambientó la película en México. En la escritura del guion colaboró el escritor argentino Manuel Puig (futuro autor de *El Beso de la mujer araña*, 1976), que aceptó escribirlo junto con Ripstein y otros autores, aunque aceptó el encargo después de que José Donoso se lo pidiera varias veces. En una entrevista al diario *La Vanguardia*, afirmaba que la escritura del guion fue: *la primera ocasión en que trabajé con un lenguaje estilizado, alegórico. Descubrí que había otra vena en mí, otro lenguaje que no era para la novela, sino para otro tipo de expresión, que podía ser el cine.*³²⁸

El lugar sin límites trata de diversos temas: los marginados y los poderosos en lo que se suele llamar “progreso”, el amor y la pasión entre las personas; y también un tema importante es la homosexualidad. El personaje de Pancho es el arquetipo del “macho” mexicano, un tipo duro y frustrado por tener que trabajar de camionero y tener que pedir ayuda a su cuñado para poder salir adelante. Ha visto como ya no tiene el afecto de Don Alejo, el cual había sido el protector de su padre y que le había dejado un préstamo para su camión. Siente rabia hacia él, ya que cuando era pequeño le obligaba a jugar disfrazado de niña con su difunta hija. Pancho se intenta consolar en el prostíbulo

³²⁶ Copia de una carta escrita por José Donoso el 04 de Octubre de 1971: Obtenida en la Filmoteca Española. Documento anexo N°16.

³²⁷ Torres, Augusto M., *op. cit.*, pág. 188: Extracto de una entrevista publicada en el diario *El País*, el 19 de noviembre de 1978.

³²⁸ Diario *La Vanguardia*: 29 de marzo de 1983, pág. 35.

del pueblo con “La Manuela”, a la que pega a menudo debido a su inseguridad y para demostrar a sí mismo su hombría; pero que siempre acaba acudiendo a ella cuando necesita afecto. El horrible desenlace final sucede por el miedo que siente Pancho a que puedan creer que es homosexual tras haber besado a “La Manuela”, ya que podría ser el hazmerreír del pueblo. De hecho, Pancho acaba siendo el personaje más patético de la película, siempre apareciendo frustrado y enfadado con la vida y el mundo en general y su futuro se ve en prisión, ya que se entiende que Pancho y su cuñado serán apresados por la policía por el crimen que han cometido.

El tema del progreso está ligado a lo que se mostraba en *Los Olvidados*, aunque de una manera indirecta. Don Alejo ha ido comprando las casas y los terrenos del pueblo por los que pasará una carretera. Sus antiguos habitantes se han trasladado a otros lugares, que bien podrían ser las grandes ciudades; concretamente en los barrios periféricos como los que se mostraban en la película de Buñuel. El progreso que se dice, que puede traer la carretera, no llega al pueblo, cada vez más abandonado y miserable. En cierta manera, la película viene a mostrar algo que siempre se ha mostrado en el cine o la literatura: la relación entre pobres y ricos, entre campesinos y terratenientes, entre el pueblo y los poderosos, etc... Aunque es cierto que Don Alejo, a pesar de ser mostrado como un hombre duro y caciquil, demuestra también tener conciencia y decencia, sobre todo al final de la película.

Su relación con la obra de Buñuel, también se puede ver en la imagen que da de México. Las dos películas muestran unos ambientes pobres y decadentes y a unos personajes que parecen que no han evolucionado y no tienen ninguna perspectiva de poder mejorar en la vida. Es una imagen, mostrada por las dos películas, que no gustaba a muchos gobiernos del PRI. Los sucesivos gobiernos de dicho partido, querían que las películas nacionales mostrasen una imagen bucólica y perfecta del país. Eso fue lo que

promovió Margarita López Portillo, cuando llegó a la dirección del mundo audiovisual: México tenía que parecer un país de vanguardia, rico y sin ninguna clase de problemas. Como pasó con el estreno de *Los Olvidados*, todavía desde el gobierno, aunque ya menos desde las elites intelectuales, cualquier obra mínimamente crítica se consideraba un ataque furibundo al país.

Otra relación de esta película con *Los Olvidados* es el actor protagonista de ambas: Roberto Cobo. En ambas interpreta a personajes marginales, aunque en la película de Ripstein interpreta a una persona por la que el espectador puede sentir simpatía; mientras que en *Los Olvidados*, su personaje “El Jaibo”, es una persona que roba e incluso mata a amigos suyos. En ambas muere; en la película de 1950 a manos de la policía y en la de Ripstein a manos de unas personas que no quieren ver su “hombría” comprometida en un mundo patriarcal.

Durante el metraje de *El lugar sin límites* vemos un ambiente claustrofóbico, en el que unos personajes parece que se hayan quedados atrapados en un mundo aparte, que no avanza ni mejora. Es una obra con una puesta en escena sencilla, todo transcurre en pocos sitios de un pueblo diminuto y decadente, un lugar mostrado sin ningún tipo de atractivo. Esto era algo parecido a la anterior película de Ripstein que he comentado: *El castillo de la pureza*, en esta obra se muestra un ambiente claustrofóbico y opresivo, aunque en este caso era una casa solamente. Uno de los puntos positivos de la película es que con un solo *flashback* nos explica lo que sucedió en el pasado y cómo se había llegado a ese momento. No explica cuándo “La Manuela” llegó al pueblo en tren o la apuesta de “La Japonesa” con Don Alejo.

La película tuvo un preestreno en la IX Muestra Internacional de Cine en Ciudad de México, el 23 de Abril de 1978 y se estrenó el 28 de abril del mismo año en el Cine Roble de la capital; estando cinco semanas en la cartelera.³²⁹ Antes de su presentación en la Muestra de Cine, en el diario *Uno más Uno*, califican a Ripstein como: [...] uno de los: *pocos cineastas verdaderamente importantes e interesantes dentro del lóbrego panorama de nuestra cinematografía;*³³⁰ y como una persona contraria a la política cinematográfica del gobierno de José Luís López Portillo. En el mismo diario podemos encontrar una crítica, unos días más tarde, de Eduardo de la Vega, en la que critica el inicio de la película, pero alaba lo bien que se acaba desarrollando el resto del metraje. De la Vega ve muy positivo que la película no se burle ni ridiculice a los homosexuales, como hacia buena parte del cine mexicano en aquella época: [...] *en El lugar sin límites, por el contrario se nos aproxima a ver la homosexualidad como otra forma de sensualidad que por obvias razones es estigmatizada y sistemáticamente reprimida en el seno de las sociedades patriarcales.*³³¹ Además califica a Ripstein: *como uno de los pocos cineastas mexicanos verdaderamente preocupados en que el cine sea un medio para modificar una situación cada vez más insoportable.*³³² Una clara referencia a la situación que vivía la industria cinematográfica mexicana en aquellos momentos.

Años después, la película se exhibió en el Festival de Cine de Viña del Mar (Chile) en octubre del 1992 con motivo de un homenaje que se realizó al cine mexicano.³³³ La dictadura de Pinochet había llegado a su fin hacía tan solo dos años y Donoso había sido un fuerte opositor al régimen.

³²⁹ Ayala Blanco, Jorge; Amador, María Luisa, 1970-1979, *op. cit.*, pág. 390.

³³⁰ Diario *Uno más Uno*: 23 de Abril de 1978. Artículo obtenido en el archivo de la Cineteca Nacional.

³³¹ Diario *Uno más Uno*: 5 de Mayo de 1978. Artículo obtenido en el archivo de la Cineteca Nacional.

³³² *Ídem.*

³³³ Diario *El Universal*: 25 de Octubre de 1992. Artículo obtenido en el archivo de la Cineteca Nacional.

9. Conclusión

En este trabajo he tratado la influencia de la película *Los Olvidados* en la obra de algunos directores mexicanos de los años 60 y 70 y en algunas películas mexicanas del propio Buñuel. También he tratado la época en que fueron rodadas estas películas para entender como era el país azteca cuando se realizaron.

Centrarme en un solo país me ayudó a simplificar la tesis, también fue necesario hacer una selección de directores mexicanos; escogiendo unos que tuvieran una carrera destacable y fuesen conocidos internacionalmente: Alberto Isaac, Luis Alcoriza, Arturo Ripstein y Paul Leduc. Obviamente no son los únicos que en esa época triunfaron en la industria cinematográfica mexicana, pero desde mi punto de vista eran los más indicados y los que podían tener una influencia mayor del cineasta.

Gracias a numerosas obras que he leído, como *Las Huellas de Buñuel* (2004), de Francisco J. Millán Agudo o *Buñuel y sus Discípulos* (2005) de Augusto M. Torres y las conversaciones que mantuve con algunos profesores y escritores, confirmé que eran los cineastas que mejor me servían para la realización de mi tesis. Alcoriza e Isaac fallecieron hace años, pero Arturo Ripstein y Paul Leduc todavía están en activo. Además, estos directores empezaron su carrera cuando la carrera del cineasta aragonés estaba en plena sucesión de éxitos.

Buñuel es cierto, tuvo bastantes admiradores y seguidores en México, como el grupo *Nuevo Cine*, formado entre otros por: Emilio García Riera, José de la Colina o José Miguel “Jomi” García Ascot, a principios de los años 60 y también fundadores de la revista *Nuevo Cine*, en la que dedicaron un número reivindicativo a Buñuel.

En la realización de esta tesis, me ha ayudado mucho el libro: *Los Olvidados: Una película de Luís Buñuel* (2004). En dicha obra, se publicó el guion original de la película y en ella participaron: Rafel Aviña, Agustín Sánchez Vidal, Gabriel Figueroa

Flores y Carlos Monsiváis. El capítulo de Aviña es sobre la influencia de la película en numerosos films mexicanos, que trataban el tema de la pobreza infantil o los problemas de los barrios más pobres de las grandes ciudades y en una parte de su texto afirma:

*Los Olvidados: [...] no solo rompía con los moldes de una cinematografía que utilizaba las desventuras infantiles como burdo pretexto de una serie de relatos melodramáticos cargados de moralina, sino que planteaban una serie de viñetas que se anteponian a las estadísticas oficiales de la época. En efecto, el cine nacional, principalmente el realizado durante los sexenios de Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán Valdés y Adolfo Ruiz Cortines, dedicó buena parte de su filmografía a documentar las virtudes de niños nobles y heroicos que se aventuraban por infiernos cotidianos muy alejados de las políticas oficiales y sus discursos triunfalistas.*³³⁴

En México, realizaban numerosas películas donde se mostraba la pobreza de las grandes ciudades –normalmente era en Ciudad de México- y en donde: [...] *los infantes eran sometidos a toda clase de vejaciones e injusticias sociales a partir de argumentos extraídos de los más angustiantes relatos de las historietas realistas de un José G. Cruz o similares, las cuales servían a cineasta y gobernantes para criticar los malos hábitos de la sociedad con el fin de erradicarlos -al menos, eso se suponía. [...]*³³⁵

En cierta manera, el cine mexicano producía películas donde mostraban la pobreza de las ciudades e incluso la violencia de algunas personas que vivían en estas circunstancias, pero siempre eran historias bien intencionadas y moralistas. Algunos ejemplos de estas obras pueden ser: *El papelerito* de Agustín P. Delado (1951) o la

³³⁴ Sánchez Vidal, Agustín; Figueroa Flores, Gabriel; Aviña, Rafael; Monsiváis, Carlos, *op. cit.*, Capítulo: *Los hijos de Los Olvidados* de Rafael Aviña (págs. 285-309), pág. 286.

³³⁵ *Ibidem*, págs. 287-289.

trilogía protagonizada por Pedro Infante, formada por: *Nosotros los pobres* (1948), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe El Toro* (1953); las tres dirigidas por Ismael Rodríguez.

Los Olvidados mostraba el problema de la delincuencia juvenil y las dificultades de la sociedad y las autoridades en su lucha contra ella. Aunque vemos como algunos jóvenes problemáticos se reforman en granjas-escuelas, la película nos da la idea de que muchos no conseguirán salvarse; sino que la inmensa mayoría seguirán viviendo en un mundo de delincuencia sin posibilidad de salir adelante. Precisamente, una de las cualidades de la película de Buñuel, es hablar abiertamente de los problemas que azotaban a una parte de la sociedad mexicana. Rafael Aviña de hecho afirma: [...] *En ese sentido, un filme como éste de Buñuel no tuvo conmiseración alguna para plantear los problemas de injusticia que involucraban a niños y jóvenes en un país que negaba su existencia. [...]*³³⁶

Este interesante texto, me ayudó a enfocar mi tesis hacía los directores que he seleccionado, ya que para mi trabajo, hubiera sido fácil tratar la influencia de *Los Olvidados* en las numerosas películas de temática similar sobre la pobreza infantil, las cuales nombra el autor en su texto; por eso decidí estudiar las películas que tienen un argumento distinto; pero en las que se pueden ver influencias de *Los Olvidados* o del propio Buñuel.

Estos directores que nombro, conocieron a Buñuel, e incluso algunos mantuvieron amistad. Luís Alcoriza había trabajado con él, Alberto Isaac lo conocía del ambiente cultural de Ciudad de México y siempre se ha tratado a Arturo Ripstein como un discípulo de Buñuel, aunque como he explicado no es así. Por otro lado, las dos

³³⁶ *Ibidem*, pág. 289.

películas de Ripstein que comentó estuvieron a punto de ser dirigidas por el director aragonés. Pero a pesar de la relación que tenían estos directores con Buñuel, nunca intentaron convertirse en sus herederos cinematográficos.

La influencia de *Los Olvidados* en las películas que he comentado, en las de Buñuel y las de otros directores, se nota sobre todo en lo que refiere a la temática y a la objetividad con que estos directores mostraban sus historias. Pero también es cierto, que podemos encontrar ciertas influencias en la manera de dirigir; en la técnica. Buñuel dirigía de una manera determinada; por ejemplo, no le gustaba excederse en los días que tenía asignados para el rodaje de cada obra. En México, se adaptó a las casi tres semanas que se solían utilizar para un largometraje, ya que no solía hacer varias tomas de cada escena. Su truco era que antes de filmar cada día, ensayaba durante horas lo que iba a rodar. Acudía con una idea establecida de como quería las cosas: decorados, como tenían que actuar los intérpretes, donde iba a colocar la cámara, etc...

Era un realizador que daba mucha importancia a los intérpretes. En el momento de rodar les explicaba donde querían que se situasen y el tiempo en que tenían que hacer todo; Buñuel los seguía con la cámara y no decía “corten” hasta obtener lo que quería en cada escena. Para muchos actores fue una gran experiencia trabajar con el realizador aragonés y muchos de ellos repitieron, como: Claudio Brook, Silvina Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey, Michel Piccoli o Catherine Deneuve.

En sus películas, vemos como se aleja de las “imágenes de postal”. No le hacía falta mostrar grandes y bonitos planos de los lugares donde rodaba, para que el público sintiese atracción por la historia que contaba. Famosas fueron sus diferencias con Gabriel Figueroa. Aunque *Los Olvidados*, después de los créditos iniciales, empieza con

unas imágenes de algunas importantes ciudades del mundo, incluida Ciudad de México; acto seguido nos muestra un solar de una barriada donde unos niños están jugando. Sabemos que estamos en Ciudad de México, pero es imposible identificar en qué lugar se encuentran. En un momento, de la película hay un plano general –hay pocos en *Los Olvidados*- de la barriada; cuando Pedro es conducido por un amigo a un sitio para esconderse. Vemos unas casas de mala construcción con una autopista o carretera que pasa por encima de dicho barrio; pero es imposible determinar qué lugar de la ciudad es.

Estas características de *Los Olvidados* se pueden ver en las películas de Buñuel que comento.

En *Nazarín* sabemos que estamos en Ciudad de México, por el dibujo de la Catedral Metropolitana que aparece en la secuencia de los créditos iniciales y las escenas posteriores están rodadas en Morelos, ya que así lo indica en los créditos; pero no vemos planos generales de paisajes bonitos o edificios icónicos.

En *Viridiana*, entendemos que estamos en España –por el acento de los personajes- pero no en qué lugar concreto.

En *El Ángel Exterminador*, vemos una gran mansión donde transcurre casi toda la película; aunque entendemos que estamos en México, es difícil identificar el lugar. En realidad, es una casa de la exclusiva zona de Polanco, en Ciudad de México, aunque el interior se rodó en estudios.

Por otro lado, *Simón del Desierto*, transcurre en lo que hoy sería Siria, exceptuando el final, que nos muestra un plano de Nueva York y una discoteca; la película se rodó en los Estudios Churubusco y en Ixmiquilpan, en el estado de Hidalgo.

En el cine de Buñuel, abundan los planos medios y los planos americanos y en *Los Olvidados* podemos ver algunos de ellos. En numerosas escenas, vemos a Pedro y “El Jaibo” de la cabeza a la cintura, de esta manera con un plano medio se puede dar mucha importancia a la relación entre los dos protagonistas; otro ejemplo es la escena en que Pedro está mirando el escaparate de una tienda y aparece un hombre, que es un pederasta; en dicha escena que conversan los dos personajes –sin que el público oigamos lo que se dicen- aparecen de cintura para arriba y de fondo solo percibimos la calle.

Las tomas que se realizan con un plano americano -de cabeza a la rodilla- también son numerosas. Un ejemplo, son las escenas que enfocan al director de la granja-escuela, conversando con uno de sus ayudantes; de fondo vemos la granja como un lugar tranquilo y al menos más bucólico que los arrabales. El mismo plano, lo vemos cuando Pedro va caminando por las calles de Tlalpan y se topa con el Jaibo. Pero también podemos ver un plano completo, cuando “El Jaibo” mata una persona al que acusa de haberle denunciado en el pasado. Con estos planos se daba importancia sobre todo a los actores, pero situándolos en un espacio reconocible.

Estas características de la película, las encontramos en: *Nazarín*, *Viridiana* y *El Ángel Exterminador*: el uso de planos medios y americanos para dar énfasis a los personajes con el entorno que les rodea. *Nazarín* tiene en común con *Los Olvidados*, que está rodada mayoritariamente en escenarios exteriores y muestra unas imágenes poco bucólicas y paisajes poco atractivos. Mientras que *El Ángel Exterminador* se rodó sobre todo en los Estudios Churubusco y *Viridiana*, una parte en escenarios exteriores de los alrededores de Madrid y en los Estudios CEA de la capital española. En *Simón del Desierto*, vemos planos del mismo estilo que las otras películas; aunque aquí se añaden planos completos en picado tomadas para ver la columna desde arriba, cuando

Simón está dando un discurso. También hay que indicar los primeros planos que hacia Buñuel; por ejemplo el de la madre de Pedro cuando se limpia en *Los Olvidados*, centrándose en sus manos o en *Nazarín*, cuando el protagonista se pone un caracol en la mano.

En las películas de los directores mexicanos, podemos ver ciertas semblanzas de estilo con la película de Buñuel. Alcoriza quizá ha sido el director que más se le ha relacionado al haber trabajado con él, llegando la prensa incluso a definir *Tlayucan* como: “Un Buñuel sin Buñuel”. Pero este director debutó en la dirección 10 años después del estreno de *Los Olvidados*. *Tlayucan*, su segundo largometraje, si tiene influencia de la película de 1950: rodaje en exteriores e imágenes sencillas y alejadas de los paisajes bonitos. Lo mismo pasa con la película de Alberto Isaac, *En este pueblo no hay ladrones*, rodada buena parte de ella en el estado de Morelos, como la película de Alcoriza. Así mismo, aunque las dos obras, son herederas de *Los Olvidados* en la manera realista y objetiva en como mostraban todo, tienen su propio estilo. En *Tlayucan*, podemos ver planos completos o americanos en picado; por ejemplo para mostrar lugares del pueblo o cuando algunas personas rezan ante la virgen en la iglesia. O en la película de Isaac cuando Dámaso y su novia están lavando ropa en el río. En estas películas se empezaba a dar más importancia al lugar donde sucedía la secuencia.

En el caso de Ripstein, siempre ha tenido sobre sus hombros la sombra de Buñuel. Las dos películas que comento están alejadas de las imágenes bucólicas y centran igual que *Los Olvidados*, su atención en los actores; pero si hay algo característico y que hace diferente el cine de Ripstein son los planos secuencia. En *El castillo de la pureza* podemos ver varios de ellos; por ejemplo, cuando Gabriel está

dando una clase a sus hijos y después de mandarlos a dormir, dicta una carta a su mujer, la escena sigue durante un rato al patriarca cuando va dictando su extraña carta. También una escena en la que la familia esta cenando y la cámara les enfoca; están en silencio hasta que los hijos mayores hablan y el padre les recrimina por hablar en la mesa. Es una manera de acercarse más a los personajes y lo que sucede en la secuencia; como si fuera una obra de teatro. *En el lugar sin límites*, podemos ver un plano así, cuándo “La Japonesa” y “La Manuela” hablan sobre su historia personal.

Paul Leduc es quizá el director con el estilo más distinto a Buñuel, aunque su película *Reed: México Insurgente* también tiene imágenes muy realistas. Vemos grandes planos secuencia, el más significativo es cuando John Reed está comiendo con unos revolucionarios y vemos como la cámara va siguiendo a uno de ellos. Con posterioridad, vemos otro plano secuencia: cuando Reed busca un caballo para seguir a los revolucionarios en un ataque, al no conseguirlo, va paseando hasta que unos disparos le ponen en guardia. Además, a diferencia de *Los Olvidados*, Leduc no usa Banda Sonora en la película y la obra tiene una tonalidad de color sepia, para simular un documental rodado en tiempos de la revolución.

Las similitudes entre las sucesivas películas de Buñuel y las obras de estos directores que he comentado y *Los Olvidados* se notan sobre todo en el aspecto temático y en la manera de contar las historias.

En *Nazarín* vemos un México –durante el Porfiriismo- donde mucha gente lucha para sobrevivir en unas condiciones de vida durísimas y en donde un sacerdote intentará hacer el bien durante su periplo que le lleva por el campo. A cada lugar al que va, fracasa en sus intentos altruistas y acaba en la cárcel. En esta película, vemos un México

alejado de la imagen de progreso que se defendía desde los gobiernos de la república; igual que *Los Olvidados*, esta película mostraba los problemas que había en buena parte de México. Aunque la película está ambientada durante la época de Porfirio Díaz; se puede considerar un reflejo de lo que pasaba en buena parte del campo mexicano en la década de 1950: un lugar en crisis, donde la Reforma Agraria no había llegado a todo el mundo y donde muchos de sus habitantes se iban a vivir a las ciudades en busca de una vida mejor.

Viridiana (1961), también guarda similitudes con *Los Olvidados*; en la que vemos a una protagonista, que debido a su enorme fe, decide ayudar a gente pobre del pueblo, aunque nada acaba saliendo como ella quiere. Los pobres a los que invita a cenar, intentan robar en la casa y dos de ellos intentan violarla. Solo la intervención de su primo Jorge, que soborna a uno de ellos, logra acabar con la situación. Vemos la influencia de *Los Olvidados* al mostrar la pobreza de una manera descarnada, sin dulcificarla y mostrando que todo el mundo puede cometer actos horribles.

En 1962, el cineasta estrenó otra conocida película: *El Ángel Exterminador*. Aunque un tanto distinta a la película de 1950, podemos ver en ella una dura crítica a la burguesía que tanto había criticado a *Los Olvidados* por la imagen que mostraba de México; ya que muestra a unos burgueses que solo les interesa asistir a fiestas ostentosas y no muestran ninguna empatía con lo que le pueda pasar al resto de la población, a la que consideran inferior; pero cuando se quedan atrapadas en la casa se comportan peor que unos animales salvajes. Esta situación de estar atrapados tiene una clara relación, con arrabales de *Los Olvidados*, en la que vemos gente que no puede salir de la pobreza y que parecen condenados a vivir en malas condiciones en ese lugar.

Simón del Desierto es quizá la película de Buñuel más difícil de relacionar con *Los Olvidados*, también debido a sus características: casi todo su metraje transcurre en el mismo lugar y dura 43 minutos, debido a que se acabó el presupuesto para seguir rodando. Esto fue un catalizador para que el cineasta se trasladara a dirigir películas en Francia, cansado de las condiciones de la industria mexicana. Pero podemos ver en las dos obras un claro rechazo a la autoridad. En *Los Olvidados*, la autoridad materna es mostrada como alguien que intenta esquivar sus responsabilidades con sus hijos y a las autoridades en favor de la infancia (representada en la granja escuela) como alguien con buenas intenciones, pero que poco puede hacer ante los problemas en los arrabales. Por otro lado, en *Simón del Desierto*, vemos a un monje que hace penitencia y no obedece a ninguna autoridad terrenal, sino solo a Dios, creyendo que así hace bien.

Las similitudes temáticas y éticas entre *Los Olvidados* y las obras de directores mexicanos son varias; ya que esta, tiene una clara influencia en *Tlayucan* (1961) y *En este pueblo no hay ladrones* (1965). Tanto Alcoriza como Isaac, habían afirmado que Goya y la novela picaresca española les habían influido a lo largo de su carrera, igual que a Buñuel. En la película de Luis Alcoriza, se nos muestra una familia con graves problemas en un pueblo miserable e igual que en la obra de Buñuel se muestra sin filtros: la pobreza es algo horrible y era algo real en México, tanto en el campo como en las grandes ciudades; por mucho que las autoridades y parte de la burguesía no lo quisieran ver. La diferencia es que la película de Alcoriza no tiene la crítica mordaz del director aragonés; ya que en *Tlayucan*, todo acaba bien. Además, en ella encontramos una crítica a la religión, como en tantas películas de Buñuel, aunque en *Los Olvidados* no está presente.

En la película de Alberto Isaac, también vemos el mismo ambiente: un pueblo pobre, donde la religión tiene mucha influencia, con un protagonista desesperado por salir adelante; pero a diferencia del protagonista de *Tlayucan* es un hombre violento y desagradable. Es parecido a “El Jaibo”, pero no llega a su nivel de violencia: Dámaso es un ladrón, un vago y un maltratador, pero no un asesino. Pero cuando al final es llevado ante la autoridad, es difícil compadecerse de él, por todo lo que ha hecho. Pero en estas dos películas, podemos ver como no dulcifican la pobreza, quizá la de Alcoriza con una perspectiva menos dura, que la obra de Isaac y la de Buñuel.

La relación de Arturo Ripstein y Buñuel ha sido siempre la más comentada. En una entrevista, que le realizó el periódico *Milenio*, el 25 de Mayo de 2014, Ripstein negaba categóricamente haber sido su asistente, tal como había indicado Max Aub en su libro: *Conversaciones con Buñuel*.³³⁷ Pero en la misma entrevista, afirmaba que a muchos directores les pedía poder asistir como observador en los rodajes, para así aprender el oficio y que incluso en alguna ocasión ayudaba a Buñuel: <<A Buñuel le dije lo mismo que había dicho yo a otros durante un par de años o más. Pero con Buñuel di un pasito más adelante: le cargaba el portafolio. No fui a toda la película, solo los días que me permitía. De pronto lo llevaba o lo recogía en su casa. Parado en una esquina, lo veía trabajar. [...]>>³³⁸ Ripstein, aprendió de Buñuel a usar un enfoque ético al dirigir, a hacer las cosas tal como le dictaba su conciencia y su corazón. El director de Ciudad de México, ha seguido durante toda su carrera esta enseñanza de Buñuel, ya que siempre ha seguido una carrera muy personal, tratando temas polémicos o marginales.

³³⁷ http://www.milenio.com/hey/Arturo_Ripstein-cineasta-Bunuel-dominical_0_304169827.html
Diario *Milenio*: Noticia publicada el 25 de mayo de 2014.

³³⁸ *Ídem*.

En *El castillo de la pureza* (1972) y *En el lugar sin límites* (1977), podemos encontrar algunos “ecos” de *Los Olvidados*, sobre todo por los finales descarnados y duros que nos presentan las dos películas; además de mostrar a gente que vive apartada de lo que se considera “progreso”. En el film de Buñuel, vemos un final poco dado a la esperanza y con una visión que nos viene a decir que cambiará muy poco la vida en esos barrios pobres. Lo mismo pasa en *El castillo de la pureza*, ya que cuando la madre y los hijos consiguen desembarazarse del padre autoritario se sienten perdidos y no saben qué hacer sin él. Y en la película: *En el lugar sin límites*, también podemos ver ciertas influencias temáticas de *Los Olvidados*, ya que también trata sobre los “marginados de la sociedad”, aunque en la película de Ripstein se va más lejos y se trata el problema de la homofobia. La gente que habita en el pueblo, parece que ha sido abandonada por la sociedad y las autoridades, igual que los personajes de la obra de Buñuel.

En cuanto a la película de Paul Leduc sobre el famoso periodista americano John Reed, desde mi punto de vista es la obra en la que se puede notar menos la influencia de *Los Olvidados*. Leduc debutó en la dirección 25 años después del estreno de la primera película de Buñuel en México: *Gran Casino* (1947), por lo que el cine había cambiado y además, el cineasta aragonés ya desarrollaba su carrera en Francia. Leduc es un director que utiliza pocos diálogos y en algunas de sus obras, incluso no usa banda sonora; de hecho es un director al que siempre le ha gustado innovar en sus películas. A su primer largometraje: *Reed: México Insurgente*, le dio un tono documental; ya que hay numerosas imágenes que se debieron tomar con la cámara al hombro, dando una cercanía enorme con el protagonista. Pero igual que en *Los Olvidados*, Leduc muestra su historia sin ningún tipo de filtro. La Revolución es mostrada en toda su violencia, sin ningún romanticismo y exaltación patrioter, en donde el peligro y la muerte acechan por todas partes.

En esta conclusión también quiero tratar la vigencia posterior de *Los Olvidados* en México.

A partir de la década de 1970, la economía mexicana empezó a tener problemas. Después de varios años de crecimiento y de un gran, aunque desigual, desarrollo social y económico, el país pasó por varios gobiernos que no supieron gestionar bien la economía y que hicieron que aumentase la corrupción y la inestabilidad. De hecho, el Peso mexicano empezó a tener numerosas devaluaciones y las desigualdades sociales se hicieron cada vez más evidentes; por otro lado, la petición de una mayor democratización por numerosos sectores de la población, aumentó. A finales de los años 80, durante el sexenio de Carlos Salinas (1988-1994), el país tuvo cambios profundos: se privatizaron la inmensa mayoría de empresas públicas y se firmó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) entre México, Canadá y los Estados Unidos; por otro lado, aumentó la violencia del narcotráfico y estalló el conflicto de Chiapas en 1994. En aquellos años, la película de Buñuel volvía a ser un reflejo de lo que pasaba en las grandes ciudades mexicanas.

Curiosamente, en 1991, en el diario deportivo *Ovaciones*, se publicó una pequeña reseña sobre la película de Buñuel escrita por Moisés Ramírez Piña, con el subtítulo de: “*Cumple 41 años y sigue vigente*”, en referencia a *Los Olvidados* y en la que afirma que la película seguía actualizada: *No es una película más ni mucho menos la mejor de la cinematografía de Luis Buñuel, pero sí es una de las pocas en las que refleja claramente, el oscuro, tenebroso, asfixiante e insoportable mundo de los niños callejeros. La constante explotación física, moral y económica de que son objeto, tanto por sus padres como por gente extraña.*³³⁹ A continuación, afirma: *Luis Buñuel encuentra por primera vez, la verdadera cara del México de los años cincuenta y que*

³³⁹ Diario *Ovaciones*: 21 de Octubre de 1991, pág. 6. Artículo obtenido en la Cineteca Nacional.

*desgraciadamente hoy, cuarenta y un años después de haber sido filmada, el problema social de los niños callejeros es todavía mucho más grave y difícil de resolver.*³⁴⁰

Unos años después (1997), un acontecimiento ayudó a dar más importancia a la película. Entre los archivos que llegaron a la Filmoteca de la UNAM y que pertenecían al cineasta Manuel Barbachano Ponce y a su productora Clasa Films S.A., se descubrió el negativo original de la película. Barbachano Ponce se lo había comprado a la viuda de Oscar Dancigers. *Televisa* se convirtió en dueña de los derechos sobre dicho negativo, a cambio de financiar su restauración. Además, un poco antes se había encontrado el final alternativo en el mismo sótano de la UNAM y años después también se encontrarían algunas escenas que se habían cortado cuando fue editada. La película de Buñuel empezaba a ser reivindicada, como algo más que una buena película, también como un documento social.

En 2001, la película *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, fue admitida en el programa de la UNESCO: “Memoria del Mundo”, creado en 1993. A raíz de esto, se creó un comité en México a finales del 2001 para decidir qué obras se podían presentar para su admisión y se estableció que una de ellas fuera el negativo original de *Los Olvidados*. En papeles que pude consultar en los archivos de la Cineteca Nacional, pude leer que en diciembre de 2002, se envió la candidatura de la película a la UNESCO. En dichos archivos, pude conseguir una copia del “Formulario de Registro” que se realizó para defender su candidatura, entre la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM. Dicho documento hace un repaso de la película: quienes son los dueños de dicho negativo, donde se guardaba, la ficha técnica, etc.... Por ejemplo, en la página 3 del

³⁴⁰ *Ibidem.*

documento –en el subtema 3.1: “Descripción e Inventario”- podemos leer sobre el tema: *De tema polémico (La Miseria urbana como la otra cara del llamado Milagro Económico Mexicano, la denuncia del sistema correccional que no rehabilita, los niños de la calle convertidos en delincuentes ante la falta de perspectivas en un entorno nada promisorio).*³⁴¹ En la misma sección, hace referencia sobre la influencia que había tenido la película: y cita una frase de Octavio Paz:

*<<La película de Buñuel se inscribe en la tradición de un arte pasional y feroz, cometido y delirante, que reclama como antecedentes a Goya y a Posada... La Miseria y el abandono pueden darse en cualquier parte del mundo, pero la pasión encarnizada con que están descritas pertenecen al gran arte español. Ese mendigo ciego ya lo hemos visto en la picaresca española. Esas mujeres, esos borrachos, esos cretinos, esos asesinos, esos inocentes, los hemos visto en Quevedo y Galdós. Los vislumbramos en Cervantes, los han retratado Velásquez y Murillo.>>*³⁴²

A continuación, en el documento se añade una pequeña bibliografía sobre el cineasta y se añaden tres personas como expertos en el origen y valor de dicho patrimonio: Emilio García Riera, Tomás Pérez Turrent y José María Prado, en aquel momento Director de la Filmoteca Española.

La evaluación de los criterios de selección también son interesantes, como el criterio número 7, en el que trata el valor social de la película y su vigencia en el momento de dicho documento (2003), aunque también puede ser en la actualidad: *Su importancia radica en la permanencia de la desigualdad social en el mundo, la que sigue generando dureza en la vida de muchos niños y jóvenes, sin posibilidades para*

³⁴¹ *Memoria del Mundo: Formulario de registro*, pág. 3. Documento obtenido en el archivo de la Cineteca Nacional.

³⁴² *Ibidem*, pág. 4.

*construir un futuro mejor. Además, por su valor estético, la película es un clásico del cine mexicano, reconocido por todos los estudiosos del tema.*³⁴³ Se intentaba confirmar que la película era un documento que mostraba unos problemas: pobreza, desigualdad, miseria, que se seguían viendo en el mundo, muchos años después. Se continuaba resaltando en el documento, que a pesar de que las nuevas tecnologías permitían soportes digitales para conservar películas, era necesario conservar los formatos originales, debido a su valor histórico. El 30 de agosto de 2003 se confirmó la inclusión de la película como Memoria del Mundo y por tanto Patrimonio Cultural de la Humanidad.

En Octubre de 2003, un artículo publicado en el diario *Excélsior*, anunciaba la presentación de la cinta restaurada y una pequeña conferencia para el 25 de Octubre de ese mismo año en la Cineteca Nacional. El investigador y crítico de arte, José Antonio Valdés escribió el artículo en el que hacía un repaso a los múltiples problemas y obstáculos que vivió la cinta hasta su éxito en Cannes. En dicho artículo, afirma sobre los protagonistas de la cinta: *[...] no son personajes buenos ni malos: viven existencias grises tratando de sobrevivir en medio de la miseria capitalina mexicana; no por ser pobres son solidarios, su mundo los encierra y limita sus opciones. [...]*³⁴⁴ Continúa afirmando, que la industria cinematográfica mexicana no siguió el ejemplo de realizar este tipo de cine, al menos no de manera inmediata: *La industria fílmica mexicana, pese al éxito mundial de Los Olvidados, no pareció seguir la propuesta buñueliana y se cerró en sus propias fórmulas desgastadas que no tardaran en arrastrarlo a un callejón*

³⁴³ *Ibidem*, pág. 8

³⁴⁴ Diario *Excélsior*: 19 de octubre de 2003, pág. 16. Artículo obtenido en la Cineteca Nacional. Documento Anexo N°17

sin salida.³⁴⁵ Hasta mediados de la década de 1960 no empezaron a aparecer nuevos directores con ganas de hacer un cine distinto.

Algunos periodistas criticaron la poca repercusión que tuvo la inclusión de *Los Olvidados* en el programa de la UNESCO en buena parte de la prensa y en el gobierno mexicano; consideraban que la película era un reflejo de la situación en México en aquellos momentos. En el diario *La Jornada*, Roberto Garza Iturbide recordaba, que cuando se incluyó a la película *Metrópolis* en dicho programa de “Memoria del Mundo”, se realizaron múltiples seminarios, proyecciones, se publicaron libros, etc., en Alemania. Pero sobre México afirma:

*[...] a la gran mayoría, empezando por nuestros gobernantes, le vale madre si una película es nombrada patrimonio de la humanidad. Si el presidente Fox y sus cercanos tuvieran el mínimo olfato político, por no decir inteligencia, se darían cuenta que Los olvidados es hoy en día una de nuestras mejores cartas de presentación ante el mundo; si, un verdadero huevo de oro, ansioso como nunca de cacareo, que nos legó un genio aragonés hace cincuenta y tres años. [...].*³⁴⁶

El periodista continúa pidiendo en su artículo que el gobierno invirtiese más en la conservación del patrimonio cultural de México. Bien es cierto, que en 2004 apareció el libro, editado por la Fundación Televisa y la Editorial *Turner*.

La polémica de una forma u otra ha perseguido a *Los Olvidados* durante toda su existencia. En el Festival de Cannes de 2005 se presentó una copia restaurada de la película, ya que ese año el famoso certamen francés se dedicó al cine mexicano y en Francia, Buñuel también dejó una gran huella. Pero durante ese mismo festival, hubo

³⁴⁵ *Ídem*.

³⁴⁶ Diario *La Jornada*: 21 de abril de 2003, sección semanal, pág. 4. Artículo obtenido en la Cineteca Nacional.

controversia en los derechos sobre la película, entre *Televisa* y la compañía francesa *Films Sans Frontieres*. Un tribunal francés le quitó los derechos en exclusiva ese mismo mes a *Televisa*³⁴⁷; esta ha seguido manteniendo sus derechos sobre el negativo original, que se conserva en el sótano de la filmoteca de la UNAM.

A principios de Julio de 2005, se reestrenó la película en algunas salas de Ciudad de México, casi 55 años después de su estreno y mostrando también el final alternativo feliz. Muchos periodistas, seguían comparando la película con la situación que vivía el país en aquel momento. Se puede leer un artículo escrito por Solange García que dice: *La cinta, que no es otra cosa más que un espejo actual de un México que a diario vive en sus calles la pobreza extrema y sus terribles efectos [...]*³⁴⁸ O una entrevista, que realizaron a Alfonso Mejía, que dio vida al personaje de Pedro; el actor dejó la actuación en 1970 y se fue a vivir a Chihuahua. En la entrevista cuando le preguntan cómo ve la película, 55 años después, afirma: <<*En el aspecto cinematográfico, la película siempre será vista como una obra de arte. En cuanto al problema social que expone, la veo vigente. Veo que el flagelo que tienen sus personajes son los de la ignorancia que los lleva a permanecer en ese medio, y el alcoholismo, como el caso del “papa de Julián”, no había más.*>>³⁴⁹ Unos años después, podemos ver una entrevista a Javier Amezcua, que interpretó al personaje de Julián, aunque su carrera en el cine fue muy corta, en ella afirma que: <<*[...] el cineasta español no solo retrató a la sociedad mexicana de aquella época sino, proféticamente, a la actual. [...] Ese genio se adelantó más de medio siglo [...]*>>³⁵⁰ Los actores retirados recordaban contentos su experiencia en la película y les gustó el trato que les dispensó Buñuel. Sus comentarios, además

³⁴⁷ Diario *Excelsior*: 18 de mayo de 2005, pág. 4.

³⁴⁸ Diario *El Universal*, 6 de Julio de 2005, pág. 13.

³⁴⁹ *Diario Monitor*: 13 de Julio de 2005, pág. 2. Artículo obtenido en la Cineteca Nacional.

³⁵⁰ Diario *El Universal*: 26 de diciembre de 2010, sección *Kiosko*, pág. 1. Artículo obtenido en la Cineteca Nacional.

confirmaban como la película mostraba una situación social del país que también era un reflejo de la sociedad mexicana del momento. Las dos entrevistas a los actores, datan la primera de 2005 y la segunda del 2010; en ambos años estaba en el poder, el Partido de Acción Nacional (PAN), que había ganado las elecciones del 2000 y sacado al PRI del poder, después de 72 años de gobierno. Vicente Fox (2000-2006) y después Felipe Calderón (2006-2012), gobernaron el país durante 12 años y aunque empezó a surgir una mayor alternancia política y la lucha contra la pobreza tuvo éxitos destacados; el país sigue teniendo una enorme cantidad de personas que viven bajo el umbral de la pobreza. Además, el aumento de la inseguridad, las polémicas elecciones de 2006 y el fracaso del actual gobierno del PRI no han contribuido a la estabilidad de México.

Un dato curioso es que se han escrito artículos que tratan la situación de algunos de los lugares donde se rodó la película, como uno del diario *Milenio* en enero de 2012. El artículo trata la situación de la Colonia Atlampa, y afirma que 62 años después de la película: [...] *esas casas de cartón y lámina siguen como las filmó Buñuel para atestiguar la vida marginal de los jóvenes y niños en un barrio ciudadano. [...] El desarrollo urbano no ha llegado a la zona; los años en ese lugar sobre las vías de la colonia Atlampa no han pasado.*³⁵¹ Incluye entrevistas a algunos habitantes del lugar, en las que afirman que siempre reciben promesas de asistencia, pero luego no reciben ayuda alguna. La película también se rodó en una zona colindante a Atlampa, la zona de Tlatelolco; pero que a finales de la década de 1950 fue objeto de un importante plan urbanístico, creándose el Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco, fue diseñado por el arquitecto Mario Pani. La Plaza Romita es otro lugar que aparece en la película, hoy en día luce algo distinta. Es un plaza arreglada, repleta de árboles y conserva buena parte de sus edificio de la época, en la actualidad restaurados. Lo cierto es que la ciudad ha

³⁵¹ Diario *Milenio*: 7 de enero de 2012, págs. 6-7. Artículo obtenido en la Cineteca Nacional

cambiado mucho en estos años, ha crecido mucho más en dimensión, también ha aumentado la población y se han modernizado y urbanizado muchas zonas. Aunque también sigue habiendo una fuerte desigualdad social entre diferentes zonas de la capital.

El respeto que se tiene por la película de Buñuel, no ha menguado con el paso de los años. Un artículo del 7 de noviembre de 2015, recordaba que se iban a celebrar los 65 años de estreno de la película. En dicho artículo vuelven a citar comentarios del investigador: José Antonio Valdés en los que afirma:

<< A 65 años de su estreno Los Olvidados sigue causando mucha conmoción por que la situación social no se ha arreglado; al contrario, ha empeorado, y sobre todo para el cine mexicano de la época si fue una afrenta el que de pronto un cineasta español, un “gachupin” como le llamaban, llegara a hablar así de México. Buñuel toco puntos muy sensibles, como por ejemplo, el que las madres mexicanas siempre le dan de comer y cuidan de sus hijos, y en la cinta se ve como Estela Inda hace todo lo posible para evadir sus responsabilidad de madre [...]>>³⁵²

Era rompedor tratar así la figura materna en un país donde hay verdadera veneración a su figura. Aunque también importante en la película es el cuestionamiento a que durante el periodo de Miguel Alemán (1946-1952) la modernidad y el progreso estuvieran llegando a todos los mexicanos. Como afirma el investigador: *<<En Los Olvidados también se estaba negando que México se estuviera convirtiendo en un país de primer mundo, como se suponía que iba a ser. [...]>>³⁵³* Lo que es cierto, es que fue

³⁵² Diario *Excélsior*: 7 de noviembre de 2015, pág. 9.

³⁵³ *Ídem*

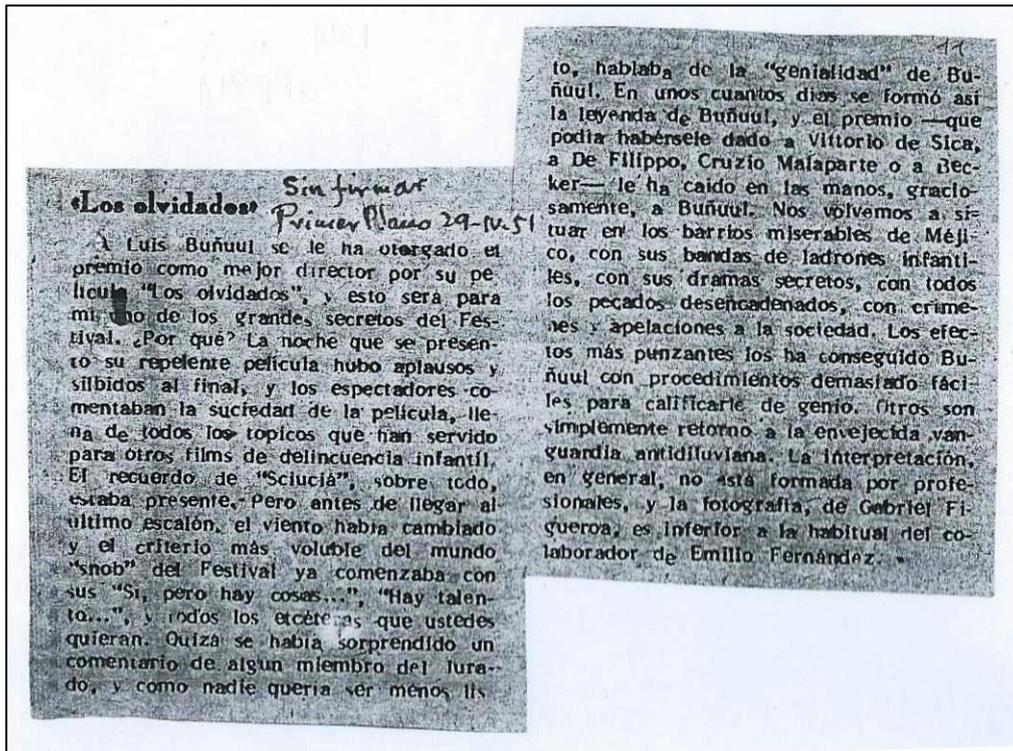
una película que marcó una época y se convirtió no solamente en una obra clave de la cinematografía mexicana, sino en parte de la historia del país y en la historia del cine universal.

En resumen, en esta tesis he podido comprobar la influencia que tuvo *Los Olvidados* y también el propio Buñuel en algunas películas de reconocidos directores mexicanos y en otras suyas propias. Aunque surgieron directores como los que he comentado, con ganas de hacer un cine diferente y arriesgado y durante sus carreras lo hicieron o siguen haciéndolo; el cine mexicano no se transformó por completo. Se siguió produciendo también un cine de “rancheras” o el famoso “cine de ficheras” que surgió a mediados de la década de 1970.

Por otro lado, al profundizar en la situación que vivía México cuando se rodaron las diversas películas que he estudiado, he podido comprobar que *Los Olvidados* es una obra que no ha perdido su vigencia con el paso del tiempo, debido a que los problemas mostrados por Buñuel siguen enquistados en la sociedad mexicana y desgraciadamente es una realidad que se puede extrapolar a muchas otras grandes capitales del mundo.

10. Documentos Anexos

Documento Anexo N°1



Revista *Primer Plano* / 29 de abril de 1951 / Filmoteca Española

Documento Anexo N°2



Revista *Juventud* / Abril de 1951/ Filmoteca Española

Jueves 3 de mayo de 1951

EL MUNDO DE LA PANTALLA

Triunfo de un cineasta aragonés en el Certamen de Cannes

Luis Buñuel y su película "Los olvidados"

En algunos periódicos se ha publicado estos días la noticia del gran éxito alcanzado por el cineasta aragonés Luis Buñuel, en el Festival Cinematográfico de Cannes. La distinción especial del Certamen se ha concedido a Luis Buñuel por su película «Los olvidados».

Toda la Prensa de París se ocupa del resultado de este concurso y hace grandes elogios del realiza-



LUIS BUÑUEL
(Foto. Man Ray.)
(Fotografiado HERALDO.)

dor español que presentaba la película mejicana «Los olvidados». «Le Parisien», dice, por ejemplo: «Luis Buñuel ha realizado un film de una intensidad enorme y de una prodigiosa inteligencia, en el que el realismo más rudo, coge en un surrealismo hondamente impresionante».

En términos semejantes se expresan otros periódicos de París, reconociendo que «Los olvidados» de Buñuel es una obra maestra. Tenemos a la vista «Le Figaro», «Paris-Presses», «Le Monde», «L'Aurore», «Carrefour». Todos coinciden en el gran éxito del realizador aragonés.

La gran escritora Mercedes Pinto, ha dicho en la Prensa mejicana, de «Los olvidados»: «No es una película de Buñuel —dirigida por él— de carácter sociológico tan extraordinaria que su comentario tiene cabida en unos artículos en los que siempre hemos tratado de llevar justas sensaciones de moral al ánimo de nuestros lectores. Y en esta película de Buñuel —dirigida por él y de él también idea y formación de argumento— puede decirse que no hay un solo personaje que no traiga un mensaje para los corazones dispuestos a recogerlo con buena voluntad; no hay ni una frase de más, ni una sola escena sobrante para lo que ese hombre se ha propuesto».

Y después de analizar la gran lección de moral que se desprende de la producción —hoy ya célebre— de nuestro paisano, añade: «En «Los olvidados» nadie se queja de la pobreza ni lanza diatribas contra la sociedad que los abandona... Es más, ni siquiera parece estar «nadie» en contra de «nadie»... Viven en el horror como en el lodazal los irracionales que en él encuentran alimento y frescura... «Somos nosotros», los espectadores, los que sentimos un ansia enorme de mejoramiento, de liberación, de emprender una campaña pro-humanidad, saliendo del cine descontentos de nosotros mismos, sin que nadie nos hubiese dicho con palabras la razón de nuestro descontento... Y prosigue: «Las muchachas y muchachos pueden verla; es más: deben verla».

En Méjico se ha realizado una interesantísima prueba escogiendo veinticinco jóvenes de diferentes estratos sociales y de distinta preparación cultural, para que diesen su opinión sincera respecto a «Los olvidados». El resultado es, pro de la alta calidad aleccionadora de la película de Luis Buñuel ha sido aplastante.

Entresaquemos alguna.
—¿Le ha gustado o disgustado?
—Me ha gustado, porque es una lección para todos los jóvenes.

—Me ha gustado, porque pone el ejemplo que no debemos seguir y nos muestra que debemos evitar la vagancia.

—Me ha gustado, porque enseña lo que pueden acarrear las malas compañías.

—Esta película es un ejemplo de la mala conducta y me ayudará a encaminar mejor mi vida.

—Tengo ahora deseos de ayudar a nuestros amigos pobres.

—Esta película le enseña a uno a ser precavido en sus actos en la vida y escoger bien los amigos.

—Francamente, dan ganas de trabajar de firme.

—Será mejor estudiar y trabajar, aprovechando el tiempo y servir a Méjico.

Y después de leer estas consoladoras respuestas, no comprendemos que haya quien a tratado a esta película de «repentista».

Por lo visto será mejor que los muchachos vayan a las cintas arrevistadas con desnudeces y pornografías a caño libre.

«Los olvidados» han triunfado plenamente en Méjico. Se considera como película cumbre del cine mejicano.

Hace pocos meses, Luis Buñuel, a quien la intelectualidad de París le hizo un gran recibimiento, dió a conocer «Los olvidados» a destacadas figuras de la literatura, del teatro, de la pintura y del cine. El éxito fué rotundo. Se vió claramente que en el Certamen de Cannes le esperaba un triunfo.

No se engañaron. En ese célebre concurso anual de cinematografía al que acuden en busca de lauros películas de gran altura, ha sido para Luis Buñuel el premio para mejor director.

La noticia en Méjico, en donde Luis Buñuel goza de gran popularidad y enormes simpatías, en donde no se discute su gran talento, se recibió con gran alborozo.

Después del telegrama, que Octavio Paz, el agregado Cultural de la Embajada de Méjico, dirigió desde Cannes, el día en que proyectó la película, en la que tenían grandes esperanzas. Decía así: «Dirección Nacional de Cinematografía, México City. Hoy presentamos «Los olvidados» ante sala totalmente ocupada. Público hondo y favorablemente impresionado aplaudió con entusiasmo varias veces. Exhibición constituyó gran éxito artístico y social. Entre personalidades asistentes señalamos figura cine y arte de Francia venidas expresamente por ver esta película, como Cocteau, Frevet, Chagall... Además directores y estrellas. Varios críticos importantes acercáronse final exhibición para decirnos consideran «Los olvidados» una de las obras maestras del cine contemporáneo».

Buñuel no ha podido acudir a Cannes por estar realizando dos nuevas películas. Recientemente ha logrado un primer trofeo por su última película «Susana».

Celebramos verdaderamente el gran triunfo de Luis Buñuel, que viene a confirmarnos su prestigio ya conquistado en el mundo del cine.

Heraldo de Aragón de hoy
**El estreno de «Los olvidados», de Luis Buñuel,
 constituye un acontecimiento en París**
Se califica como el gran film del año

Nuevamente nos llegan ecos de los grandes éxitos de nuestro paisano Luis Buñuel en París. El clima donde es más difícil triunfar y donde este genial cineasta salido de Zaragoza da, como en América, las más grandes batallas y triunfa. El estreno de «Los olvidados», nueva creación de Luis Buñuel, con fotografías de Figueroa, el gran cameraman mejicano y música de Hallifter, ha constituido un verdadero acontecimiento en París. Los críticos más exigentes y de mayor autoridad elogian la obra, sin reservas, calificándola del film excepcional, que contiene una gran idea desarrollada por un artista genial. Un artista, por otra parte, que ya van aprendiendo a conocer en su patria.

Como nosotros no hemos visto la



El genial cineasta zaragozano Luis Buñuel, que ha conseguido un nuevo triunfo de resonancia mundial en París con su película "Los olvidados"

película, ni hemos asistido a su gran éxito, queremos limitarnos a transcribir algunos de los párrafos más significativos de la crítica parisina, que se estrenó el 13 de noviembre.

Helos aquí:

«Una auténtica obra maestra. Belleza de la imagen, rigor del drama, nobleza y generosidad de la inspiración, pureza en la llamada a la comprensión y a la piedad, todo concurre a hacer de «Los olvidados» una de las obras maestras del cine de hoy.»

(«France Soir», 17 noviembre.)

«La belleza, la extraordinaria belleza de «Los olvidados» se impone por su violencia, por su fuerza, aunque quisiésemos rechazarla. Es un film aullante, al lado del cual Sciuscia parece una dulzaina. Es este lado maldito de la obra el que le da ese valor salvaje y ese resplandor de las cosas que quedarán. Buñuel vive, trabaja su inspiración que, debido a su país, tiene un despiadado rigor y se viensa en Goya viendo el film.»

(«Combat», 17 noviembre.)

«Es preciso reconocer que no se trata aquí de crueldades gratuitas. Las imágenes tienen un sentido y el autor no se entretiene en hacer uno de tantos films ya consagrados a la infancia delincuente, en los que se demuestra con optimismo convencional la excelencia de los métodos de reeducación.

El discurso no se debilita ni un instante. Buñuel mantiene hasta el fin el mismo rigor evocador, la misma intransigencia y el epílogo hechaza toda concesión en provecho de los valores trágicos.

Es un film para las personas de espíritu maduro capaces de sor-

tar que se saquen a la luz los grandes problemas sociales. A este efecto es un film excepcional.»

(«Le Figaro», 16 noviembre.)

«El Buñuel realista de este film se encuentra con el Buñuel subrealista de 1925. El Buñuel del «Perro Andaluz» y prueba, una vez más, que un gran artista mira al mundo con mirada siempre nueva.

«Los olvidados» no concluye ninguna moraleja de los hechos que presente. Este film terrible y admirable es la pintura verdadera del mundo moderno, sin piedad y sin fe, del mundo desesperado, del mundo de Caín. Buñuel ha tenido la idea de un gran artista, de un genio.»

(«Paris Presse», 15 noviembre.)

«Con «Los olvidados», film de una implacable verdad, el cine mejicano se alza por primera vez al plano mundial. Ello se debe a un español, Luis Buñuel, que verdaderamente ha realizado el gran film del año, porque su película ha logrado unir la simplicidad de la escuela verista con el pleno uso de las posibilidades cinematográficas.

Buñuel nos cuenta una historia verdadera, con personajes de verdad en un escenario de verdad. Pero añade a esta acción una gran parte íntima, psicoanalítica, que proyecta el film mucho más allá de sus imágenes. Como Carluc Chaplin, Luis Buñuel nos ofrece un film lleno de significación y sus héroes mejicanos se hacen héroes humanos, eternos y sin patria, dignos hermanos de los héroes clásicos de un Racine.

La forma de expresión del film es la de un maestro del séptimo arte. No es una película complaciente pero es un documento humano como raramente ha logrado dar el cine todavía.»

(«L'Aurore», 17 noviembre.)

Hasta aquí lo que dicen los periódicos de París de nuestro paisano Luis Buñuel, que no sólo sigue manteniendo su prestigio alcanzado hace años, sino que logra superarse con películas como «Los olvidados», que ha sido calificada como el gran film del año.

A.B.C. Madrid 8 de mayo 51

**LUIS
BUÑUEL,
DIRECTOR
ESPAÑOL
DE "CINE"**

Stela-Inda y uno de los pequeños personajes de "Los olvidados", en una escena del "film" de ese título, que al realizador español Luis Buñuel le ha valido la doble distinción del Jurado oficial y la crítica, para el "mejor director", en el reciente festival cinematográfico internacional celebrado en Cannes.



1929. Madrid. Una mañana en un cinematógrafo de la calle de Génova. Presentación, en el primer cineclub, de la película "El perro andaluz", dirigida y producida, a sus expensas, por Luis Buñuel. La maciza figura del joven realizador—unos treinta años—, en la pantalla, como actor. En la mano tiene una navaja barbera. Se recrea acariciando el filo. De pronto, sin transición apenas, un ojo inmenso se fija en el público, tomado en gran plano. Es como si la pupila pretendiera apoderarse de la sala entera. Se produce un efecto obsesionante en los que contemplan. Entonces la navaja entra en juego nuevamente, y de un tajo deja la órbita vacía. La impresión de los espectadores es tremenda —¡no es para menos la cosa!—. Algunas señoras se desmayan: casi todas gritan; mientras, los varones, en su mayoría, demuestran. Surgen discusiones y se hacen violentas. Amagos de riñas más serias. En tanto, la proyección continúa, como si con ella no fuese nada.

Aquella era la inicial expresión plástica superrealista, visible, que hería en un sector, que poseía, hasta el instante, ideas vagas de un movimiento poéticopictórico casi recién amanecido en París, y que pretendía salir agresivamente al exterior, desde el área reducida donde había sido alumbrado. En aquel movimiento formaban dos españoles, Salvador Dalí y Luis Buñuel: el pintor y el cineasta. Ambos habían escrito, en colaboración estrecha, el guión de la cinta que a partir de su mismo arranque provocaba tan violenta revulsión.

En "El perro andaluz" se planteaba la constante, arrolladora, intrusión de los sueños, incomprensibles e inquietantes, como casi siempre son, en las imágenes reales; las manifestaciones de una poesía intraducible, y a menudo áspera, en el mundo del "cine".

Por aquellos días los datos biográficos de Luis Buñuel dejarían, una vez apuntados, espacio de sobra en una de esas pequeñas cartulinas azules, blancas o sonrosadas, que emplean los eruditos para sus fichas. Nacido en Calanda, provincia de Teruel, de familia bien acomodada, había estudiado la primera enseñanza en Zaragoza. Luego, en la Corte, la carrera de Filosofía y Letras. Eran los momentos en que se hablaba mucho de poesía nueva, de nueva pintura, y Dalí paseaba por las calles, con orgullo, un atuendo extravagante, que hacía volver la cabeza. En la Escuela de Bellas Artes de San Fernando no había quien no afirmase que tenía talento, y quien no comentase sus rebeldías. Buñuel entró en contacto con los grupos que querían inventar otra vez la vida, con una ambición semejante, en cierto modo, a la de los románticos de antaño, quienes, según Juan Ramón Jiménez, eran sus antecesores más directos. Pero él pretendía ser director de "cine", y no poeta, ni pintor. Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Abel Gance..., y un tal René Clair se le habían adelantado a sus propósitos en la ciudad del Sena, y del último ofrecían, con éxito, los pequeños cinematógrafos para minorías, las cintas "Paris qui dort" y "Entr'acte". El español aprendió el camino para reunirse con aquellos redescubridores del séptimo arte. Epstein le admitió de ayudante, y con él trabajó en "Mauprat" y en "El hundimiento de la casa Usher". En 1928, habían transcurrido cuatro años de aprendizaje, considerándose maduro, se declara independiente y lanza "El perro andaluz", que nosotros vimos doce meses más tarde.

Las películas de Luis Buñuel, que cuentan en la historia fílmica, son, con "El perro andaluz", "La edad de oro", en que la tentativa de fabricar imágenes reales

con el sueño es idéntica a la de su primera salida; "Tierra sin pan", un documental de fuerza extraordinaria, aunque partidista por sobrecargado de pesimismo, donde sólo juega la realidad, sin que el realizador se permita la más fugaz escapada a la fantasía, y ahora, tras el largo paréntesis de 1930 a 1951, "Los olvidados", el "film" por el que el Jurado oficial del Festival Cinematográfico Internacional, que acaba de celebrarse en Cannes, le ha concedido el premio reservado para el mejor director, y el tribunal, formado por los críticos, una distinción especial en honor a su obra.

"Los olvidados", si nos atenemos a la mayor parte de las referencias, en la que se hallan también las más autorizadas, es un "film" sobrecogedor, donde el tema de la infancia y la adolescencia delincuentes se trata con exagerado—desesperado, ha escrito alguien—"verismo", por lo que acaso, y debido a la acumulación de hechos amargos brutales, pierda un tanto de "veracidad", pero que, como "cine", alcanza—son palabras de Jean Jacques Gaudier, en "Le Figaro"—la categoría de obra maestra, y por ello, le ha valido a su director los dos galardones tan codiciados.

Durante ese paréntesis, que antes señalamos, que va de "Tierra sin pan" a "Los olvidados", período de bastantes años, Luis Buñuel tuvo a su cargo en Nueva York la producción de documentales del Museo de Arte Moderno de la urbe, desde donde, pasó a Hollywood, como "productor" de la Warner Brothers, y después a Méjico, contratado para dirigir películas comerciales, con la ilusión de permitirse algún día realizar una a su gusto... Y esa ilusión, al haberse cumplido con tan inequívoca fortuna, quizá desvele otra vez para su arte horizontes nuevos.

Miguel PEREZ FERRERO

Triunfo 7-5-59

NAZARIN

FAVORITA EN CANNES

Tema español, director español y protagonista español pudieran triunfar este año a través de una producción mejicana que John Huston proclama "una de las más importantes del cine moderno"

ASI pudiera suceder. Así, ojalá, suceda. Porque en las películas lo material no es todo. Y este «Nazarín», con carne y luz de Méjico, vibra con espíritu limpiamente español: el que le han infundido Benito Pérez Galdós desde el libro, Luis Buñuel detrás de la cámara y Francisco Rabal viviendo ante el objetivo el drama del humilde, del sincero Nazarín, el joven sacerdote incomprendido.

DE Manuel Barbachano Ponce, el productor del film, ustedes conocen algo de lo bueno: «Torero», la mejor película de toros producida en el mundo; tal vez también «Raíces», un soberbio friso de estremecedores cuentos de su tierra... Pronto conocerán quizá «Sonatas», que lleva medido su rodaje, sobre la pauta encendida y romántica de Valle Inclán. De Barbachano Ponce conocen «algo» de lo bueno, pero no lo mejor. Y lo mejor de su figura, joven, abierta, cordial, es su devoción hacia el buen cine; su amor sincero a todo lo español...

Solamente el hecho de haber escogido como base de sus más recientes producciones «Nazarín» y «Sonatas», dos obras españolas, dos directores españoles y un mismo primer actor, también español, bastarían para acordar a Manuel Barbachano que sobre el camino del film corto alcanza lo más puro del film grande, nuestra admiración y nuestra simpatía.

DE «Nazarín» va a hablarse mucho en Cannes. En realidad ha empezado a hablarse ya. Porque ha sido el Jurado de selección el que ha reclamado la película. Méjico no la enviaba oficialmente. Méjico envía «La cucaracha», un buen film comercial sobre la Revolución de Villa y de Madero... Sin embargo, el ambiente que la realización del aragonés Luis Buñuel disfrutaba en los medios cinematográficos mejicanos, y sobre todo la intervención decisiva de John Huston, el formidable realizador norteamericano, alzaron tal polvareda que Francia se apresuró a ponerse en contacto, para Barbachano también, «Sonata de «Nazarín». Y al verla se corrió la pólvora del entusiasmo. Hasta el extremo de que, como decimos arriba, en estos momentos, ya con el festival en marcha, «Nazarín» es, con «Nella città l'Inferno», de Renato Castellani, la gran favorita para los máximos laureles. Y en Cannes no se habla de otra cosa que de este «Nazarín», a cuya proyección tal vez pueda asistir, a última hora, su protagonista, Francisco Rabal, que en Galicia rueda en este momento, para Barbachano también, la «Sonata de otoño», con Aurora Bautista en el papel femenino de este primer tiempo del ambicioso film...

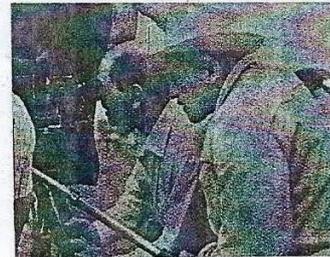
EL entusiasmo de John Huston, el inolvidable realizador de «El tesoro de Sierra Madre», ante la realización de Buñuel ha cristalizado en mensajes y juicios de una contundencia prometedora.

Huston ha dicho, por ejemplo, donde se le ha querido oír: Desde el fin de la guerra, las dos grandes películas que yo he visto son «Ladrón de bicicletas» y «Nazarín». La película de Buñuel es una obra maestra que perdurará en la historia del cine.

Pero el testimonio de dos realizadores de crédito internacional, como J. A. Bardem y Emilio Fernández, ratifican las palabras de aquél. Nuestro compatriota ha escrito también:

En este nuestro cine de mercachifles es, desde hace muchos años, Luis Buñuel el poeta no contaminado, el único puro, nuestro Parsifal. Yo le doy las gracias por este «Nazarín», por su ternura infinita para con el corazón de esos hombres y mujeres que acompañan el terrible viaje de «Nazarín», por esa bocanada de aire puro que es, en fin, esta impar película.

Y Emilio Fernández, que, no lo olvidemos, es en el cine de Méjico el rival artístico más



Colaboración hispanomejicana para un tema español rodado en Méjico. Tras la cámara, nuestro compatriota Luis Buñuel y el camarógrafo mejicano Gabriel Figueroa

directo y peligroso de Buñuel, ha reconocido que «Nazarín» entronca en la más clara tradición del grabado y el aguafuerte mejicanos. El expresionismo de Orozco, la tragedia en blanco y negro de las calaveras de Posada, están magistralmente captadas en la película.

EL de «Nazarín» es el segundo papel de sacerdote que Francisco Rabal encarna en el cine. El de «El canto del gallo» le valió una buena cuota de la popularidad y el prestigio



Vejado, escarificado y maltratado por los fariseos, el limpio y puro Nazarín también sufrirá, por amor a Dios, su castigo de sacrificio



La congoja del joven sacerdote perseguido en el clima humilísimo en que, contra todo

El Caso Nazarín

Por
EMILIO GARCÍA RIERA

Puede decirse que, con *Nazarín* (1958), película exhibida recientemente por primera vez en televisión, Luis Buñuel dio un paso definitivo en su carrera mexicana. Por primera vez, dispuso de un amplio presupuesto y de una libertad de acción que ni siquiera Oscar Dancigers, el productor que ocho años antes le ofreció la espléndida oportunidad de realizar *Los olvidados*, había podido darle. Otro productor, Manuel Barbachano Ponce, alentado por el triunfo internacional de sus cintas independientes *Raíces* y *Torero*, permitió a Buñuel hacer *Nazarín* sin la más leve concesión melodramática (en *Los olvidados* las había) y sin sacrificar una sola de sus ideas (se recordará que en *Los olvidados* tuvo que sacrificar algunas).

Pero no se trata de comparar las ejecutorias de Dancigers y Barbachano, puesto que uno y otro actuaron en tiempos y condiciones diferentes: Lo cierto es que ambos, y después, Gustavo Alariste, tuvieron el gran mérito de alentar una carrera excepcional en un marco tan estrecho y rutinario como el del cine mexicano. Ahora resulta divertido recordar que *Nazarín* hubo de vencer mil

obstáculos para ir al festival de Cannes, puesto que la cinta que representó "oficialmente" a México en aquel tiempo fue *La Cucaracha*, del esforzado Ismael Rodríguez. Al margen de que *Nazarín* recibió un premio importante y de que *La Cucaracha* no recibió ninguno (eso de los premios resulta muy contingente) lo importante es que la primera ha quedado en la historia del cine como una obra capital mientras la segunda ha sido bendecida por un piadoso olvido.

Más que la crítica formal de una película exhaustivamente analizada como *Nazarín* (ninguna otra cinta nacional ha merecido tantas exégesis), quizá interesa ahora más hacer memoria de lo que significó en su momento: cuando fue realizada, el cine mexicano se había metido en un callejón sin salida -- el churrismo desafortunado -- del que todavía no logra salir cabalmente. De la experiencia no se sacaron las conclusiones debidas, ni mucho menos: *Nazarín* fue vista como una especie de película intrusa e inconveniente por quienes medraban con el estancamiento del cine nacional.

En cierta medida, esa sigue siendo la suerte de las buenas cintas mexicanas que muy de cuando en cuando se realizan.

HA TERMINADO EL FESTIVAL DE CANNES

LA PALMA DE ORO PARA ESPAÑA POR "VIRIDIANA"

Cannes 18. (Crónica telefónica de nuestro crítico cinematográfico.) Terminábamos ayer nuestra crónica dando brevísima noticia de la proyección de la película española "Viridiana", que cerró el desfile de las que han figurado en el programa de esta competición. Por primera vez, el acto de la proclamación de los galardones se ha celebrado sin que después se haya exhibido ninguna obra del Séptimo Arte. En cambio, en la solemne gala se ha ofrecido un espectáculo de danza, con la participación de los "ballets" de la Opera de Leueningrado y de los de la Opera de Paris.

Pero antes de recoger la lista de los premios habremos de ampliar nuestra noticia sobre "Viridiana", de Luis Buñuel, presentada por España, cuyo laconismo fue debido a las exigencias de lo avanzado de la hora de nuestra comunicación telefónica.

"Viridiana" ha sido una bomba, la bomba cinematográfica de este Festival, que a todos ha asombrado y ha provocado extraordinaria polvareda polémica, al punto de que todas las demás películas se han olvidado en las discusiones de los festivales y sólo se habla, cruzándose las opiniones más encontradas, apasionadamente de ella.

Y ha surgido tal efecto que el boletín de "La Cinematographie Française" insertaba esta mañana la siguiente, insólita, nota, titulada "Último minuto". Decía esa nota: "El Jurado, que prácticamente había establecido su lista de premios ayer a mediodía, se ha visto en la obligación de reconsiderarlo todo después de la proyección de la película de Buñuel "Viridiana", presentada por España."

Jamás, que sepamos, desde que existe este Festival, en ninguna de sus ediciones se había dado un caso semejante.

En cuanto a la crítica, se ha mostrado unánimemente asombrada, sin distinción de maticos ni colores. Louis Chauvet, en "Le Figaro", escribe: "Buñuel traza un gran cuadro que representa el proceso del mal, ello sin cometer herejía mayor, pero sin testimoniar, tampoco, estado alguno de gracia. Desde un punto de vista estrictamente artístico, la película traduce un sólido expresionismo. Abunda en imágenes impresionantes." Maurice Giantar: "Una de las mejores películas de Buñuel." y termina: "En verdad, Goya en estado puro." En la comparación con Goya coincide Steve Pascur, en "L'Aurore", que afirma: "Gran éxito de esta película de Buñuel, en estilo a lo Goya. Se trata de una verdadera película de Festival, que debe figurar entre los premios." En cuanto a la crítica de "L'Humanité", de Samuel Lachize, es sumamente curiosa, dado el carácter del periódico. Dice que la película es blasfematoria, y, literalmente traducido, expresa: "La humanidad que Buñuel describe provoca la pesadilla y la alucinación. Hay en todo esto, verdad es, una parte de farsa"...

Nosotros hemos hallado en esta película una manera de ver y expresar más cerca de lo esperpéntico de Valle Inclán y de la feroz pintura de Gutiérrez Solana que de Goya.

Volviendo a la precipitada reunión del Jurado para reconsiderar las decisiones que se habían tomado, dio por resultado, a última hora de esta tarde, la modificación de aquellas decisiones. La película española había alcanzado la cima...

Así los premios oficiales otorgados en este XIV Festival Internacional del Cine en Cannes han sido los siguientes: Palma de oro (máximo galardón del Certamen) — "ex

aequo" — a "Viridiana", España, y a "Una tan larga ausencia", Francia. Premio especial del Jurado: A "La madre Juana de los Angeles", Polonia. Premio a la mejor dirección, a Julia Solntzeva, continuadora de Alejandro Doujénko, por su película "Historia de los años de fuego"; Rusia. Premio de interpretación femenina, a Sofía Loren por su actuación en "La ciociara", Italia. Premio de interpretación masculina, a Anthony Perkins por "Aimee y los Brahms?" ("¿Le gusta Brahms?"), Estados Unidos. Y el premio a la mejor selección presentada, a Italia. Además, el Jurado ha solicitado y obtenido de la Asociación Francesa del Festival Internacional del Film la creación de un nuevo premio con el nombre de "Gary Cooper", destinado a recompensar los valores humanos en el tema de una película, y lo ha otorgado a "Uvas al sol", Estados Unidos. La palma de oro para cortometrajes: "La cucharita", Francia. Y el especial, a "Duelo", Hungría.

Esto, como hemos dicho, son los premios oficiales. De los extraoficiales se ha otorgado el de la O. C. I. C. (Oficina Católica Internacional del Cine) a "El cura de los gangsters" ("The Hoodlum Priest"), Estados Unidos. El de la Asociación de Escritores de Cine y Televisión, "ex aequo", a "Viridiana" y a "L'Enclos", proyectada fuera del Festival. Y el de la "Fipresci", a "La mano en la trampa", coproducción de Argentina y España.

En el Palacio de los Festivales acaban de proclamarse y ser entregados los galardones oficiales, que han sido acogidos con grandes aplausos, muy especialmente el más alto de todos que España ha recibido. — DONALD.



le
d
n
u
v
n
r
i
y
f

Diario ABC / 19 de mayo de 1961 / Filmoteca Española



j. novais teixeira: VIRIDIANA

EL MAYOR acontecimiento del Festival de Locarno fue, sin duda, la proyección de *Viridiana*, de Buñuel, que había provocado en Cannes el escándalo conocido. Cabe aquí la misma historia que ocurrió con el *Guernica* de Picasso durante la ocupación alemana.

—¿Fue usted quién hizo esto? —preguntó un agente de la Gestapo al pintor español.

—No; “eso” lo hicieron ustedes...

Bien vistas las cosas, tampoco fue Buñuel quien hizo *Viridiana*. Fueron los mismos que hicieron los “Esperpentos” de Valle-Inclán, la novelesca galdosiana, el “Buscón” quevediano, cierto populismo miserable de Mumillo, los “alcaldes” calderonianos, el humor cervantino, la picaresca del Lazarillo, la violencia goyesca, etc. etc. Más que una película, *Viridiana* es España con su crueldad fecunda y regeneradora.

El film es, en verdad, una obra atroz. Se queman en él todos los símbolos y todas las prácticas de quienes se aprovechan abusivamente del nombre de Cristo. Es, por lo demás, una película extraordinaria, de la que puede decirse, sin temor a errar, que está destinada a figurar por derecho propio en las futuras selecciones de las diez mejores obras cinematográficas de todos los tiempos.

Las autoridades políticas y las dignidades eclesiásticas de la Iatinohispanidad, han perseguido a esta cinta con saña particular. ¡Y no pueden hacer otra cosa! Tienen razón desde su punto de vista. Ya decía Valle-Inclán que “un cura inteligente era un traidor a su clase”. Pero harían bien los servicios culturales del Estado español, cualquiera que este fuese, en tomar la precaución de guardar el negativo de *Viridiana* en una de las gavetas de los archivos secretos del Museo del Prado, allí donde se esconden los dibujos prohibidos de Goya. Las generaciones venideras irán a exhumarlo, como una de las expresiones más poderosas y una de las obras más importantes de la cultura española.

[De O Estado de S. Paulo]

SEMANA DE CINE EN VALLADOLID

La jornada de ayer me recordaba el día que tora El Cordobés en las ferias de cualquier punto de España. Y, como hubiera dicho el cronista local, desde las primeras horas de la mañana empezaron a llegar coches de Madrid y hasta es posible que autocares con pancartas de "Peña Buñuel". Todos los "hinchas" del de Csalanda estaban allí y el lleno en la sesión nocturna era de los de hasta la bandera. Nada más aparecer el nombre del director sona con entusiasmos aplausos, que, al prolongarse más de lo que la cortesía o el pasaje exigen, produjeron una compensación de páteo. Y todo ello sin comenzar la faena. Al aparecer la palabra fin hubo unos aplausos entusiastas de muy pocos y un claro silencio en la mayoría del respetable. La verdad es que la faena "La Vía Láctea" ha sido defraudante y por varias razones.

En primer lugar, porque el cortometraje anunciado

se ha sustituido a última hora por otra obra de Buñuel, "Simón del Desierto", y resulta que, al menos para mí, este corto film es, con mucho, el mejor de Buñuel, el de más fuerza de imagen, el de mayor perfección narrativa, el más sorprendente y también irreverente hasta límites blasfemos. Esta película constituye una auténtica antología buñueliana: con todas sus obsesiones eróticas, surrealistas y religiosas, antología a la que sobra la secuencia final, con el estilo metido en el infierno de nuestra civilización.

Tras "Simón del Desierto", sólo una obra superior podía parecer buena. Y como "La Vía Láctea" es bastante inferior, el resultado ha sido ese jarro de agua fría sobre el respetable.

Otra razón no menos poderosa ha sido el que es película francesa y hablada en francés. La distancia del idioma se ha constituido en un auténtico abismo, a ún

más abierto por la velocidad de recitación y hasta con expresiones dialectales por un lado y filosófico-teológicas por otro. Como se trata de una película discursiva, la dificultad es mucho mayor.

También el que las ironías, bromas, imágenes e interpretaciones irrelevantes a no caen bien en la mayoría de nuestro público. El film tiene un buen color, una disposición plástica muy cuidada, una adecuación de tiempos y espacio casi perfecta, una elación y coherencia grandes; pero luego se distancia porque Buñuel está ajeno a los problemas de tiempos y espacio de hoy y, por supuesto, de la problemática religiosa del mundo actual. La mayoría de sus argumentos son ya muy pasados, muy de cuando Buñuel era educando de los jesuitas. Por ejemplo, el duelo entre los jesuitas y jansenistas, que plásticamente es muy bonito, se mueve en el vacío, porque es cosa ya archivaada. Y por esos de-

rotereros va toda la película. Aún con ello, dentro de la obra de Buñuel, "La Vía Láctea" es muy superior a un buen puñado de títulos.

Los comparsas

Junto a la esperada sesión Buñuel se dieron ayer tres títulos más: el belga "Los enemigos", de Hugo Claus; el húngaro "La muchacha", de Marto Meszaros, y el alemán "El chiquillo", de Roland Klick.

El primero es un film de guerra que tiene un tema ya repetido: la amistad que surge entre dos combatientes de ambos bandos, un americano y un alemán, que como capturador y prisionero pasan varios días juntos. Película bien contada, perfectamente ambientada y con una interpretación sobria y eficaz.

La película húngara cuenta las fatigas de una hospiciaria que busca a su madre, pero la encuentra casada e integrada en una familia. Es

presentada como sobrina y harta de mentiras vuelve a alejarse. Demasiada monotonía, excesivas reiteraciones y poca fuerza de imagen dan como resultado una mediocridad.

Tampoco la película alemana consigue remontar el vuelo. La historia del crimen de un niño que mata a su hermanita se pierde en un suspense polifacético que consume la mitad de su tiempo, dejando sin matizar las personalidades del niño y del padre, que encubre a su hijo y hace desaparecer las pruebas que podrían condenarle. Klick ha seguido el camino más superficial pensando, quizá, en lo peligroso que podía ser, de cara al público, el enredarse en complicaciones psicológicas.

Y hoy otro grande: Bergman. Su cartel en Valladolid es grande y la expectación si no tan acusada como la de ayer, si tiene buena temperatura.

Félix MARTIALAY

- "Simón del Desierto" y "La Vía Láctea", en una sesión de Luis Buñuel
- Alemania, Bélgica y Hungría no aportaron nada nuevo

Loreta Young se divorcia

● Pide un dólar año como pensión

NUEVA YORK (EPA) Acusándolo de cruce y de haberla abandonado, la actriz cinematográfica Loreta Young (ciento y seis años) solicitó oficialmente el divorcio hoy en Los Angeles (California), a su marido, Thomas H. A. wix (sesenta y cinco años).

El matrimonio tiene dos hijos, Christi (veinticuatro) y Peter (veintitrés). Loreta pide una pensión de un dólar al año.

Ambos se casaron en 1940, pero vivían separados los últimos tres años.

¡VIDEOS AUTÉNTICAS
EXPRESIONES DEL GRAN
CINE MEXICANO!

ALAMEDA - HOY -

4 **TLAYUCAN**

6ª SEMANA

VARIEDADES - HOY -

*El TEJEDOR
DE Milagros*

ALAMEDA ¡HOY!

AUT. 34899 - B.
ADOLESC. y ADULTS.

TLAYUCAN

¡UNA COMEDIA INOLVIDABLE!

MEDALLA DE ORO DEL
FESTIVAL DE KARLOVY VARY

GOLDEN GATE AWARD
DEL FESTIVAL DE SAN
FRANCISCO

CAREZA DE PALENGUE DE LA
Y RESEÑA DE ACAPULCO

SELECCIONADA PARA COMPETIR POR EL
"OSCAR" DE HOLLYWOOD COMO LA MEJOR
PELICULA EXTRANJERA DEL AÑO.

4ª SEMANA

Sin fecha determinada / Filmoteca Española

OVA
CION
NES

Las mejores películas del cine mexicano

En este pueblo no hay ladrones

* La crónica pueblerina a partir
de la literatura

Por Moisés VIÑAS

Dirección: Alberto Isaac. **Producción:** Grupo Claudio, 1964. **Guión:** Alberto Isaac, Emilio García Riera sobre cuento homónimo de Gabriel García Márquez. **Intérpretes:** Julián Pastor, Rocío Saguán, Graciela Enriquez, Luis Vicens.

Argumento: En un pobre pueblo donde la única diversión es el billar, el vago Dámaso, mantenido por su amante embarazada Ana, escucha que las bolas de marfil del billar valen mucho y las roba para venderlas en otro pueblo, donde las volverá a robar. Sin embargo, sólo las esconde en su cuartucho y riñe con su mujer y con un cliente del cabaret. Un albino es acusado del robo y detenido. Como sin las bolas no habrá más billar, Dámaso decide regresarlas, pero el dueño lo descubre y le exige cierta cantidad de dinero.

Comentario: Desde esta su primera película, Alberto Isaac comenzó a hacer una crónica pueblerina a partir de obras literarias, pero lejos de ser un cronista folclórico, el pueblo o la provincia de Isaac parece representar el espacio anímico de la gente común y corriente,

entre la que le interesa menos quienes destacan que los que no se notan por nada, pero cuyos dramas, aunque banales, representan el peso de toda una vida.

Antes de que inventara la microhistoria, Isaac tuvo la voluntad de ver con limpio realismo a quienes no figurarían en ninguna reseña celebratoria ni pretendían ser representantes de lo popular, los que nadie recuerda y que casi se olvidan, entre anhelos incumplidos, a sí mismos. Como el ladronzuelo de cortas ambiciones y alcances aún más breves que representó con justeza otro futuro realizador, Julián Pastor.

Más este interés en seres que se diría irrelevantes no es injuriosa medición con la escala de la mediocridad y el éxito, esa regla que no vale sino por su relatividad. En lugar de ver hacia las cumbres y los abismos, cuyas magnitudes suele falsear la perspectiva. Isaac mira horizontalmente, donde nada se destaca demasiado pero donde también se encuentra, y en mayor proporción, el ser humano, la vida en su lento y monótono transcurrir cotidiano cargado de pequeños dramas y fracasos. Isaac es capaz de mirar el



Fecha: 17 agosto '97
Sección: crónicas
Página: 20

contorno sin maquillar su grisura, logrando así una de las visiones más próximas de la vida provinciana, con la que vuelve entrañable hasta el más insignificante de los fracasos, pero sin falsa compasión y hasta con fina ironía.

ESTRENOS EN VIDEO

Una visión completamente distinta de la provincia y sus habitantes ofrece esta semana Videovisa en su colección "Estrellas del cine mexicano" con la cinta *Maldita ciudad*, de Ismael Rodríguez, en la que se narra el argumento con que un escritor inédito impresiona a un director de cine de visita en su pueblo, y que es una terrorífica visión de la corrupción citadina, capaz de transformar a un honesto doctor casi en un criminal.

Aunque maniquea y exagerada como suelen ser las películas de Rodríguez, tiene momentos muy impresionantes y es una de las cintas que más permitieron a Fernando Soler desplegar su amplio registro histriónico. Vale la pena procurarse esta colección con buenas copias bien presentadas.

A distribuidores de video interesados en que demos a conocer sus materiales, enviar información al Apartado Postal 2-415 (C.P. 06200).

Fecha: 17 agosto '97
Sección: contribución
Página:

A dos Festivales: "México Insurgente"

Por LUIS TERAN

29 - III - 72

"Tenemos una invitación para Cannes y otra para Berlín. En Cannes para la Semana de la Crítica y en Berlín para el Foro Latinoamericano —declaró Paul Leduc, realizador del filme Reed (México Insurgente)—, cuando se le interrogó acerca de si pensaba enviar su película a algún festival. Agregó: —Hay que aclarar que no pensamos asistir como delegación oficial porque se trata de una película independiente.— Para enviar la película a Cannes, necesitamos pasar por los conductos oficiales; esperamos que en estos días se cumpla el trámite de rigor: que la vean las autoridades indicadas con el objeto de que autoricen su salida y ver

¿Reed (México Insurgente) se filmó en 16 mm. por limitaciones económicas o porque así le interesaba a su realizador?

—Fue totalmente voluntario. En primer lugar, yo creo en el formato 16 mm. como profesional. No sólo está a la altura de otros sino que para determinado tipo de utilización es inclusive el más indicado. En este caso, las ventajas del 16 mm. eran para mí muy importantes. Por un lado, la mayor movilidad del equipo para el traslado a las numerosas locaciones utilizadas. Luego, la posibilidad de usar sonido directo, sin los problemas que me hubiera ocasionado en 35 mm. También, la posibilidad de quemar más película sin que resultara tan caro. Además, esto se podía prever por

si aun podemos llegar a la fecha de Cannes que ya está un poco encima. Todavía hay que subtitular las copias y seguir a la una serie de trámites.

En el caso de que Reed (México Insurgente) reciba la visa de nacionalidad para que sea exhibida en la Semana de la Crítica en Cannes, el cine mexicano volverá a sonar en Europa, ruido que no hacía desde hace ya muchos pero muchos años. Esto se deberá a que en Cannes también serán exhibidas *Las puertas del paraíso*, de Laiter, en la Quincena de Realizadores, y *Los días del amor*, de Isaac, en la sección oficial.

el mismo uso del sonido directo, en una película de época y por la cantidad de actores no profesionales que llevamos en la película. Esto último, a final de cuentas, fue una ventaja. Por otra parte, había que buscar una cierta calidad de imagen; inclusive pensando en la ampliación a 35 mm., así, con el grano reventado se consigue más la textura de película vieja que ya buscaba. Lo que sí es una limitación, pero no es privativo del 16 mm., es el bajo nivel de calidad de los laboratorios de 16 en México, tanto de imagen como de sonido. A final de cuentas, este bajo nivel de calidad también es válido para el 35 mm., aunque en menor escala. En otros países, el 16 mm. es aceptado; ya es bastante amplia la filmografía de películas de largometraje de ficción consideradas normales. Es el caso de películas hechas especialmente para televisión que alcanzan una calidad extraordinaria, pero que nunca están hechas en México, naturalmente. En Estados Unidos y en Europa, debido a la cantidad de películas que se filman para televisión, no sólo es alto el nivel de calidad de los laboratorios, sino también de todas las etapas que debe seguir una película antes de quedar terminada, por ejemplo moviola para 16 mm. La misma industria de la televisión invierte capitales enormes en el perfeccionamiento de equipos en 16. De ahí la aparición de cámaras como la Eclipse o la Ariflex autolimpada, o del Super 16, de varias cabezas de sonido, etc. Ah, y hasta de proyectores para reprobar en 16. De esos equipos, salvo dos o tres Eclipse, no hay nada en México.

—¿Cómo surgió la idea de hacer una película del libro de John Reed, México Insurgente?

—Bueno, desde que lo leí hace mucho tiempo, pensé en filmarla. Pero nunca me imaginé que sería mi prime-

ra película, dadas las dificultades de producción que ofrecía. Un día, de pura casualidad, me di cuenta que tenía la posibilidad de conballos y los hombres que necesitaba para hacer la película. Por mucho tiempo se ha creído, cuando se habla de cine independiente que éste tiene que ser por fuerza filmado en un departamento, a veces hasta en el propio, contando con dos o tres actores amigos y en ocasiones sin que la cámara salga a exteriores. Esto, claro que a mí no me parece mal, pero no es la única posibilidad. Hacer esta película en locaciones tan distantes entre sí, cambió mucho los planes originales. A la mera hora, fallaron todas las facilidades prometidas y tuve que buscar otras; ya no podía dar marcha atrás; tenía fijado ya el inicio de rodaje. En plena filmación, llegamos a tener grandes problemas que resolvimos sobre la marcha. Filmamos en los alrededores de la Ciudad de México; de allí nos fuimos a Tehuacán y vecindades. Después, supuestamente habíamos de ir a Querétaro; eso falló y nos fuimos a San Juan del Río. Naturalmente esto era un problema cotidiano. Un ejemplo: si para mañana necesitábamos treinta caballos, lo arreglábamos de un día para otro. Llegaba el día y resultaba que no se habían conseguido. Entonces es, esperábamos tres o cuatro horas hasta que los conseguimos y continuaba la filmación.

—¿Qué tanto equipo había? En las superproducciones de aquí y de allá se lleva una gran cantidad de equipo técnico y humano. Grúas, trailers, etc. ¿Ustedes, con qué contaban?

—Usar grúas y todo eso hubiera resultado divertido —sonríe Leduc—, pero nosotros teníamos que resolver todo; entre diez personas incluido Claudio Obregón, que se portó extraordinariamente con nosotros, ayudaban a movilizar el equipo. Normalmente, en una producción industrial tienes a un iluminador, un equipo de electricidad, un operador, un director de fotografía, etc. En esta película

el equipo se reducía al fotógrafo, Alexis Góvius y a su asistente, Ariel Zúñiga. El sonidista que llevamos enfermó a mitad del rodaje y hubo que sustituirlo. Este trabajo fue un factor muy estimulante para todos. Tengo la imagen de que el día que haga una película considerada "normal", me voy a aburrir mucho con tanto personal. Claro que hay que tener en cuenta que se trataba de un equipo de cineastas. Por eso, se podían intercambiar puestos. Un día uno actuaba, era mi asistente, script, ayudaba a la producción, etc. Si necesitaba un cuadro, alguien iba a una hacienda a conseguirlo y así cualquier ejemplo. Berta Navarro, Carlos (Chu) Castañón, Carlos de Hoyos, Aurora Mazo; han hecho cine, todo muy diferente entre sí, pero al fin cine. Después del rodaje, en la edición, estuvieron Rafael Castanedo y Giovanni Korporaal, que son gente con coco. Además de editores, son realizadores. Con los actores me ocurrió lo mismo. Unos "profesionales" y otros no, pero el común denominador es que conté con gente inteligente y eso facilita mucho las cosas.

—¿En qué condiciones se llevó a cabo el rodaje?

—La película se filmó de noviembre de 1970 a febrero de 1971, con una breve interrupción en Navidad que se atravesaba. De hecho fueron doce semanas de rodaje. Fue una filmación larga porque teníamos muchas locaciones que no se podían concentrar. La idea original era hacer una película de tres horas. Perdimos mucho tiempo con el sonido directo. Mientras que todo en la filmación funcionaba bien, el sonido nos atrataba: los ruidos modernos, por ejemplo. Las condiciones económicas eran como las de toda la producción de cine independiente, muy limitadas, lo que me obligaba a cambiar o a suprimir cosas, pero esto pasa lo mismo fuera que dentro de la industria. Estas limitaciones, eran estimulantes, ya que no me coartaban. Y creo que eran estimulantes para todo el equipo incluido los actores, lo que nos llevó a la creación de un clima de trabajo muy serio, muy agradable, muy padre. Las limitaciones, a final de cuentas, pudieron ser canalizadas. Esas fueron las condiciones de la filmación.

El Impresionante Espectáculo de "La Gran Batalla", en la Pantalla del Cine Las Torres, Mañana



EL PROXIMO jueves será el sensacional estreno de la producción rusa "LA GRAN BATALLA", que recrea vívidamente uno de los más espectaculares combates de la historia, la batalla de Kurás, en la que Hitler sufrió su gran derrota en 1943. Descobiertos tanques y 100,000 soldados perdieron los alemanes en la épica batalla contra los soviéticos que con valor suicida atacaron y destruyeron los tanques nazis. "LA GRAN BATALLA" es un pasaje de la Segunda Guerra Mundial que proyecta a Stalin, Hitler y Mussolini como hombres situados por la historia en una verdadera encrucijada. ¡Vea un continente arrollador bajo el resplandor más impresionante de la historia! "LA GRAN BATALLA", película en colores de gran impacto se estrenará el jueves en el cine LAS TORRES.



ra de "Reed" (México Insurgente) Paul Leduc, realizador de la

4-IV-72

Carlos Fuentes, Alberto Isaac y Héctor García Opinan Sobre "México Insurgente"

Reed (México Insurgente), ha suscitado un gran interés tanto en medios oficiales como intelectuales. Se habla con una posible explotación comercial, mediante la ayuda del Banco Nacional Cinematográfico. Según parece, a efectos de una probable exportación, cinematográfica tiene una copia en su poder desde antes de la Semana Santa; en unos días más habrá información sobre si recibe la visa de nacionalidad o no. Por lo tanto, el filme de Leduc sigue acumulando opinión s. Hay quienes aseguran que contiene secuencias alargadas sin necesidad, mientras que otros sostienen que el ritmo de la cinta lo exige así.

Carlos Fuentes: —Quisiera decir varias cosas—. En primer lugar, que no me gusta hablar de perfección, porque no creo en ella; siempre debe haber un margen de imperfección en la obra ya sea musical, literaria, en fin. Creo que Reed (México Insurgente), en la medida en que no es perfecta, crece en interés. Pero, creo que en este caso sí cabe hablar de perfección. Reed (México Insurgente), es idéntica a su tema, lo cual es un hecho inusitado en el cine. En otras palabras, es importante la manera que ha empleado Leduc para integrar la forma al tema que está tratando. Creo que esta película se suma a las escasísimas películas importantes que se han hecho sobre la Revolución Mexicana, Vámonos con Pancho Villa y El compadre Mendoza de Fernando de Fuentes, y algunos momentos muy bien logrados en Flor Silvestre de Emilio Fernández. Reed (México Insurgente), me parece una película stendhaliana. Me recuerda ese formidable capítulo de la batalla de Waterloo en La cartuja de Parma, en que el personaje principal, Fabricio, no se da cuenta que está participando en una de las batallas más im-

portantes del mundo. Tiempo después, lo sabe. Me parece espléndido eso de participar en la historia, cotidiana confusa y humanamente. Esto creo que lo logra muy bien Leduc a través de los momentos muertos de la película y a través de un sentimiento de solidaridad no abstracta, expresada en los mejores momentos de la película, la amistad entre Reed y Longino. Y cuando le informan a Reed que Longino murió despedazado a balazos. La amistad entre dos hombres nunca había sido tan bien expresada en el cine mexicano como se ve en la película de Leduc. En mi particular orden de preferencias, se cuentan La roja insignia del valor de John Huston, Andrei Rublevde Andrei Tarkovski y Reed (México Insurgente) de Paul Leduc. Son películas en las que es imposible crear ninguna división entre lo que la película

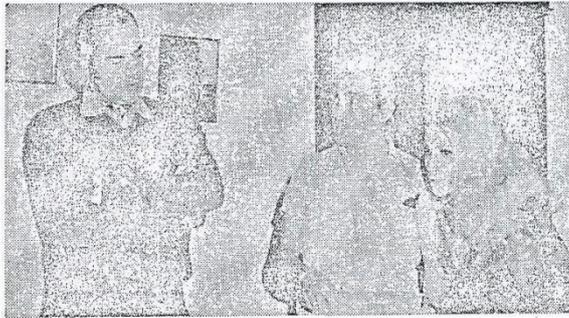
la cuenta y lo que la película es. Está uno adentro y al mismo tiempo no deja uno de ser espectador. Eso me parece un gran logro.

Alberto Isaac: —Reed (México Insurgente) me parece una película muy importante que ojalá se exhiba en toda su integridad tal y como la concibió Leduc. Y le cortaría algunas cosas, no por razones de censura o de incomodidad por cosas que se dicen, sino para mejorar el ritmo. De cualquier manera, me parece una película espléndida, importante y además bien hecha. Viene a echar abajo el sanbenito de que el cine independiente tiene que estar mal hecho. Se trata de una superproducción que, de haber sido hecha industrialmente, hubiera costado alrededor de 10 millones de pesos. Por otra parte, no hay actores mexicanos que den la frescura de Eraclio Zepeda. Chú Castañón y Hugo Velázquez. Los tres

están soberbios. Poniéndome muy exigente, me hubiera gustado un Reed un poco menos contemplativo y un poco más apasionado. Quizás un climax final, como ese espléndido momento de acción, cuando Reed corre para salvar su vida. Algo así de acción. Así, la encuentro un poco desequilibrada. Pero son pecados muy menores. Reed (México Insurgente), viene a plantear una disyuntiva muy importante al régimen: o la acepta y demuestra que hay una apertura, como se ha dicho constantemente. O la rechaza y se desdice. No puede haber un término medio. O se acepta o se rechaza. Así, sabemos que terreno se está pisando.

Héctor García: —A mí me parece que es la película de la juventud sobre la Revolución Mexicana. Creo que en Reed (México Insurgente), los que la han hecho han recuperado el pensamiento ori-

ginal de la revolución. Me parece que es el planteamiento de lo que fue lo que debe ser la revolución. En torno a esto giró la preocupación de los realizadores y colaboradores de esta película. Reed (México Insurgente), se realizó revolucionariamente: es decir, con sacrificio, con amor, con honestidad. El espíritu que animó a todos los jóvenes que crearon esta película fue revolucionario, ciclópeo, gigante. La voluntad fue grande, por eso los resultados son enormes. Hay un ritmo tenso y creo que el paladar de las gentes para ver cine en todo el mundo educado para saborear exquisitos y frívolos bocados, va a notar con extrañeza los sabores y las formas agríduces y ásperas de un lenguaje, y de un estilo gramatical cinematográfico absolutamente nuevo. Es necesario disponerse a probar, a catar un pensamiento riguroso, honesto. Es muy extraño cómo Paul Leduc, cineasta de 29 años, puede dibujar con imágenes una acción que se plantea en el pasado y es precisamente actual y del futuro. Es la oportunidad para que todas las clases, todos los interesados en los problemas del país, vean una auténtica muestra de lo que fue la revolución y lo que debe ser para nosotros. Como fotógrafo me he quedado maravillado con el trabajo de Ariel Zúñiga, Toni Khune y de Alexis Grivas, como director de fotografía. Esta película ha sido una forja extraordinaria para cineastas. Es ahora, con esta generación de cineastas que México tiene la oportunidad de hacer un cine internacional. Cualquiera elemento burocrático o relamentario tiene que ceder el paso a esta necesidad impostergable que redundará en beneficio del pueblo mexicano, el cual así recuperará su imagen, su voz, su pensamiento en términos de honestidad.



JACQUELINE ANDERE ya no filma si su esposo no la dirige. En esta gráfica aparece Jacqueline escuchando las instrucciones de su marido José María Fernández Unsain. Al centro aparece un técnico.

Documento Anexo N°15

Vallvidrera, 16 de Noviembre de 1970

Querido Luis Buñuel:

El señor Ducay me acaba de llamar por teléfono desde Madrid para comunicarme que la censura española rechazó de plano y en primera instancia toda pretensión de filmar EL LUGAR SIN LIMITES, aunque fuera por Buñuel.

Para qué le cuento la desilusión que esto significa para mi, para mi mujer y para mi que estábamos tan ilusionados, porque aunque si, claro, uno no tiene derecho a hacerse ilusiones la lechera sigue siendo la lechera y uno no se acuerda que el cuento de la lechera termina irrevocablemente con el cántaro roto, porque si no fuera así el cuento de la lechera ya no sería el mismo cuento. En fin, ver una novela mía hecha por usted hubiera sido una de las cosas buenas de la vida: pero como ya no hay vuelta que darle lo mejor es darle las gracias por su interés, y esperar que, quizá algún día, yo logre escribir algo que, tanto usted como la censura española no puedan dejar de decir al unísono: ESTO SI !!!!

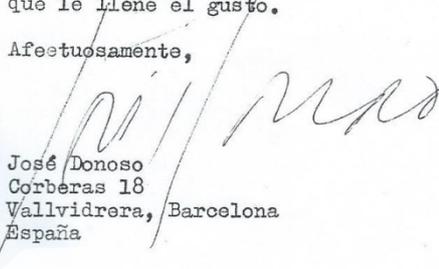
En todo caso, espero que tenga tiempo para leer EL OBSCENO PAJARO DE LA NOCHE. Le haré mandar, de todos modos, un ejemplar en cuanto haya disponibles, que será dentro de un par de semanas, así su lectura se le hará menos pesada que en pruebas de imprenta, que siempre se pierden y se traspapelan.

A mediados de Diciembre mi mujer y yo vamos a Madrid. A ella le gustaría muchísimo conocerlo. Si está en su dirección de la Torre de Madrid por esos días, me tomaré la libertad de llamarlo por teléfono para presentarle a María Pilar.

En todo caso, acuérdesese que tenemos una cita en Calaceite en el mes de Enero. Dicen que entonces hace un frío de pelarse en ese lugar, pero con un buen fuego no hay nada que no se arregle.

Gracias de nuevo por su interés en mi obra y espero algún día hacer algo que le llene el gusto.

Afectuosamente,


José Donoso
Corberas 18
Vallvidrera, Barcelona
España

Si viene por Barcelona, mi teléfono es: 248-1985

16 de noviembre de 1970 / Filmoteca Española

Documento Anexo N°16

Calaceite, Octubre 4, 1971

Querido Luis:

Ayer llegó tu carta. Estoy feliz, como te imaginarás, con tu proyecto de filmar EL LUGAR SIN LIMITES. Y ~~de~~ que MARCO POLO tenga interés, que me imagino será reflejo del tuyo. Mientras tanto y por si acaso, he pedido a la criada que le quite un poco de polvo a tu retrato.

a
conten
10.000

En cuanto a los derechos, ~~sabes algo~~ con tal que hagas la película yo sería capaz de aceptar lo que me propusieran. Estoy seguro, sin embargo, que le sacarás a los productores las condiciones más favorables para mí que sea posible. Creo que proponerles unos 10.000 por la novela y unos ^{1.000} dólares por la opción no sería exagerado, pero claro, entre tu y yo, estaría dispuesto a aceptar menos porque tengo tantas ganas de ver qué le vas a hacer a mi pobre Manuela: escríbeme en cuanto sepas algo, y que esos señores también me escriban.

Con los Buñuelos zaragozanos, como siempre, un discreto contacto. Leonardo García pensó ~~prevemente~~ comprar casa aquí en Calaceite pero después desapareció. Conocimos a la formidable Alicia jugando póker en las ruinas del caserón de Calanda con una serie de fantasmas indios. Pedro ha hecho ~~unas~~ fotos magistrales mías con mi hija.

Tengo que comunicarte que hoy me traen seis toneladas de leña. Son para hacer la fogata en que quemaré tu foto si no me haces la película: te mandaré las cenizas. También te mandaré la cuenta de los psiquiatras míos, de mi mujer y de Pilarcita, que de todas maneras emplearemos esperando que termines la película en España. Tengo muchas ganas de verte otra vez por estas tierras. Te tendré perdices y unos vinillos sensacionales que recién he descubierto (son del sacristán, lo que si duda te interesará). Escribe pronto. Estoy feliz (cuánto me duzará no se), y por el momento te mandamos tres grandes abrazos, María Pilar, Pilarcita y yo,

José Donoso
Calaceite
Teruel
España

4 de octubre de 1971 / Filmoteca Española

Los Olvidados, de Luis Buñuel Memoria de un mundo

José Antonio Valdés Peña

El negativo original de la película *Los olvidados*, de Luis Buñuel (1950), se ha integrado al programa *Memoria del mundo* de la UNESCO. El próximo 21 de octubre se hará en la Cineteca Nacional una presentación de la cinta, donde participará el autor del siguiente texto, entre otros. La cinta se repetirá, dentro del ciclo *Miradas al acervo*, el sábado 25 de octubre, con una introducción a cargo del mismo autor. Ambos eventos serán a las 19:00 horas.

Filmar *Los olvidados* significó para Luis Buñuel, además de un primer proyecto personal en su filmografía mexicana, la reaparición internacional después de un prolongado silencio fílmico: pasados los escándalos surrealistas de *Un perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1930), una infructuosa estancia en Hollywood, y después del documental *Las Hurdes* (1932), filmado en la España republicana, se había desempeñado como productor en la empresa *Filmófono* antes de que la guerra civil lo lanzara de nuevo a los Estados Unidos, donde fue curador en la sección de cine del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Más tarde aceptaría la invitación del productor Oscar Dancigers para unirse a la industria fílmica mexicana, debutando en nuestro país con *Gran Casino* (1946), cinta de aventuras tropicales protagonizada por Jorge Negrete y Libertad Lamarque que fue mal recibida por el público y la crítica y mandó a Buñuel durante dos años a la banca, para filmar después la exitosa comedia *El Gran Calavera* (1949), que en un principio dirigiría el protagonista de la cinta, Fernando Soler.

El argumento, titulado originalmente *La manzana podrida*, que en un principio era un convencional melodrama protagonizado por un chico vendedor de billetes de lotería, se convirtió, con el apoyo de Óscar Dancigers, en una ardua investigación documental y de campo sobre la niñez y la juventud en el contexto de la miseria urbana. Buñuel contó con asesoría de Pedro de Urdimalas para los diálogos populares, mientras en el guión participaban Juan Larrea, Max Aub y Luis Alcoriza. La cinta se filmó en locaciones reales de la capital (la Plaza de Romita en la Colonia Roma, el barrio de Tacubaya, la Granja Correccional de Tlalpan, los entonces llanos de la Colonia de los Doctores donde se levantaban gigantescas estructuras metálicas para dar forma al Centro Médico Nacional), con un reparto sin "estrellas" (conformado por intérpretes de cuadro, como Stella Inda, Miguel Inclán, Alma Delia Fuentes o Roberto Cobo, entre otros, sin olvidar a los debutantes Mario Jiménez y Alfonso Mejía), y un presupuesto no mayor a los 400 mil pesos.

Desde su rodaje, *Los olvidados* molestó por su nada complaciente mirada a la pobreza: una maquillista renunció a la producción argumentando que una madre mexicana es incapaz de negar comida a sus hijos; un asistente

Fecha: 19. Oct. 03
Sección: Arce
Página: 16

del fotógrafo Gabriel Figueroa comentó a Buñuel que no era necesario filmar bajos fondos capitalinos tan deprimentes habiendo barrios residenciales tan "bonitos" como las Lomas de Chapultepec; el dialoguista Urdimalas renunciaba a su crédito en pantalla, pues la película denigraba a la madre patria (una escena suprimida del filme mostraba a la pandilla de chicos admirando burlescamente el retrato de un hidalgo español) y, finalmente, Jorge Negrete, por entonces secretario general de la Asociación Nacional de Actores, le espetó al cineasta que, de haberse encontrado en México por el tiempo en que se filmó la cinta (estaba de gira artística en el extranjero),



Fotograma de la película

hubiera hecho todo lo posible por impedir su rodaje. Y es que Pedro, el Jaibo, Meche, el Ojitos o el ciego Carmelo no son personajes buenos ni malos: viven existencias grises tratando de sobrevivir en medio de la miseria capitalina mexicana; no por ser pobres son solidarios, su mundo los encierra y limita sus opciones. Buñuel pudo imponer su sello personal a la cinta, de eminente corte realista, por medio de la intrusión de poderosas imágenes oníricas, como la de la gallina que atestigua la golpiza al ciego, o el sueño de Pedro, que lo acercaban a su vena surrealista. La fatalidad, lo irracional, la capacidad de soñar y las ilusiones rotas rodean a los personajes del filme. Las violentas reacciones de público y crítica provocaron que la cinta fuera retirada de cartelera a tan solo tres días de su estreno, ocurrido el 9 de diciembre de 1950, en el Cine México. No fue hasta cuando *Los olvidados* regresaron a nuestro país triunfantes del Festival de Cannes (premio a Buñuel como mejor director), en 1951, cuando el filme fue revalorado, reestrenado y hasta premiado con 11 Arieles, entre ellos los de mejor película y director.

Por su calidad fílmica y visión objetiva de un tema de relevancia universal que mantiene toda su vigencia hasta nuestros días, la cinta constituye un documento de inmenso valor visual y social para México. Buñuel

Fecha: 14-Oct-03
Sección: Cont 1
Página: 16

dejaba correr por las imágenes del filme su cultura hispana, el esperpento y la picaresca, encarnadas por el ciego Carmelo y el lazarillo Ojitos, mientras que la estética del filme, enmarcada en la plomiza fotografía de un Gabriel Figueroa alejado de los cielos monumentales y la belleza plástica del paisaje mexicano tan del gusto de Emilio Fernández, la selección de su reparto (actores de cuadro con debutantes) y su visión descarnada del tema, lo acercaban al cine neorrealista de la época que deslumbraba a los públicos de la posguerra. La industria fílmica mexicana, pese al éxito mundial de *Los olvidados*, no pareció seguir la propuesta buñueliana y se encerró en sus propias fórmulas desgastadas que no tardarían en arrastrarlo a un callejón sin salida.

Establecido en el 2001, el Comité Mexicano Memoria del Mundo de la UNESCO (integrado por los responsables de las principales instituciones públicas y privadas con documentos impresos, visuales, musicales, fotográficos, sonoros, electrónicos y digitales resguardados), respaldó la propuesta de la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM para nominar el negativo original de *Los olvidados* al programa *Memoria del Mundo*. Con la autorización de Televisa, empresa dueña de los derechos del filme, se inició la integración de la información pertinente para llevar a cabo la nominación, labor combinada entre la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM, institución que custodia el negativo original de la película. El 30 de agosto de 2003, en la reunión del organismo Memoria del Mundo, organizada en Gdansk, Polonia, el negativo de *Los olvidados* fue incluido, junto con otros 23 nuevos documentos, en este programa internacional que busca preservar, dar acceso y difusión, mediante el uso de avanzadas tecnologías, como digitalización, libros, manuscritos, archivos, materiales audiovisuales y tradiciones orales que son testimonio de la inteligencia y la creatividad humanas.

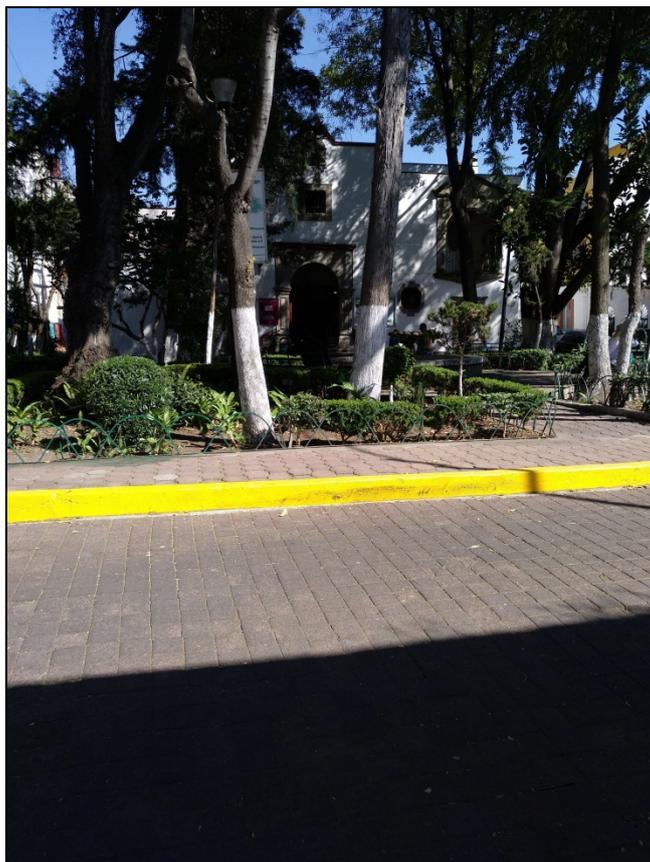
Así, *Los olvidados*, tercera película filmada por Luis Buñuel en nuestro país, se une a un total de 91 propiedades, provenientes de 45 países, registrados en el programa *Memoria del Mundo* desde 1993. La acompañarán *La Biblia* impresa por Gutenberg, el acervo documental jesuita del Archivo Nacional de Chile que resguarda documentos latinoamericanos de los siglos XVII al XIX, el documento original de la Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano, redactada en Francia (1789), 800 grabaciones originales de Carlos Gardel, códices prehispánicos mexicanos y sólo otra película hasta ahora, *Metrópolis* (1927), la monumental obra expresionista de Fritz Lang, entre varios tesoros de la humanidad.

José Antonio Valdés Peña, investigador y crítico de arte.

Fecha: 19-oct-03
Sección: (CIN) 2
Página: 16

11. Fotografías Anexas

Plaza Romita / Colonia Roma / Delegación Cuauhtémoc

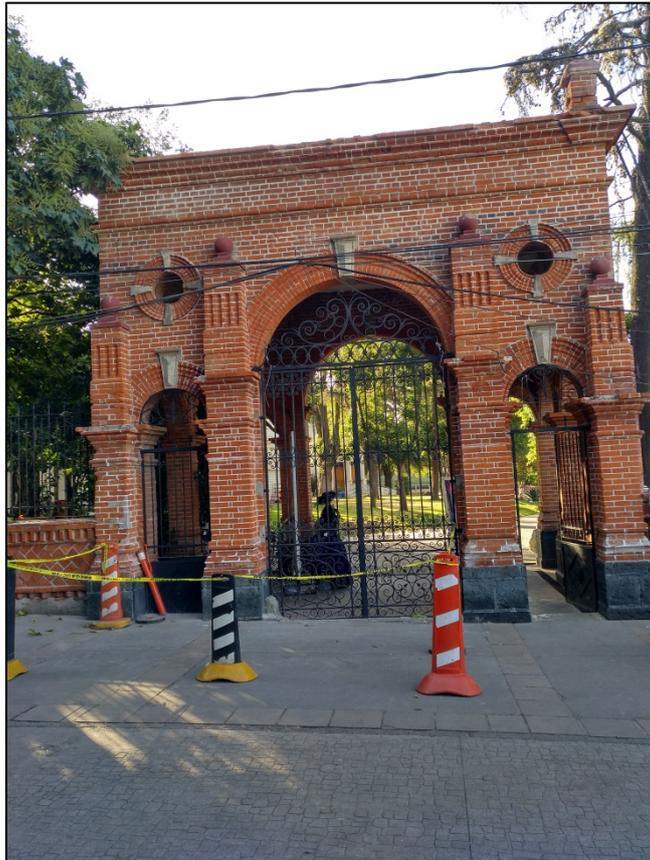


Fotografía del autor (2017)



Fotograma de la película, minuto 25

Entrada de la Casa Frissac / Tlalpan Centro / Delegación Tlalpan



Fotografía del autor (2017)



Fotograma de la película, minuto 61 / fachada trasera

Cruce de las calles Magisterio Nacional y Miguel Hidalgo / Tlalpan Centro / Delegación
Tlalpan



Fotografía del autor (2017)



Fotograma de la película, minuto 62

12. Fuentes y Bibliografía

-Archivos:

Casa de l'Ardiaca (Barcelona): Archivo de la Ciudad.

Cineteca Nacional (Ciudad de México).

Filmoteca Nacional (Madrid).

Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (Ciudad de México).

Museo Luis Buñuel (Calanda).

-Hemerotecas:

Diario de Barcelona.

El País.

El Periódico de Catalunya.

La Vanguardia.

Revista Destino.

Revista Film-Història

El Universal.

Excélsior.

Revista Cine Mundial

Revista Letras Libres.

Revista *Proceso*.

-Películas mexicanas:

Alcoriza, Luís / *Tlayucan* / 1962.

Isaac, Alberto / *En este pueblo no hay ladrones* / 1965.

Leduc, Paul / *Reed: México Insurgente* / 1970.

Ripstein, Arturo / *El Castillo de la pureza* / 1972.

Ripstein, Arturo / *El lugar sin límites* / 1977.

-Películas mexicanas de Luís Buñuel:

Nazarín / 1959.

Viridiana / 1961.

El Ángel Exterminador / 1962.

Simón del Desierto / 1965.

-Documentales:

Espada, Javier: *Tras Nazarín: El eco de una tierra en otra tierra*. 2015. España.

Producido por: Tolocho Producciones, Ircania Producciones, Mil Nubes-Cine,
Ruta 66 Cine. 75 minutos.

Font, Domènec: *La memoria fértil- Luis Buñuel. Constructor de infiernos*, de.

1986. España. Televisión Española (TVE). 61 minutos.

Salazar Flores, Odín: *Historias de vida: Luis Buñuel*, de. 2014. México. Once TV. 47 minutos.

Urresti, Gaizka y Espada, Javier: *El Último Guion. Buñuel en la Memoria*. 2008. España. Producido por: Aragón Televisión, IMVAL Producciones, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Universidad de Guadalajara, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). 90 minutos.

Vázquez Mantecón, Álvaro: *Buñuel en México*, de. 2001. México. Clío TV. 42 minutos.

-Páginas “Web”:

En torno a Buñuel:

<https://lbunuel.blogspot.com.es/>

Web con las diferentes constituciones mexicanas:

<http://www.ordenjuridico.gob.mx/>

Bibliografía:

A.A. V.V., prólogo de José López Portillo: *El exilio español en México: 1939-1982*. México. Fondo de Cultura Económica, 1982.

A.A. V.V: Revista *Turia*: N°123, Junio-Octubre 2017. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2017.

Anna, Timothy; Bazant, Jan; Katz, Friedrich y otros: *Historia de México*. Barcelona. Editorial Crítica, 2003.

Aranda, J. Francisco: *Luis Buñuel: biografía crítica*. Barcelona. Editorial Lumen, 1969.

Ayala Blanco, Jorge: *La Aventura del Cine Mexicano*. México DF. Ediciones Cine Club Era, 1968, 2ª edición: 1979.

Ayala Blanco, Jorge: *La Búsqueda del Cine Mexicano*. México DF. Editorial Posada, 1986. Año de publicación: 1974.

Ayala Blanco, Jorge; Amador, María Luisa: *Cartelera Cinematográfica 1950-1959*. México DF, UNAM: Centro de Estudios Cinematográficos, 1985.

Ayala Blanco, Jorge; Amador, María Luisa: *Cartelera Cinematográfica 1960-1969*. México DF, UNAM: Centro de Estudios Cinematográficos, 1986.

Ayala Blanco, Jorge; Amador, María Luisa: *Cartelera Cinematográfica 1970-1979*. México DF, UNAM: Centro de Estudios Cinematográficos, 1988.

Bauche, Feddy: *Luis Buñuel*. Lyon. SERDOC (ed.): Premier Plan, N°13. 1960.

Bizberg, Ilán y Zapata, Francisco (coord.): *Los Grandes Problemas de México (VI): Movimientos Sociales*. México DF. El Colegio de México, 2010.

Buñuel, Luis: *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza y Janés, 1982.

Calvo i Calvo, Lluís y Marín i Silvestre, Dolors: *Topografies de l'imaginari: surrealisme i antropologia*. Barcelona. Residencia d'Investigadors, 2000.

Caparrós Lera, José María: *Guía del espectador de cine*. Madrid. Alianza Editorial, 2007.

- Carrière, Jean-Claude: *Buñuel Despierta*. Madrid. Oportet Editores, 2016.
- Cosío Villegas, Daniel (coord...): *Historia Mínima de México*. México DF. El Colegio de México, 1983. Págs. 135-179: Capítulos: V (Eduardo Blanquel), VI (Daniel Cosío Villegas), VII (Lorenzo Meyer).
- Crespo y Crespo, Rebeca y Ros Galiana, Fernando: *Los Olvidados: Guía para ver y analizar*. Barcelona. Nau Llibres y Octaedro Ediciones, 2002.
- Del Conde, Teresa: *Historia Mínima del Arte Mexicano en el Siglo XX*. México DF. Attame Ediciones, 1994.
- Fuentes, Víctor: *Buñuel en México*. Teruel. Instituto de Estudios Turolenses, 1993.
- Fuentes, Víctor: *Los Mundos de Buñuel*. Madrid, Akal Ediciones, 2000.
- Gabriel Martín, Fernando: *El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos*. Murcia, Ediciones Tres Fronteras y Filmoteca Regional, 2010.
- García, Gustavo; Aviña, Rafael: *Época de oro del cine mexicano*. México DF. Ediciones Clío, 1997.
- García, Gustavo; Coria, José Felipe: *Nuevo Cine Mexicano*. México DF. Ediciones Clío, 1997.
- García Riera, Emilio: *Historia documental del cine mexicano, época sonora*. México DF., Editorial Era (1ª edición) / Guadalajara, Universidad de Guadalajara, IMCINE, CONACULTA, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco (2ª edición). 1972-1973 / 1992-1997.

- Gibson, Ian: *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal 1900-1938*. Madrid. Editorial Aguilar, 2013.
- Gilly, Adolfo: *El cardenismo, una utopía mexicana*. México DF. Ediciones Era, 2001
- González, Juan Francisco: *Aprender a ver cine*. Madrid. Ediciones Rialp, 2002, 3ª edición: 2007.
- Gubern, Román; y Hammond Paul: *Los años rojos de Buñuel*. Madrid. Editorial Cátedra, 2009.
- Gubern, Román: *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.
- Halperin Ddonghi, Tulio: *Historia Contemporánea de América Latina (Vol. I y II)*. Barcelona, Ediciones Altaya, 1997.
- Hamnett, Brian R.: *Historia de México*. Madrid. Editorial Akal, 2013.
- Herrera, Javier: *Luis Buñuel en su archivo: de Los Olvidados a Viridiana*. Madrid. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Ianni, Octavio: *El Estado capitalista en la época de Cárdenas*. México DF. Ediciones Era, 1977.
- Knight, Alan: *The Mexican Revolution*. Cambridge. Cambridge University Press, 1986.
- Krauze, Enrique: *La Presidencia imperial: ascenso y caída del sistema político mexicano, 1940-1996*. Barcelona. Tusquets, 1997.
- Krauze, Enrique: *Octavio Paz: El Poeta y la Revolución*. Barcelona, Editorial Debolsillo. 2014.

López Villegas, Manuel: *Sade y Buñuel: El Marqués de Sade en la obra cinematográfica de Luis Buñuel*. Teruel. Instituto de Estudios Turolenses, 1998.

Millán Agudo, Francisco J.: *Las huellas de Buñuel: influencias en el cine latinoamericano*. Teruel. Instituto de Estudios Turolenses, 2004.

Monsiváis, Carlos: *Días de guardar*. Ciudad de México, Editorial Era Bolsillo, 2010. Primera Edición 1970.

Mraz, John: *México en sus imágenes*. México DF, Editorial Artes de México y CONACULTA, 2014.

Peña Ardid, Carmen; y Lahuerta Guillén, Víctor M.: *Buñuel 1950: Los Olvidados. Guión y Documentos*. Teruel. Instituto de Estudios Turolenses, 2007.

Pérez López-Portillo, Raúl: *Historia Breve de México*. Madrid. Editorial Sílex, 2002. Pérez Bastias, Luis: *Las dos caras de Buñuel*. Barcelona. Royal Books, 1994.

Pla Brugat, Dolores: *Els Exiliats Catalans. Un estudio de la emigración republicana española en México*. México DF. Eds. Instituto Nacional de Antropología e Historia; (INAH) / Orfeo Català; Libros del Umbral, 1999.

Porto, Juan José: *Buñuel Insólito*. Madrid. Editorial Berenice, 2011.

Quirarte, Martín: *Visión panorámica de la historia de México*. México. Librería Porrúa, 1994. 26ª edición.

Reyes García-Rojas, Aurelio de los (Coordinador): *Miradas Al Cine Mexicano*. Vol. 1 y 2. Ciudad de México, IMCINE, 2016.

Rucar de Buñuel, Jeanne y Martín del Campo, Marisol: *Memorias de una mujer sin piano*; Madrid. Alianza Editorial, 1991.

Sánchez Vidal, Agustín: *Luis Buñuel*. Madrid. Editorial Cátedra, 1991.

Sánchez Vidal, Agustín; Figueroa Flores, Gabriel; Aviña, Rafael; Monsiváis, Carlos: *Los Olvidados: Una película de Luis Buñuel*; México DF. Editorial Turner, 2004.

Torres; Augusto M.: *Buñuel y sus discípulos*; Madrid. Huerga & Fierro Editores, 2005.

Vázquez, Juan J (comisario exposición): *Luis Buñuel: El ojo de la libertad*. Huesca. Diputación de Huesca, 1999. Págs. 146-152; Fernández, Horacio: *Buñuel y sus fotógrafos. Una nota mexicana*.

Vega, Eduardo de la: *Buñuel y el cine español en el exilio mexicano*. Barcelona. Film-Historia, 2000, vol. X, núm. 1-2, págs. 71-91.

Yankelevich, Pablo (coord.): *México, país refugio*. México DF. Plaza y Valdés Editores, 2002.

-Personas Consultadas:

Eliseo Altunaga.

John Mraz.

Ángel Miquel.

Mario Barro.

