

CON TODA MI GRATITUD

Bei dieser Gelegenheit möchte ich hier ein paar kurze Dankesworte an jene Personen richten ohne die dieses Projekt nicht realisierbar gewesen wäre und die mich sowohl während des Entstehungsprozesses, als auch darüberhinaus unterstützt haben. Diese Unterstützung zeigte sich in unterschiedlichsten Ausprägungen, jedoch war jede einzelne wichtig für die Realisierung der Arbeit. Beginnen möchte ich bei meinen Eltern, Elisabeth und Gerhard Mikl, die es mir überhaupt erst ermöglicht haben meine akademischen Ziele zu verfolgen und mir die Freiheit gewährt haben meine persönlichen Interessen im Zuge meiner universitären Laufbahn auszuleben. Desweiteren war meine Schwester, Tamara Mikl, eine stetige Quelle der Motivation und sie hat mich auch bei der organisatorischen Umsetzung der Arbeit tatkräftig unterstützt. Aber natürlich war auch der Rückhalt meiner gesamten restlichen Familie und meiner engsten Freunde wichtig, die mich auf meinem Weg stets bekräftigt haben und mich motiviert haben meine Träume und Ziele immer weiter zu verfolgen. Bezogen auf die Arbeit möchte ich meinen Dank besonders an jene Personen richten, die mir mit ihren fachlichen und sprachlichen Kompetenzen in beratender Funktion beigetragen sind: José Manuel Lemus, Laura Martín Lobera, Anna Preis und Roman Schiffer. Zu guter Letzt möchte ich mich bei meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann bedanken, der mir zum einen bei der Wahl und Behandlung meines Themas sehr entgegengekommen ist und zum anderen mit seinem fortlaufenden Feedback stetig dazubeigetragen hat die Qualität der Arbeit zu steigern. Natürlich ist mir bewusst, dass sich der Wert meiner Dankbarkeit nicht in ein paar kurze Zeilen fassen lässt, jedoch hoffe ich, dass sich die genannten Personen meiner hohen Wertschätzung ohnehin bewusst sind.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	4
1. PARTE I: EL DESARROLLO DE UNA INDUSTRIA NACIONAL DEL CINE MEXICANO EN EL CONTEXTO DE <i>LOS OLVIDADOS</i>	7
2. PARTE II: LA FORMACIÓN DE UNA ESTÉTICA FÍLMICA MEXICANA	12
2.1. LA ADAPTACIÓN DEL ESTILO HOLLYWOODENSE	14
2.2. LA INFLUENCIA DE EISENSTEIN EN LA ESTÉTICA FÍLMICA MEXICANA	16
2.3. LA ESTÉTICA FÍLMICA MEXICANA REPRESENTADA POR FERNÁNDEZ Y FIGUEROA	19
3. PARTE III: LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS EN EL CINE MEXICANO	21
3.1. LOS SUBGÉNEROS DEL CINE MEXICANO	23
3.2. EL MELODRAMA EN EL CINE MEXICANO	25
3.3. LA TRANSFORMACIÓN DE LOS GÉNEROS EN EL CINE MEXICANO	28
4. PARTE IV: EL PERIODO MEXICANO DE LUIS BUÑUEL	31
4.1. LA OBRA MEXICANA DE BUÑUEL Y SU POSICIÓN EN EL CINE MEXICANO	33
4.2. LA ESTÉTICA FÍLMICA DE LUIS BUÑUEL	35
4.3. LA RELACIÓN DE BUÑUEL CON LAS CONVENCIONES DEL CINE GENÉRICO	41
5. PARTE V: EL ANÁLISIS COMPARATIVO DE <i>LOS OLVIDADOS</i> EN SU CONTEXTO CINEMATOGRAFICO	45
5.1. RESUMEN DEL SINOPSIS DE <i>LOS OLVIDADOS</i>	47
5.2. RESUMEN DEL SINOPSIS DE <i>NOSOTROS, LOS POBRES</i>	48
5.3. LA ESCENIFICACIÓN DE LA AUTENTICIDAD	49
5.4. LA DESMITIFICACIÓN DE LA PRESENTACIÓN DE LA POBREZA	54
5.5. LA DESMITIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES	60
5.6. LA DESMITIFICACIÓN DEL FINAL FELIZ	75
5.7. LA DESMITIFICACIÓN DE LA MÚSICA	84
5.8. LA DESMITIFICACIÓN DE LA ESTÉTICA FÍLMICA	88
5.9. LA INCORPORACIÓN DE ELEMENTOS SURREALES	95
II. CONCLUSIÓN	100
III. BIBLIOGRAFÍA	104
IV. FUENTES AUDIOVISUALES	110
V. ÍNDICE DE IMÁGENES	110
VI. APÉNDICE	113
6.1. RESUMEN EN ALÉMAN	113
6.2. CURRÍCULUM VITAE	115
6.3. LOS PROTOCOLOS DE SECUENCIAS	116

I. INTRODUCCIÓN

En la época pos-revolucionara de México el desarrollo de una industria nacional del cine formaba una parte integral en el proyecto estatal de fomentar una cultura nacional que debía promover una imagen nueva de la *mexicanidad* dentro y fuera del país. En este proceso de transformar la ideología del Estado, encabezado por el nacionalismo, en una imagen cinematográfica de la nación, Hayward explica que en la narración fílmica normalmente se realiza una remodulación de la historia que se basa en la elección de determinados discursos y mitos de la propia cultura. Es decir, el cinema, entre otros instrumentos culturales, influye directamente sobre el modo de percibir la nación (Hayward, 1993:15). Por eso, el Estado mexicano desde el inicio del cine sonoro intentó tomar control en el desarrollo del cine nacional para transformarlo en un instrumento propagandístico con la misión de formar esta imagen de lo mexicano a través de motivos y símbolos establecidos en la cultura popular.

In the process of perceiving and constructing the nation, of centralizing the Mexican state, and institutionalizing the revolutionary government (...), national cinema appropriated a mythology of the nation through motifs and symbols, These symbols, in film and other media, became both official and popular (Acevedo-Muñoz: 2003: 17).

Basado en estos motivos y símbolos, el cine desde los años treinta hasta los años cuarenta paulatinamente estableció el reconocimiento de una identidad mexicana que era definida por el nacionalismo y el indigenismo pero también estaba influenciado por el cine hollywoodense y el sincretismo de la herencia cultural española (Peña Ardid & Lahuerta Guillén, 2007:13). De todos modos, el Estado mexicano seguía prestando apoyo financiero en la búsqueda de una propia estética mexicana y por consiguiente la intervención estatal mexicana en la construcción de una imagen nacional del cine resultó en la producción unilateral de películas de género que repetidamente incorporaron las mismas estructuras narrativas y los mismos motivos los cuales determinaron esta imagen estética. En este contexto, el cine mexicano de esta época se consagraba a la glorificación de la vida rural combinada con los valores y la ideología de la revolución los cuales se convirtieron en mitos fijos de la vida mexicana. Esta mitificación también fue acompañada por el establecimiento de nuevos géneros como la comedia ranchera y los melodramas folclóricos que desde entonces dominaron la pantalla del cine mexicano (Peña Ardid & Lahuerta Guillén, 2007: 15).

En consecuencia, la industria del cine mexicano en la primera mitad de los años cuarenta florecía en la producción continuada de filmes de género. Este periodo glorioso fue conocido como la época de oro del cine mexicano. Sin embargo, al mismo tiempo, marcó el inicio de un movimiento de revisión que fue determinado por la búsqueda de nuevos motivos y una nueva

estética la cual se trasladó del campo a las zonas urbanas. Fue también cuando Luis Buñuel apareció en el cine mexicano y con sus primeras producciones, especialmente con su película *Los Olvidados*, formó parte de esta transformación del cine de género. El cine mexicano de Buñuel se dedicó claramente a la subversión de los géneros mexicanos con el fin de atentar contra la falsedad de la ideología comunicada por ellos, la que se alejaba definitivamente de la realidad mexicana. Por eso, no se debe cometer el error de considerar la obra mexicana de Buñuel aisladamente de su contexto cultural, como lo practicó la mayoría de la crítica internacional. Aunque es verdad que Buñuel tenía que someterse a las normas del sistema rígido de los géneros, encontró un camino para dirigirse críticamente a la estética y las convenciones del cine mexicano dentro de los límites de la industria nacional (Millán Agudo, 2004: 17).

Especialmente su película *Los Olvidados* estaba en contraste total con las producciones tradicionales del cine mexicano producidas durante la época de oro. “Los Olvidados supuso en 1950 una subversión contra el cine establecido en México, un manifiesto en toda regla que arremetió sin contemplaciones contra el modelo edificante y caduco al que se aferraba en ese momento la cinematografía nacional, en franca decadencia como demostró su evolución a lo largo de toda la década de los 50” (Peña Ardid & Lahuerta Guillén, 2007: 13). Esta película representa la expresión artística de la antipatía de Buñuel hacia el régimen estético y normativo del cine establecido y sirvió como precursor de su renovación. Se dirigió contra la imagen mitificada de lo mexicano transmitida en los melodramas convencionales y contra el encubrimiento estratégico de la transición política y social que tuvo lugar en el país (Acevedo-Muñoz, 2003: 60f). Es decir, la película, con su aproximación diferente a la realidad mexicana, sirvió como un instrumento de desmitificar los mitos de la mexicanidad representada en el cine. Por eso ofreció al público mexicano una alternativa para reevaluar su posición hacia la imagen cinematográfica de México.

Este tesis enfoca el análisis comparativo de *Los Olvidados* en su contexto cinematográfico para elaborar su particularidad estética y los contrastes estructurales que contribuyen al efecto crítico de esta obra buñueliana respecto al cine clásico mexicano y a la ideología hipócrita de éste. Este análisis, sobre todo, se basa en la comparación de *Los Olvidados* con la película *Nosotros, Los Pobres* de Ismael Rodríguez que fue producida en el mismo contexto que el filme de Buñuel, pero no obstante expone de diferencias fundamentales.

Así, la primera parte procede, antes de que nos dediquemos detalladamente al análisis fílmico del largometraje *Los Olvidados*, a la contextualización de la obra de Buñuel en el cine mexicano. Esto incluye esbozar la situación sociopolítica durante la producción del filme que

estaba vinculada a la constitución de una industria nacional del cine. La exposición de este proceso nos da informaciones acerca de la relación del Estado mexicano y de su ideología con el establecimiento de un sistema de género y de la imagen cinematográfica de México. Por eso, en esta parte, se presenta tanto la función de la intervención estatal en el desarrollo de un cine industrial como los diferentes aspectos estructurales del mercado que influyeron su dirección. Así, el primer capítulo se centra sobre todo en dar informaciones relacionadas a la contextualización de la película que deben garantizar una mejor comprensión del análisis fílmico porque *Los Olvidados* también se dirige críticamente a su contexto socio-político.

La segunda parte se acerca a la constitución de una imagen cinematográfica de México desde una perspectiva estética y presenta las diferentes influencias que contribuyeron a la formación de una propia estética mexicana representada, en particular, por la colaboración artística de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa. En este contexto, se trata de acercarse al término de la mexicanidad, a los símbolos y a los mitos que sirven para establecer esta imagen cinematográfica de lo mexicano. En el mismo sentido, la tercera parte nos da un resumen de los géneros cinematográficos más frecuentes en el cine clásico mexicano y también aborda el proceso transformativo del sistema genérico que tuvo lugar en el transcurso de los años cincuenta. Así, estas dos partes tienen el fin de desarrollar el punto de partida para la comparación de la estética mexicana con la de Buñuel, el cual vertió intencionalmente en sus películas mexicanas los mitos estéticos de los filmes genéricos.

La cuarta parte sirve para poner los aspectos anteriormente expuestos en relación con la obra mexicana de Buñuel. Al inicio, nos da una vista general de sus filmes mexicanos y de su posición dentro del proceso de revisión. Después se compara la estética de Buñuel con los aspectos desarrollados en el capítulo sobre la estética mexicana y también se expone su relación con las convenciones del cine de género. Esto incluye el análisis de las estrategias, las que Buñuel utilizó para desarrollar la subversión del cine tradicional.

La última parte más importante se dedica completamente al análisis del largometraje *Los olvidados* en comparación con *Nosotros Los Pobres* y también en referencia a los aspectos desarrollados en los capítulos anteriores. Este análisis contiene la investigación de los diferentes elementos que sirvieron para desmitificar el cine clásico mexicano y también intenta identificar las peculiaridades estéticas del filme en su contexto.

1. PARTE I: El desarrollo de una industria nacional del cine mexicano en el contexto de *Los Olvidados*

Para entender mejor la interrelación entre la situación sociopolítica en México después de la revolución y la formación del cine mexicano en tiempos del periodo mexicano de Buñuel, es necesario analizar la estructura de la industria cinematográfica nacional y el desarrollo de un cine de género¹. Porque Buñuel entró en una estructura muy compleja en cuanto al cine mexicano lo que tiene una importancia principal para ser capaz de contextualizar *Los Olvidados* en este periodo. En este contexto, el desarrollo de una industria nacional del cine también muestra bien la relación entre el discurso político y los contenidos difundidos por el cine. Porque filmes en general no son acotados de su contexto sociopolítico sino forman una parte integral en los actos culturales que dan forma a la sociedad donde están producidos. “Films are not merely aesthetic spaces but political ones that contest or naturalize the primacy of those subjectivities necessary to the status quo and suppress or privilege oppositional ones” (Zavarzadeh, 1991: 5). En el contexto mexicano, esto resultó en la unificación de la producción fílmica de filmes genéricos bajo el control estatal. Así, este cine se constituyó en una ideología determinada y contribuyó a la construcción de sujetos que se sometieron a esta hegemonía. Esta construcción de sujetos estereotipados se basaba en la mitificación del pasado, lo que justificó el presente. En cierto modo, el cine cumplió con la función constructor de identidades que establecieron los límites de la nación (Del Pozo, 2003: 86). Por eso, en este capítulo se considera el establecimiento de una industria cinematográfica en México y la influencia del Estado en las producciones fílmicas de este periodo.

Antes del inicio del cine sonoro, el mercado mexicano fue principalmente dominado por producciones extranjeras, aunque con más de cien largometrajes y documentales se produjo un número razonable de películas a un nivel nacional entre 1898 y 1930 (Armes, 1987:166f). Al margen de películas francesas como *Les misérables*, que tuvieron un gran éxito en México durante la primera guerra mundial, en el año 1928 el 90 por ciento de todas las películas exhibidas en México fueron producidas en los Estados Unidos (Schnitman, 1984: 16f). Durante este tiempo Hollywood también controlaba el mercado de distribución a través del departamento cinematográfico del *Bureau of Foreign Domestic Commerce*, que era subvencionado por el estado.

Sin embargo, con el inicio del cine sonoro, la hegemonía de los Estados Unidos en cuanto a producciones de películas para el mercado hispanohablante, empezó a disminuir a causa de la

¹ Principalmente el uso del término *género* en este trabajo se refiere al género cinematográfico, en caso contrario lo está precisado en el texto.

barrera lingüística, así como por el hecho que las películas españolas producidas en Hollywood no fueron aceptadas por el público latinoamericano (Hershfield, 1996: 36). En este contexto, el cine mexicano ya cumplía con dos requisitos importantes para el desarrollo de una producción industrial de películas sonoras: un sistema sonoro bien desarrollado y una estética nacional de cinematografía. Los nuevos medios tecnológicos ofrecieron entonces la oportunidad de desarrollar un cine nacional en México y apoyaron la formación de una industria cinematográfica dentro del país (Alfaro, 1995: 81). Así, desde el periodo que abarcó desde el año 1933 hasta el año 1937, la industria estuvo marcada por una fase de experimentación para que los cineastas mexicanos encontraran su propia estética al lado del cine genérico de Hollywood que pudiera garantizar el éxito comercial en el mercado hispanohablante (Alfaro, 1995: 82).

La formación de un cine nacional mexicano durante este período experimental también estuvo apoyado por parte del Estado durante el sexenio² presidencial de Lázaro Cárdenas (1934-1940), caracterizado por un cierto grado de estabilidad económica y política. El nuevo nacionalismo de la post-revolución resultó en una amenaza por parte del Estado de restringir la importación de películas estadounidenses en caso de que no acabaran de retratar los mexicanos como bandidos, y al mismo tiempo apoyó la industria nacional con la glorificación de los indios y de lo mexicano en las películas (O'Malley, 1986: 119f). Así, en los años treinta el cine era un instrumento clave para propagar la idea de la nación mexicana a través de su función cultural.

The 1930s constituted the first decade of political stability since the end of Porfirio Diaz's dictatorship in 1911. The stability in the 1930s coincides with methodical efforts to invent the "cultural nation", with the establishment of a cinematic aesthetic, and with a specific set of "revolutionary" topics, genres, and heroic figures that became the classical-national cinema (Acevedo-Muñoz, 2003: 26).

Gracias a las subvenciones y los incentivos públicos del gobierno, cineastas nacionales como De Fuentes tenían acceso a una fuente fiable de financiación que también contribuyó a la fundación de estudios principales como CLASA³ (King, 2000: 45). Este apoyo estatal y el mejoramiento de la infraestructura resultó en la vitalización de la industria cinematográfica en México y estimuló el aumento de producciones nacionales en los años siguientes. Hershfield resumió bien la relación de estos esfuerzos estatales con el establecimiento de una industria cinematográfica en el país.

In the 1930s, film became a centralized and nationalized industry when President Cárdenas established a protectionist policy that included tax exemptions for film productions, the creation of Financiadora de

² Término mexicano para un periodo presidencial de seis años

³ Cinematografía Latinoamericana S.A.

Películas, a state institution mandated to find financing for films; and a system of loans for the establishment of major film studio (Hershfield, 1996: 36f).

En el año 1938, la industria cinematográfica ya representaba el segundo sector más grande del país después del sector de petróleo (King, 2000: 47). Sin embargo, la parte determinante de las películas difundidas en el país todavía era importada del extranjero, especialmente desde los Estados Unidos. Por eso se puede decir que la demanda de películas de los Estados Unidos fluctuó, especialmente en lo relativo a las películas españolas que fueron producidas exclusivamente para el mercado hispanohablante. Sin embargo, la dominancia de la industria cinematográfica de los Estados Unidos siempre estaba presente. En comparación con otros países latinoamericanos, Argentina era el competidor más grande de México y hasta los inicios de los años cuarenta la producción argentina superó la mexicana en términos numéricos (Mora, 2005: 53). Además, la crisis económica causada por la expropiación de la extracción petrolera y el exceso de oferta de películas de fórmula⁴ resultaron en un descenso temporal de la producción nacional en el cine mexicano (King, 2000: 47).

Sin embargo, el gobierno bajo el control de Manuel Ávila Camacho (1940-46) seguía apoyando la formación de un cine nacional y sus películas de fórmula. Así, se observa una serie de signos durante los primeros años de la década de los cuarenta que indican la recuperación de la industria nacional de cine. Uno de estos signos era que el público podía identificarse cada vez más con los objetivos del cine nacional. Además, durante estos años debutaron dos de los directores más representativos de la nueva generación del cine mexicano, Julio Bracho Pérez y Emilio Fernández. En 1941 y 1942 respectivamente, fueron fundados el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica de la República Mexicana (STIC) y el Banco Cinematográfico para reorganizar la industria del cine y para extender el control estatal sobre las producciones del cine mexicano (Paranaguá, 1995: 85). Como fuente de financiación, el Banco Cinematográfico tenía el objetivo de centralizar las actividades de los más grandes productores independientes (Mora, 2005: 58). Mientras el sindicato, entre otras cosas, defendió los derechos del personal dentro de la industria nacional y puso limitación a la llegada masiva de profesionales del extranjero, en particular de los Estados Unidos y España (Millán Agudo, 2007: 15).

La revitalización del cine mexicano en los años cuarenta estaba vinculada con una serie de circunstancias: (1) las oportunidades adicionales ofrecidas por parte de los Estados Unidos

⁴ Películas que siempre se componían de la misma estructura narrativa, de los mismos personajes estereotipados y de motivos recurrentes. En este sentido, el término *fórmula* está vinculado al término de género. El término fue traducido libremente a base de la literatura técnica inglesa.

durante la Segunda Guerra Mundial (2) la aparición de un gran número de directores importantes y (3) la consolidación de las estrellas del cine mexicano centrado alrededor de las películas de fórmula (King, 2000: 47).

The war years were a crucial period for the Mexican movie industry. Vital foreign markets were carved out by producers and distributors quick to take advantage of the effect of the war on Hollywood and other foreign producers. Genres- the *comedia ranchera*, the urban melodrama, the musical comedy- were refined and linked to a star system for maximum exploitation (Mora, 2005: 74).

Con el apoyo financiero de los Estados Unidos y la importación del material cinematográfico el cine mexicano experimentó un crecimiento constante en términos cuantitativos de producción y por eso logró dominar el mercado latinoamericano durante este periodo (Acevedo-Muñoz, 2003: 44), conocido como la época de oro del cine mexicano. Especialmente, la exportación de las películas mexicanas a otros países latinoamericanos resultó en una expansión de forma imperialista del cine mexicano en los países hispanohablantes, que no tenían una propia industria de cine (Ayala-Blanco, 1968: 508). Por eso, durante este periodo la producción mexicana intentó copiar las películas de género estadounidenses que ya tenían un gran éxito (Paranaguá, 1995: 86). También continuó la tendencia de seguir incrementando el proteccionismo oficial para proteger la industria nacional del cine y su contribución a las actividades culturales de la nación. El Estado se vio obligado a actuar, especialmente por la creciente influencia del monopolio del grupo Jenkins, que controlaba una parte dominante de las salas de proyección en el país bajo la empresa Operadora de Teatros S.A.. Así, el Banco Cinematográfico fue reorganizado como el Banco Nacional Cinematográfico y el presidente Miguel Alemán Valdés también fundó la Comisión Nacional de Cinematografía para proteger la industria nacional de la competencia extranjera. Además, con el fin de ofrecer una alternativa al grupo Jenkins la empresa distribuidora Películas Nacionales S.A. fue fundada en 1947 por parte del Estado (Mora, 2005: 77f).

Estas instituciones estatales tenían una gran influencia en el tipo de películas producidas porque en la industria mexicana el poder financiero no se centró alrededor de los estudios de producción sino alrededor del Banco Nacional Cinematográfico, que financió a los productores independientes. Esta estructura obligó a los productores a mantener fieles a los géneros más exitosos a nivel comercial y a los que apoyaban la misión de fomentar la imagen de lo mexicano. “Thus, genres of Mexican cinema (and the public’s response to those genres since the 1930s) dictated the types of movies that were to be made, which is why producers, dependent on government loans, remained faithful to proven formulas” (Acevedo-Muñoz, 2003: 46). La concentración en estos géneros y el consiguiente establecimiento de un sistema de género

resultó en la ausencia de diversidad en cuanto a las películas producidas porque la estructura de financiación solo favoreció un número limitado de productores y distribuidores que fueran capaces de maximizar las ganancias (King, 2000: 54).

Yet even though filmmaking in this era was at its peak and a number of significant films were made, the outlines of a crisis were there for all to see. The main problem was the very success the industry had been enjoying- producers became wedded to audience-tested genre pictures not only because such movies were popular with the public but also because Banco Cinematográfico would only back project with the greatest possibility of commercial success (Mora, 2005: 75).

Al lado de esta concentración en películas de fórmula, después de la segunda guerra mundial el cine mexicano entró en otra crisis estructural ante el objetivo de Hollywood de recuperar su posición predominante en el mercado latinoamericano y los productores estadounidenses inmediatamente retiraron el apoyo financiero y tecnológico para la industria cinematográfica de México. Además, las inversiones generales en la industria de cine disminuyeron y por eso se puede notar un declive en el volumen de producción durante los años de posguerra (Hershfield, 1996: 165). En los años siguientes, el cine mexicano perdió una gran parte de su mercado extranjero. Sin embargo, la industria encontró una medida para confrontar la creciente competencia de los Estados Unidos y el consiguiente declive de los mercados extranjeros. Así, los productores mexicanos empezaron a producir películas de bajo coste y por eso buscaron a directores que rodaran películas de fórmula lo más rápido y lo más barato posible.

La industria del cine mexicano a mediados de los años 40 es floreciente y se conoce como la *época de oro*, pero la etapa gloriosa que había vivido durante la primera mitad de la década comienza a extinguirse lentamente coincidiendo con el final de la segunda guerra mundial. Hollywood retoma sus posiciones tras el paréntesis bélico y México empieza a hacer un cine de más bajo presupuesto que descuida su producción y busca resultados rápidos en taquilla y en la exportación (...) (Peña Ardid & Lahuerta Guillén, 2007: 16).

Claramente esta presión financiera resultó en una reducción de la calidad estética de las películas producidas, pero en términos cuantitativos la industria del cine mexicano produjo más filmes de los que hubiera producido antes. Esta producción en gran escala era una manera para mediar entre los sindicatos y los empresarios porque por un lado ofreció una solución para superar el paro durante la crisis y por otro lado era una oportunidad para producir un gran número de películas para mercados limitados donde las inversiones podían ser recuperadas muy rápido con el uso de estereotipos (King, 2000: 54). Estas condiciones peculiares resultaron en la pérdida de originalidad en cuanto a la estética del cine mexicano y por consiguiente tuvieron un efecto negativo en las carreras de los directores más famosos, como Emilio Fernández, quien a partir de este punto también empezó a producir filmes de baja calidad. El prestigio

internacional del cine mexicano declinó hasta retener tan solo un sentimiento de nostalgia (Hershfield, 1996: 171). “A cumbersome closed-shop industry, a loss in foreign markets and a stereotyped repetition of once successful formulae all contributed to stagnation” (King, 2000: 129).

En los años 50, Eduardo Garduño, el presidente del Banco Nacional Cinematográfico propuso un par de modificaciones para salvar la industria nacional del cine: (1) la centralización total de la distribución bajo el control del Banco Cinematográfico (2) la facilitación de préstamos estatales para los grandes productores privados como el grupo Jenkins (3) la comercialización masiva de *churros*⁵ financiados por parte del Estado (King, 2000: 129f). Este también se comprometió a cubrir las posibles deudas de las producciones nacionales. De esta forma, el Estado logró mantener el nivel cuantitativo de producciones, sin embargo la calidad de las películas siguió sufriendo y el cine mexicano limitó a la producción de películas de fórmula en masa. Además, este refuerzo del poder del Banco Nacional Cinematográfico resultó en el control total de las producciones cinematográficas por parte del Estado. Así, el cine mexicano durante esta época fue dominado, con pocas excepciones, por una repetición ilimitada de películas estereotipadas de baja calidad estética.

2. PARTE II: La formación de una estética fílmica mexicana⁶

A lo largo del siglo XX, el concepto de la *mexicanidad*⁷ constituyó el centro de un discurso político, intelectual y artístico en México, que tuvo sus raíces en el siglo XIX cuando México aspiró a la independencia de España y Francia. Intelectuales mexicanos, oponiéndose a la cultura del colonialismo, aseguraron que existe una cultura mexicana común bajo la superficie de la diversidad (Schlesinger, 1987: 221). En la era de la revolución, esta posición ideológica fue representada por una corriente oponente al movimiento positivista de la dictadura de Porfirio Díaz. En 1909, este movimiento antipositivista, encabezado por el filósofo José Vasconcelos, exigió la recuperación y el descubrimiento de México por los mexicanos

⁵ Un término para describir las películas mexicanas de bajo presupuesto, filmadas en poco tiempo y de baja calidad estética (Acevedo-Muñoz, 2003: 48).

⁶ Este término no se refiere directamente al término de la estética tratada en la filosofía sino quiere hacer referencia a la particularidad estilística del cine mexicano que culminó en una propia estética fílmica en cuanto a este periodo.

⁷ “En la *mexicanidad* encontramos formas simbólicas de representación, cuyo origen se enraíza en los sedimentos constituidos con las primigenias cosmovisiones de nuestros antepasados culturales y en nuevos símbolos colectivos que nos permiten resignificar una nueva realidad” (Arredondo Ramirez, 2005: 15).

(Haddox, 1967: 63). En la búsqueda de la *mexicanidad*, la idea principal era considerar el mundo desde una perspectiva mexicana y al mismo tiempo crear una imagen auténtica de lo mexicano. Claramente, esta misión se basaba en la identificación de elementos que representaron de manera adecuada la propia cultura mexicana, sin correr el riesgo de revalidar las imágenes estereotipadas ya existentes. Esto resultó en una etapa creativa en un contexto artístico porque una parte de los artistas mexicanos empezaron a rechazar las tradiciones europeas y a concentrarse en una interpretación propia de su cultura con el fin de crear un arte accesible para el pueblo mexicano (Ramírez Berg, 1992: 26). Como ya hemos visto en el capítulo anterior, esta misión cultural también concernió al cine, donde la constitución de un cine nacional jugó un papel importante en la formación de una estética fílmica mexicana.

En este proceso de encontrar una estética fílmica típicamente mexicana el cine mexicano recorrió diferentes etapas que contribuyeron a la formación cultural de la *mexicanidad*. Inicialmente, apoyado por los Estados Unidos y por la tecnología europea, el cine mexicano importó una gran parte de sus recursos humanos y de material del extranjero, y por eso la mayoría de su personal contratado en el ámbito del cine, fue formado en Hollywood (King, 2000: 43). Así, durante los primeros años, las películas mexicanas fueron influidas considerablemente del cine norteamericano y empezaron a adaptar los elementos y las estructuras del cine hollywoodense para después nacionalizar estos productos y estéticas. Este proceso de nacionalizar el cine resultó en la exportación de una nueva imagen de hispanidad al resto de Latinoamérica que se opuso a la imagen estereotipada de Hollywood.

This border-crossing cinema was at once a thoroughly national product and a transnational hybrid. As such a multifaceted creation, it simultaneously turned its gaze inward on itself, describing Mexico for Mexicans, and outward on an unevenly assimilated “other”, defining lo mexicano vis-á-vis Hollywood, or hispanidad for Latinos (Dever, 2003: 11).

Al lado del cine norteamericano, la estética fílmica de Sergei Eisenstein tenía un gran impacto en la formación de una propia estética fílmica del cine mexicano, especialmente a través de su interpretación del país mexicano en su proyecto cinematográfico *Qué viva México!*, que nunca fue terminado. En este proyecto, Eisenstein perfiló los nuevos paradigmas de la estética fílmica mexicana y sus temáticas centrales. Pero, como está desarrollado más a detalle en el subcapítulo 2.2, Eisenstein, como los cineastas mexicanos, también estuvo inspirado excesivamente de las convenciones estéticas ya existentes en la cultura popular de México. Según Ramírez Berg, la obra artística de José Guadalupe Posada, de Dr. Alt y de los muralistas mexicanos⁸, tenía un

⁸ El muralismo mexicano tomó cuerpo en la época posrevolucionaria como un movimiento artístico, apoyado por el ministro de Educación, José Vasconcelos, con el fin de distribuir las ideas de la ideología revolucionaria en los

gran impacto en el concepto estético de Eisenstein y por consiguiente de los cineastas mexicanos (Ramírez Berg, 1992: 28-31). Especialmente, el esfuerzo de ellos por redefinir las tradiciones indígenas en combinación con elementos del arte popular mexicano estaba reflejado en el concepto estético del cine mexicano.

While a number of Mexican painters who had studied in Europe aligned themselves with an early Mexican avant-garde movement known as the Movimiento Estridentista (The Strident Ones), modeled on the manifestos of European futurists and Dadaists, other painters, notably Dr. Alt and Posada, fostered what they perceived as a long-ignored connection to Mexico's own cultural and artistic traditions. Intent on identifying themselves with the masses, these artists adapted elements from popular culture, as well as Mayan and Aztec influences, into their work as a political statement about the nature of Mexican national culture (Hershfield, 1996: 39).

De todos modos, estas diferentes corrientes de influencias culminaron en la interpretación cinematográfica de lo *mexicano* por parte de Fernández y Figueroa. Su colaboración en películas como *Flor silvestre* o *Maria Candelaria*, resultaron en el modelo estético del cine mexicano durante la época de oro y los dos se convirtieron en los representantes principales del clásico cine mexicano en cuanto a la convención de hacer películas. Lo interesante en este contexto es que Buñuel también colaboró con Figueroa en varias de sus películas mexicanas, como también en *Los Olvidados*, pero su concepción de la estética se diferencia fundamentalmente de la estética tradicional del cine mexicano. Por eso, esta parte del trabajo se concentra en esbozar las influencias más evidentes que culminaron en una propia estética mexicana para después compararla con la estética de Luis Buñuel.

2.1. La adaptación del estilo hollywoodense

En cuanto a la influencia norteamericana, se puede decir que el proyecto de fundación del cine mexicano se basa en la nacionalización del cine de Hollywood (Acevedo-Muñoz, 2003: 83). En este sentido, los productores del cine mexicano en el proceso de establecer una industria nacional, no sólo adaptaron el sistema productivo de Hollywood, incluyendo un sistema de estudios, de estrellas y de canales de distribución bien desarrollados, sino también fueron influidos por el estilo hollywoodense de producir películas (Ramírez Berg, 1992: 27).

murales de la capital mexicana. Por eso, Vasconcelos “proyecta una serie de murales que se efectuarían en los más prestigiosos edificios mexicanos; para ello solicita la aportación artística de pintores autóctonos, los cuales llevarían a cabo la realización de los murales públicos, que luego también se extenderían al ámbito de las casas particulares” (Preckler, 2003: 255). Los representativos reconocidos por todo el mundo son Diego Rivera y José Clemente Orozco, en primera generación, y David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo, en la segunda.

In Mexico, as everywhere else, the Hollywood model was inescapable. While trying to establish a star system, with its cult of exceptional faces and personalities, its 'deification' of the stars, the Hollywood formulas were carefully adhered to: entertainment for its own sake, the cultivation of genres, the repetitions that become habit-forming (Monsiváis, 1993: 141).

Es decir, inicialmente los productores mexicanos del cine adaptaron los géneros exitosos, las convenciones estilísticas y las capacidades formales de los norteamericanos para paulatinamente desarrollar su propio estilo y la estética fílmica de lo mexicano. La industria nacional del cine mexicano comprendió rápidamente que la mera imitación del cine norteamericano no funcionaría porque las producciones mexicanas no eran capaces de competir con las producciones costosas de Hollywood por la falta de suficientes recursos financieros y la falta del know-how tecnológico. Además, el público mexicano aspiró más a películas mexicanas que con la representación auténtica de la nación mexicana se oponían a la imagen estereotipada de Hollywood, que representaba a México como un país simple de salvajes (García Riera, 1992: 128). Según Aurelio de los Reyes el deseo de crear otra imagen de México por medio del cine tuvo su origen "en el deterioro de la imagen de México (...) particularmente en los Estados Unidos (...) por lo menos desde 1907 se sabe que en la producción norteamericana el mexicano era el borracho, el ladrón, el asaltante, el bandido, el celoso" (De los Reyes, 1987: 58). Entonces, partiendo de las estructuras cinematográficas de Hollywood, el cine mexicano empezó a implementar elementos como paisajes emblemáticos y el acento mexicano para crear una imagen representativa de lo mexicano. Gracias a estos elementos mexicanos, el público aceptó la repetición de las mismas fórmulas empleadas en el cine estadounidense porque podían identificarse más con estas adaptaciones mexicanas (Acevedo-Muñoz, 2003: 83).

Obwohl man sich sehr stark am amerikanischen Kino orientierte, bestand die Versuchsphase darin, spezifische Erwartungen des mexikanischen Publikums zu testen. In einer sehr kreativen Weise hat man die amerikanischen Gattungen verändert und angepaßt [sic], in dem man sie „mexikanisierte“. Das bedeutet nicht unbedingt eine stärkere Übernahme der mexikanischen Wirklichkeit, sondern nur gewisser Elemente, die eine starke emotionale Identifikation hervorriefen, darunter z.B. der Einsatz der eigenen traditionellen Musik, die Übernahme der populären Sprache in den Dialogen, ein ganz besonderer Gebrauch der mexikanischen Landschaft etc. (Vilatella, 1994: 123).

El efecto que tuvo esta modificación de las fórmulas de Hollywood con elementos representativos de lo mexicano fue demostrado por el gran éxito en el mercado latinoamericano de la película *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes. Según Monsiváis, la combinación característica de estos elementos visuales mexicanos con las temáticas específicas representó la nueva imagen del cine mexicano porque respondió al gusto del espectador

mexicano, quien sabía que “esto no es México, pero quizás debería ser así, reconocible en lugares y semblantes, a las afueras del tiempo histórico, respetuoso de las jerarquías, siempre jacarandoso, y a contrapelo de la modernidad” (Monsiváis, 2008: 53). Así, los espectadores aceptaron que las películas se prevalieran de un repertorio fijo de símbolos estereotipados de México que fueron reconocidos rápidamente y se convirtieron en componentes esenciales del cine clásico mexicano.

Entonces el nacionalismo cinematográfico responde a lo obvio: los pueblos donde sólo caben los símbolos, los charros⁹ estaturarios y las chinas poblanas o sus variantes, y deja de lado la exploración del país que, por ejemplo, el muralismo consigna. En las películas del Rancho que es la Patria el repertorio es la feria del estereotipo: la hacienda (el universo a escala), los jaripeos, las enfermedades mínimas y las noblezas máximas, los hombres de a caballo y con pistola en plena era del automóvil, los duelos de canciones donde la buena conciencia ensaya el tono de voz que mejor le queda, la inocencia que es gemela de la sagacidad rural (Monsiváis, 2008: 53).

Es decir, la imagen de lo mexicano en el cine nacional tampoco coincidió con la realidad, sino que era una exposición mitificada de la identidad mexicana y sus lugares emblemáticos. A través de los símbolos recurrentes, el cine mexicano formaba una imagen glorificada de México que se basaba en la transmisión de mitos de lo mexicano. Carlos Monsiváis describió estas películas como “autos sacramentales of Mexicanness” que ofrecían imágenes de coraje, la magnificencia del paisaje, el machismo y el espíritu femenino (Monsiváis, 2008: 56). Entonces, se puede decir que el cine mexicano poco a poco se alejó de las imágenes estereotipadas del cine hollywoodense para crear sus propios estereotipos nacionales que realmente tampoco reflejaron de modo adecuado la realidad de México.

2.2. La influencia de Eisenstein en la estética fílmica mexicana

La influencia de Eisenstein en el cine mexicano queda indiscutible, sin embargo siempre ha habido una discusión polémica sobre la dimensión de su herencia. Para algunos, su obra tuvo un impacto negativo en el cine mexicano porque “it led to a perfectly anti-cinematic hieraticism and folkloricism with markedly touristic overtones” (Alfaro, 1995:81). Para otros, Eisenstein representó el precursor del arte cinematográfico mexicano y su imagen artística de México formó la base de la estética fílmica nacional. De todos modos, según Noble, la influencia de Eisenstein estuvo caracterizada por un proceso de intercambio. Es decir, la cultura mexicana influyó la percepción estética de Eisenstein tanto como él influyó en el establecimiento de una

⁹ Charros y chinas, the popular names for the cinematic stereotypes used to represent rural types (Tuñón, 1995: 179)

estética fílmica mexicana (Noble, 2006: 129). Así, la mayoría de sus imágenes mexicanas sólo representaban una interpretación cinematográfica de las características visuales del arte popular mexicano que ya existían como una parte integral del proyecto de la cultura nacional (Alfaro, 1995: 81). Por ejemplo, en *¡Qué viva México!* Eisenstein utilizó símbolos culturales como la calavera o el maguey¹⁰, que ya formaron la base visual de la obra de Posada (Ramirez Berg, 1992: 28). Entonces, no fue exactamente un pionero de la estética mexicana, sino que la transformó en imágenes concretas del cine para sus sucesores mexicanos.

The legacy of Mexican cinema was to be an assimilation of the ‘painterly’ aspects of Eisenstein’s work, which became accessible mainly through sills published in different magazines: the architecture of the landscape, the maguey plants, the extraordinary skies, the noble hieratic people, and emblematic nationalism (King, 2000: 44).

En este contexto, se debe mencionar que Eisenstein durante su estancia en México fue observado de manera crítica por las autoridades mexicanas para que en su proyecto cinematográfico “no haya mitificaciones, de que se usen las cosas auténticas, de que no aparezcan en esta película los charros¹¹ de guardarropía¹² a que nos tiene acostumbrados el cine Americano” (Noble, 2005: 129f). Es decir, no querían que produjera nuevos tópicos del país y que tampoco se ocupara tanto de la situación social en México, lo que parece un poco irónico porque la estancia de Eisenstein en México coincidió con el momento cultural “in which a series of stereotypes- albeit officially sanctioned stereotypes- were coalescing around the definition of *lo mexicano* and taking root in the popular imagination” (Noble, 2005: 130).

De todos modos, Eisenstein estaba fascinado por México y por su tradición del arte, que unía elementos de una cultura primitiva con un movimiento moderno, lo que también está reflejado en *¡Qué Viva México!* (Podalsky, 1993: 26). Según Eisenstein, “Mexico is primitive. It is close to the soil (...). To make a good picture, one must have a positive approach. This is possible in a country like Mexico, where the struggle of progress is still very real” (Seton, 1960: 190). Partiendo de esta declaración, Eisenstein continuó con la tradición de Posada y de los muralistas de transformar el discurso indigenista, que ya existió en la sociedad mexicana, en imágenes artísticas y a representar los indígenas como originalmente mexicanos. Generalmente hubo una renovación del indigenismo en la cultura mexicana y los indígenas se convirtieron en el núcleo de la identidad nacional (Podalsky, 1993: 27). Pero Noble, realza otra vez que la contribución

¹⁰ Century plan of the genus agave (Beezley & Meyer, 2010: 638).

¹¹ En este contexto “Athletic rodeo performers dressed in highly stylized cowboy costumes” (Beezley & Meyer, 2010: 636).

¹² Dicho de una cosa: Que aparenta ostentosamente lo que no es (Real Academia Española, <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=guardarrop%EDa>, accedido el 05.08.2014)

de Eisenstein en este contexto no tiene un carácter innovador, sino solo apoyó la consolidación de esta nueva identidad cultural.

Eisenstein's visit bestowed international prestige on Mexico and assured national cultural producers and audiences alike that the country's indigenous heritage (...) was indeed a sight to be acknowledged as self, and imagined as an integral part of that self (Noble, 2005: 134).

Sin embargo, no se puede negar la influencia estética de Eisenstein sobre la imagen cinematográfica mexicana porque el director sintetizó una serie de ideas y de experiencias estéticas de la cultura mexicana y las tradujo al lenguaje cinematográfico de su estilo propio, "creando un modelo paradigmático de país y de la mexicanidad" (Tuñón, 2002). Al final, su influencia queda muy evidente en el uso del montaje de atracción¹³ como un instrumento para construir la narración que se basaba en la incorporación de elementos contradictorios en un cuadro. Así que, para transmitir sus ideas, la composición fílmica de Eisenstein permite que coexisten en cada cuadro varias ideas-imágenes yuxtapuestas, que forman un síntesis de sentido a través de su disposición montada (De la Colina, 1969: 34f, citado en Tuñón, 2002). Según Ramírez Berg, esta técnica fue incorporada en la obra de Fernández porque las composiciones en sus películas "are often graphic representations of divisive social and ideological practices that Fernández-Figueroa protagonists seek to defeat" (Ramírez Berg, 1992: 35).

Otros rasgos distintivos de Eisenstein que le permitían juntar situaciones contradictorias que estaban omnipresente en el país mexicano, fue la estructuración de su película mexicana en historietas (Tuñón, 2002) y el uso de ciertos elementos de composición. Según Ramírez Berg, Eisenstein compuso sus escenas más representativas, con planos de picado-contrapicado, utilizando *deep focus*¹⁴ en combinación con la escenificación de ciertos elementos en primer plano¹⁵, y respetando un eje en diagonal, para producir una dinámica bien estructurada dentro cada cuadro. Además, para añadir este efecto dialéctico a sus composiciones de imágenes y a los temas, también trabajó con contraposiciones claras: luz-sombra, negro-blanco, montaña-lloano (1992: 31f). Entre estos dialécticos mexicanos que fascinaron a Eisenstein estaban la unión entre la muerte y la vida, y la contraposición de lo antiguo y lo moderno.

¹³ "Eisenstein's concept of attractions relates specifically to the ways in which cinema could impose a shock on its audiences and in this way impose an idea-image. His technique of montage, based on 'a dialectical yearning of the image to gain new dimension, was meant to push the imagination ultimately towards a sublime state'" (McCullough, 2004: 46).

¹⁴ "A term for motion-picture composition with great depth of field. In deep-focus photography the immediate foreground and the deepest parts of the background remain in critical focus. This range of critical focus permits the filmmaker to work with several areas of visual information within the same shot (Beaver, 2007: 66f)

¹⁵ El close-up de un rostro indígena, o de un maguey

Y estos elementos, como el deep focus, la inclusión de los ejes diagonales en la composición de los cuadros y la disposición enfocada de objetos para crear diferentes niveles de fondos, también se puede encontrar en el cine mexicano, en particular en la obra de Fernández y Figueroa. Sin embargo, los dos juntaron diferentes estilos de influencia y añadieron su propia perspectiva mexicana para crear una imagen cinematográfica de México que también tuvo mucha aceptación en el extranjero, en particular en Europa.

2.3. La estética fílmica mexicana representada por Fernández y Figueroa

Emilio “El Indio” Fernández fue uno de los más importantes directores del cine mexicano porque transformó el concepto estético de Eisenstein y los elementos del cine clásico hollywoodense en su estilo personal (Tuñón, 1995: 184) y se convirtió en el fundador de la hipotética escuela mexicana (Mora, 2005: 57f). “This school is characterized by nationalistic ideas and the exaltation of a hypothetical Mexican spirit, as well as, by a particular aesthetic vision developed by Sergei Eisenstein” (Tuñón, 1995: 159). Él quería alejarse en cuanto a la estética fílmica de los estereotipos del cine hollywoodense para producir un puro cine mexicano, basado en la vida real de los mexicanos.

Todo lo que yo he hecho no lo he inventado, son trozos de la vida del pueblo mexicano, es el pueblo mexicano, es Mexico el que nos ha dado el valor de nuestras películas porque mis películas son basadas en la vida mexicana (Tuñón, 1988: 75).

Como Eisenstein, Fernández quería transformar el movimiento del muralismo al cine y por eso intentó incorporar símbolos emblemáticos de la cultura mexicana en su interpretación cinematográfica para conformar un estereotipo de la nación. Mostraba en sus películas paisajes, tipos nacionales, objetos de artesanía, usos y costumbres tradicionales y la música popular, lo que convirtió a su cine en un instrumento político para transmitir los ideales del nacionalismo, del indigenismo y del honor y la dignidad esencial de los mexicanos, que dominaron el discurso oficial de la Revolución Mexicana y del cardenismo (Tuñón, 2002). En *María Candelaria*, por ejemplo, Fernández transmitió la idea de la identidad nacional a través de lo indígena en lugar de lo criollo (Mitchell, 2011: 2) y así se unió a la tradición de la imagen que tenía Eisenstein de México. En este contexto, personajes como María Candelaria, interpretado por Dolores del Río, representaron la personificación de la nación mexicana y en ella está reconocido como el rostro mismo de México (Noble, 2006: 74).

En su cine, el campo es el escenario predilecto que presentó al buen salvaje natural del paraíso perdido. Así, sus filmes remitieron arquetipos glorificados de la vida rural que ilustraban, en

comparación con escenarios urbanos, la tensión entre naturaleza-cultura y entre tradición-modernidad. Los escenarios de la ciudad y del campo servían como metáforas de un proceso que modificó la vida de los mexicanos. Especialmente, la escenificación del paisaje en este contexto, convirtió a lugares comunes de la cultura mexicana, como los volcanes Popocatepetl e Iztaccihuatl, en símbolos visuales del cine. “Los escenarios rurales son tomados de diversas regiones del país y con ellos construye sus historias, sin precisar la zona, haciendo una mezcla que para él es un México quintaesenciado” (Tuñón, 2008). Su presentación cinematográfica de la típica vida mexicana siempre favorecía al campo antes que a la ciudad. En analogía con la obra de Eisenstein, buscó los símbolos más reconocibles de la cultura popular para crear un nuevo lugar común en el cine que refleja su idea personal de México.

No obstante, desde un punto de vista ético, hay una diferencia fundamental en la concepción de lo mexicano en cuanto al cine de Eisenstein y Fernández. Como ya hemos visto, la fascinación de Eisenstein por la cultura mexicana se centraba en los elementos primitivos y exóticos opuestos a la sociedad moderna y su presentación de lo otro tiene que ser juzgado desde una perspectiva eurocentrista. Al contrario, en las tramas de Fernández, reflejando su propia mentalidad, “los mundos contrastantes, las rayas del sarape no conviven separada y armónicamente, sino que chocan en un conflicto a muerte en el que quedan atrapados su protagonistas (...). Existe un México esencial, y como tal, eterno, y sólo se puede atisbar en forma oblicua, a través de símbolos y de síntomas. (...) México es, más que un país una estructura índole natural, ajena a la calificación moral de la civilización occidental que sin duda la consideraría feroz pero, por lo general, Indio Fernández no juzga: sólo expone las desventuras de sus héroes en este México del destino” (Tuñón, 2002).

En cuanto a su estética fílmica, la imagen es el elemento fundamental de su cine, que equipó con una estética pintoresca. Por este motivo, las imágenes cinematográficas de Fernández se parecen a cuadros estáticos de arte, porque él tiene la intención de realzar la belleza de objetos y muchas veces su cine parece a una sucesión de fotografías de objetos de arte que funcionan como metáforas del espíritu nacional (Tuñón, 1995: 185). Su forma estilística de presentar lo mexicano a través de paisajes emblemáticos, la escenificación de los indígenas y el empleo de actores muy reconocidos del cine mexicano, convierten la imagen de Fernández en la más representativa del cine de oro. Se puede concluir entonces que el valor del cine de Fernández se encuentra en la expresión estética de una ideología propia a través de la escenificación de símbolos emblemáticos. En este contexto, es importante que sus películas incorporaron de

manera reiterada siempre las mismas estructuras, temáticas y elementos estilísticos, que consolidaron así su carácter reconocible de una imagen cinematográfica de México.

Esta glorificación estética de lo mexicano solo fue posible con la colaboración del camarógrafo Gabriel Figueroa, el cual incorporó todas las técnicas de Eisenstein de un modo artístico para crear una estética fílmica única en este periodo del cine mexicano: “low-angle long shots in silhouette that emphasize the stark landscape and sky and the smallness of the human figures before them; the close ups of Indian faces and shrouded women; and the “dead tree framing” in which long shots are composed between gnarled branches of a dried-up tree” (Mora, 2005: 80). Sin embargo, la inspiración estética de Figueroa no fue restringida a la obra de Eisenstein, pero también recibió influencias de la fotografía de Strand (*Redes*, 1941) y de Tolando, el camarógrafo que enriquecía la fotografía con técnicas de *high key*¹⁶ y el manejo superlativo del *deep-focus*¹⁷ (Monsiváis, 2008: 54). De todos modos, Figueroa utilizó a estas técnicas paulatinamente para desarrollar su propia interpretación de una fotografía mexicana y para crear imágenes inconfundibles de su trabajo, hasta complementar a un nivel estético los fines ideológicos del cine de Fernández y convertir finalmente su fotografía en la muestra ejemplar del cine mexicano.

Figueroa traduce magníficamente las intuiciones del Indio, equilibra con la fuerza de las imágenes las disparidades del relato y rectifica con la belleza visual el desarreglo de la trama. En el duelo entre luz y la sombra (en el beneficio que de estos enlaces obtienen los personajes y las atmósferas) surge el mundo de Figueroa, de paisajes generosos y no tan ocasionalmente opresivos, de afirmaciones anónimas que son el coro griego de los semblantes, de grandilocuencia de los actores principales, de sabia mistificación de los objetos cotidianos. Se despliega el amor por lo que el Indio considera lo natural: los elementos terrestres, entre los que se cuentan los hombres y las canciones, la explosión de irracionalidad que evita el convencionalismo, la locura pasional que es la contrapartida del progreso (Monsiváis, 2008: 56).

3. PARTE III: Los géneros cinematográficos en el cine mexicano

Los géneros en el ámbito del cine suelen tener la función de agrupar los filmes según temas y características comunes. Aunque hay varias definiciones de ellos en el contexto científico, en general pueden ser caracterizados como “una categoría temática, un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas

¹⁶ Iluminación de clave tonal alta: “Iluminación uniforme y brillante, con pocas sombras, utilizada frecuentemente para películas luminosas como musicales, películas románticas y comedias” (Konigsberg, 2004: 266).

¹⁷ Foco en profundidad: “Estil de fotografía para cine con mucha profundidad de campo y que capta nítidamente todos los planos de la imagen (primer término, espacio intermedio, fondo). Este tipo de cine contrasta con el estilo, más tradicional, de foco sin profundidad, que subraya sólo un plano de la imagen, generalmente el de la acción, tras el cual, y a menudo también ante el cual, todo parece desenfocado” (Konigsberg, 2004: 230).

y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos” (Romaguera i Ramió, 1999: 46). En este contexto, la formación de un género, partiendo del modelo de Christian Metz, se basa en un conjunto de diferentes sistemas de códigos bien definidos que, a través de su configuración individual, definen y delimitan las convenciones de los géneros divergentes. Estos sistemas de códigos consisten en códigos particulares cinematográficos, como por ejemplo en el melodrama, la utilización patética del primer plano o la función pasiva de la mirada, y en códigos no- cinematográficos, que forman parte del discurso socio-cultural, como por ejemplo el código del honor o de la moral católica (Metz, 2000: 413f). Según Metz, cada película utiliza todos los tipos de estos códigos de alguna manera, pero su pertenencia al género estará definida, sobre todo, por la utilización de ciertos códigos cinematográficos particulares (Metz, 2000: 415).

Sin embargo, el modelo de Metz está limitado a la evaluación aislada de la presencia o ausencia de estos códigos en un texto fílmico y “no considera el acto comunicativo cinematográfico en su contexto situacional, es decir, en sus condiciones históricas y sociales de emisión y de recepción” (Lillo, 1994a: 45). Entonces, a partir de aquí, se intentó incluir en el discurso sobre los géneros cinematográficos las condiciones de producción y de recepción de los textos fílmicos. Esta nueva tendencia también incorporó el reconocimiento del espectador de los códigos genéricos como un elemento esencial en el funcionamiento de un género específico en su contexto socio-cultural. Porque sólo la reciprocidad entre espectador y los filmes genéricos permite la construcción de mundos estereotipados (Lillo, 1994a: 45f).

En el caso del cine mexicano, especialmente en la década de los años treinta, definida por una fase de experimentación, se puede observar la aparición de múltiples y insospechados géneros cinematográficos. Sin embargo, después de poco tiempo hay un número limitado de géneros que se consolidaron a base de códigos específicos y que desde entonces predominaron las producciones cinematográficas de las décadas siguientes (Ayala-Blanco, 1968: 48). Aunque, como también indica el modelo de Metz, no es fácil definir los géneros del cine mexicano aisladamente debido a una variedad de subgéneros que juntaron elementos de los diferentes géneros estandarizados.

Además, en el contexto del cine mexicano, las películas de género fueron producidas porque por un lado, respondieron a las preferencias del público y por otro, ofrecieron la estructura adecuada para transmitir los mensajes del proyecto cultural, comunicados por parte del Estado. Como ya hemos visto, estas películas de fórmula en combinación con un sistema de estrellas normalmente garantizaban el éxito comercial y por eso fueron financiadas de manera preferente

por el Banco Cinematográfico. En este caso, la relación de las estrellas del cine mexicano y sus géneros también es muy importante. Algunos géneros solo se formaron gracias a la popularidad de los actores, como por ejemplo las películas de Cantinflas¹⁸. Otros géneros, fueron directamente vinculados con el lugar de actuación y jugaban un papel importante en la creación de los mitos del cine mexicano.

Por eso, en esta parte del trabajo, se analizan los géneros más importantes del cine mexicano y su función dentro del mismo, porque en las décadas de interés, cada género tuvo una función muy especial en su contexto sociopolítico. Especialmente, el melodrama tiene una importancia principal en el contexto de este trabajo porque unas películas de la obra mexicana de Buñuel incorporaron las convenciones melodramáticas, y al mismo tiempo, Buñuel las utilizó para criticar al cine de género de modo sutil. Esta parte sirve como punto de partida para analizar después la relación especial de Luis Buñuel con las convenciones del cine de género. Y del mismo modo también forma una parte principal en la contextualización de *Los olvidados* que por un lado representa un contrapunto a este cine de género pero que de igual modo solo funciona en este contexto.

3.1. Los subgéneros del cine mexicano

En las primeras etapas del cine sonoro en México, se puede determinar un número limitado de fórmulas que respondieron a las preferencias del público latinoamericano, y que por eso representaron la base de la mayoría de las producciones cinematográficas de este tiempo. Normalmente, estos géneros solían ser adaptaciones del cine hollywoodense, a los que incorporaron elementos específicos de lo mexicano. García Riera surgió que el cine mexicano se desarrolló como un híbrido de los diferentes géneros del teatro mexicano, incorporando el elemento musical de las zarzuelas y el argumento de revistas (Hershfield, 1996: 41). A continuación se detalla los géneros mas frecuentes en el cine mexicano

- 1.) El drama histórico y de la revolución está caracterizado por presupuestos limitados, la ausencia del know-how técnico y un horario estricto de rodaje. Por eso, en cuanto a la estética, las producciones mexicanas no pudieron competir con las fulminantes películas históricas de Hollywood. Sin embargo, el cine mexicano se concentró en temáticas específicas de la historia latinoamericana y en este contexto la revolución mexicana

¹⁸ Mario Moreno 'Cantinflas' fue un comediante que apareció en los años treinta en el cine mexicano y gozó de una gran popularidad. "Everything about him was novel: the humour, the mimicry, his gentleness and the irreverence of the peladito (urban pariah), which appeared in films considered extraordinarily entertaining upon their release" (Monsiváis, 1995: 123).

representaba el primer tema importante de este género (Mora, 2005: 56). “The Mexican Revolution genre produced definitions of the epic, archetypes of the male, scenarios of fatality, and a programmatic pictorialism” (Monsiváis, 1995: 118). Estas películas fueron instrumentos claves de motivos propagandísticos, y así, ni los productores ni el Estado estaban interesados en presentar los hechos de la revolución con mucha autenticidad. Las películas propagaron los ideales revolucionarios, trivializaron las causas del combate y representaron al dictador Victoriano Huerta como el único enemigo (Monsiváis, 1995: 119). Además, estas películas jugaban un rol importante en la constitución de una nación moderna (Acevedo-Muñoz, 2003: 6).

- 2.) La comedia social: “The function of the classic social comedy in Mexican films was to give the working class the illusion of being represented in the nation’s cinematic imaginary” (Acevedo-Muñoz, 2003: 6). Estas películas del género de comedia vivieron de la presencia de personajes como Cantinflas y Tin-Tán, que normalmente interpretaron el rol estereotipado de la clase laboral. Incluso, el comediante Cantinflas acuñó el término del *cantinflismo*, que describe el arte de hablar mucho sin ser entendido. Sus expresiones mímicas, su enorme carisma y los chistes prefabricados le convirtieron en un mito del cine de comedias mexicano. “Cantinflas facial and verbal contortions were both mimicry and labyrinth: the eyebrows questioned, the arms resigned themselves, and the body was led astray by the autonomous power of verbs, nouns and adjectives” (Monsiváis, 1995: 123).
- 3.) La comedia ranchera: es el primer género original mexicano caracterizado por una atmósfera optimista, una profusión de canciones populares, escenarios bucólicos de costumbres rurales y en general la mitificación de la vida provincial y su moralidad a través de mensajes ideológicos. “The comedia ranchera was a parody, transplanted to Mexican countryside, of the Spanish *sainete* (one-act farce) and the *zarzuela* (comedic operetta), but it was also a nostalgic reaction against the agrarian and cultural politics of President Lázaro Cárdena’s government” (Medina de la Serna, 1995: 163). La ranchera, basada en una historia romántica, idealizó la era preindustrial y representó un contrapunto cinematográfico a la modernización. En realidad este género cinematográfico fue sostenido en gran parte de la popularidad de Jorge Negrete, y después de Pedro Infante, el cual fue identificado como el arquetipo simpatizante del macho mexicano.

- 4.) El melodrama: El melodrama definitivamente representa el género más popular en el cine mexicano y también juega un papel importante en relación con la obra de Buñuel. Por eso el siguiente capítulo está dedicado a este género en mayor detalle y analiza su función cultural en la sociedad mexicana. Este género produjo un gran número de subgéneros y, de igual modo, los subgéneros mencionados casi todos incluyeron elementos melodramáticos. En este contexto, el melodrama familiar representaba el subgénero más popular en el cine mexicano y tenía la función de restablecer los valores morales de la familia para conservar la existencia de la sociedad moderna. El melodrama familiar “disguises as titillation the traditional moral values of Catholicism and patriarchy. Restate the safety of church, family and the state; attracting the audiences with the magnets of promised lewdness, incest or adultery” (Acevedo-Muñoz, 2003: 6).

3.2. El melodrama en el cine mexicano

En cuanto a las producciones culturales (radio, cine, televisión, historieta etc.) de América Latina y de México en particular, el melodrama tiene una larga tradición y representa el producto más consumido por las clases populares (Lillo, 1994:5). Desde el éxito del filme sonoro *Santa* de Antonio Moreno (1931), una adaptación cinematográfica de la novela melodramática de Federico Gamboa, el melodrama predominó las estructuras narrativas del cine mexicano y desde entonces, sigue siendo una parte integral de la cultura popular en México (López, 1993: 149). Parece así que la fórmula del melodrama fuera la más practicable para imitar los sentimientos del pueblo, y por consiguiente para transportar la imagen de lo mexicano a la pantalla (Martin-Barbero, 1987: 243).

Sin embargo, el melodrama producido en los años 30 hasta los años 50 se vio confrontado con la idea crítica de que se trataba de una pura imitación del melodrama hollywoodense caracterizado por sus componentes poco realistas y excesivamente sentimentales (López, 1993: 148). Por eso, el melodrama fue limitado mayoritariamente a su función de entretener las masas para desviarlas de los problemas sociales.

Melodrama languished for many years in a critical desert, accused of complicity with suspect ideological structures. More precisely, it was condemned on the grounds that it was perceived to be an excessively sentimental escapist form of entertainment that appealed primarily to an uncultured (especially female) mass audience (Noble, 2005: 97).

Para teóricos como Díaz Torres y Colina la popularidad del melodrama en los países latinoamericanos solo era una prueba más de la hegemonía cultural de los Estados Unidos

(Díaz Torres & Colina 1971: 15), que trasladó sus estructuras ideológicas al cine latinoamericano. Aunque, como hemos visto en los capítulos anteriores, no se puede negar esta influencia estadounidense en el cine latinoamericano, el melodrama mexicano de los años 30 hasta los años 50 tuvo una función diferente si lo comparamos con el melodrama hollywoodense. El melodrama hollywoodense estaba principalmente ligado a cuestiones de género¹⁹, mientras que el melodrama mexicano con sus componentes representativos de lo mexicano tuvo una función claramente nacionalista (Acevedo-Muñoz, 2003: 82). Además, jugaba un papel importante en la formación de una nueva clase social durante el periodo posrevolucionario.

Según la definición de Brooks, el melodrama es “a fictional system for making sense of experience as a semantic field of force,” y normalmente aparece cuando “the traditional imperatives of truth and ethics have been violently thrown into question” (Brooks, 1976: 15). Por eso, el melodrama tiene su origen como género narrativo en la Revolución Francesa, el periodo de ruptura con el viejo régimen en el que tuvo lugar la lucha contra la desigualdad social (Wolfenzon, 2012: 48). Es decir, la popularidad del melodrama está asociada directamente con periodos de cambio social e ideológico. Por eso no es sorprendente que el género del melodrama haya sido el más popular en el cine de oro (Wolfenzon, 2012: 49), donde se vio confrontado a una sociedad en movimiento que intentaba restablecer la identidad nacional.

En el México post-revolucionario, nacionalismo y melodrama se concentran en la proclamación de un proyecto nacional que se ofrece como espacio de divulgación para las nuevas clases sociales surgidas como producto de la constante migración del campo a la ciudad: el melodrama y el proyecto de modernización promovido por la burguesía post-revolucionaria son aspectos del mismo proyecto histórico (Wolfenzon, 2012: 49).

Así que, para López, la gran popularidad del melodrama en la tradición mexicana puede ser explicada por la conexión del género melodramático con tres narrativas centrales en la sociedad mexicana: la religión, el nacionalismo y la modernización (López, 1993: 150). Primero, según Susan Sontag, el cristianismo ya fija las estructuras y intenciones melodramáticas porque “every crucifixion must be topped by a resurrection” (Sontag, 1966: 132), lo que siempre contiene un cierto grado de optimismo. Además, el pecado es un componente fundamental en la tradición cristiana y está vinculado directamente con la pasión que representa la justificación de la vida. En segundo lugar, el melodrama siempre se dirigió a la pregunta de la identidad

¹⁹ Aquí se refiere al género femenino y masculino

individual dentro de una cultura patriarcal y por eso se encuentra en el centro del discurso mexicano sobre la nación (López, 1993: 150f). En este sentido, el individuo, o también la unidad de la familia, que se encuentra en el centro del melodrama es representativo para la identidad colectiva de la nación. Y en tercer lugar, como ya hemos visto, el melodrama forma parte del proyecto de modernización en la era post-revolucionario de México y representa un importante medio ideológico para la formación de una nueva clase social.

En este contexto, el melodrama tuvo una función bien definida en el proceso de cambio de la sociedad mexicana porque proporcionó una educación sentimental al espectador mexicano a través de un sistema fijo de convenciones (Hernández Rodríguez, 1999: 102). Es decir, el melodrama tenía una función didáctica y servía como instrumento de criticismo y para acercar el pueblo mexicano a los cambios causados por el proyecto de nacionalismo y el movimiento de modernización. “The regular outgoing to the cinema had quasi didactic connotations, initiating the illiterate masses into the rural of modern life” (Monsiváis, 1994: 149).

Así, el melodrama mexicano, desde los años 30 hasta los años 50, ofreció al público una plataforma a través del cine para presentar nuevos modelos de vivir y establecer un código no oficial de conducta, que se basaba en nuevas identidades representadas por las figuras melodramáticas. Sin embargo, la mayoría de los melodramas exponía las estructuras complejas de la sociedad de forma muy simple con el empleo de caracteres estereotipados y estructuras narrativas repetitivas.

El melodrama sólo podía cumplir con su función didáctica en la interacción con el público. Como el melodrama tradicional está basado en contraponer ideologías oponentes y aplica una estrategia de exageración y de simplificación, recae en el espectador la responsabilidad de decidir como se quiere interpretar el mensaje (Hernández Rodríguez, 1999: 105). Así, no se supone que ni los espectadores, ni los personajes de las películas, son tan ingenuos como para creer que la vida real es tan simple, y por eso estas estructuras tan simplificadas tan solo son aceptadas dentro de las convenciones del melodrama. “Melodramas are an invitation to play an elaborate game where someone presents something as the real thing; and although everybody knows it is not, they pretend to accept it” (Hernández Rodríguez, 1999: 113). Desde este punto de vista, el melodrama puede ser clasificado otra vez como una interpretación muy estereotipada de la vida mexicana, que no coincide con la vida real. Por consiguiente, en el cine de oro contribuyó principalmente a la mitificación de lo mexicano y a la presentación de una identidad nacional.

3.3. La transformación de los géneros en el cine mexicano

Hasta la segunda mitad de los años 40, el cine mexicano se ubicaba casi exclusivamente en la provincia y estuvo dominado por géneros como la comedia ranchera y el melodrama folclórico. La ciudad solo servía ocasionalmente como decorado en aisladas historias familiares o en comedias pero hasta entonces la vida urbana no formó el centro del argumento (Ayala-Blanco, 1968a: 109). Pero el cine clásico de México experimentó una renovación bajo el sexenio del presidente Miguel Alemán. Su política económica, centrada en la modernización e industrialización del país, se opuso a las tradiciones del cine clásico, lo que resultó en una revisión de la trama, de la estructura y de los géneros del cine clásico de las décadas anteriores. Es decir, el proceso de modernización cuestionó generalmente las posiciones ideológicas del cine mexicano, las cuales, en resumen fueron: (1) la idealización de la provincia y del campo; (2) la condena de las zonas urbanas (3) la exaltación del régimen patriarcal y (4) la defensa excesiva de los valores conservadores (Acevedo-Muñoz, 2003:46).

Además, como ya hemos visto, desde los años 40 hasta los años 50, México experimentó un rápido crecimiento de la población urbana que resultó en el creciente descontento de la nueva clase laboral, tanto por su precaria situación económica, como por las dificultades de adaptarse al nuevo entorno industrializado. Este cambio en la demografía del pueblo mexicano y el empeoramiento de su situación económica también afectó a la producción cinematográfica nacional y se puede notar un cambio en el sistema de género y su lugar de actuación.

Las comedias rancheras, los melodramas pueblerinos y el folclore rural dominan los argumentos, en los que los entornos urbanos no tienen cabida. La situación irá cambiando a lo largo de la segunda década de los años 40 por un agotamiento evidente de la fórmula tradicional empleada por este tipo de cine, ante la repetición de lugares comunes y un protagonismo cada vez mayor de la ciudad que, como hemos visto, se convierte en destino de miles de emigrantes procedentes del campo que buscan una mejor vida tras ver frustradas sus expectativas con la reforma agraria tan pregonada por dirigentes revolucionarios (Peña Ardid & Lahuerta Guillén, 2007: 17f).

La ciudad, que hasta entonces había sido presentada como contrapunto hostil del entorno rural, se convirtió en el lugar central de la mayoría de las películas producidas y la trama principal trasladó del rancho a la vecindad²⁰ del lumpen proletario²¹ situada en las zonas suburbanas de las grandes ciudades mexicanas. Mediado por fórmulas melodramáticas y comediantes, la

²⁰ „The *vecindad* (a communal ghetto building), the only form of communal life available to the poor. In order to be representable, it demanded genres featuring the equivalent of Greek choruses: the melodrama, where the neighborhood equals fatality, and the comedy, where the impossibility of leaving the neighbourhood begins and ends the story” (Monsiváis, 1995: 118).

²¹ Este término fue acuñado por Marx y describe la capa social más baja y degradada de una zona industrializada que no forma parte de los movimientos revolucionarios (Bescherer, 2013: 11f).

representación de la pobreza urbana respondió al gusto del público mexicano, especialmente a la gente de la clase media, cuya actividad principal en su tiempo libre había sido el cine. Por consiguiente, esta popularidad del melodrama urbano resultó, por lo menos durante poco tiempo, en la revitalización de la industria nacional de cine (Paranaguá, 1995: 89).

Los primeros directores que anticiparon el género de la ciudad fueron Alejandro Galindo, con las películas *Mientras México duerme* (1938) y *Campeón sin corona* (1945), y Julio Bracho con *Distinto amanecer* (1943). En el caso del último, la ciudad todavía sirvió primariamente como un telón de fondo y representó un lugar muy negativo llena de enemigos y peligros.

De la ciudad sólo veremos el lado oscuro y negativo: las sombras que deambulan por callejuelas, la oficina central de correos, los viejos tranvías amarillos, un pórtico de cine y el tiempo que se detiene en los antros de vicio donde las parejas abandonan sus mesas al unísono, maquinalmente. Este modo de ver a la gran urbe alimentará al cine de la prostitución y no al específicamente ciudadano (Ayala-Blanco, 1968a: 111f).

Por el contrario, Alejandro Galindo intentó mostrar los problemas sociales de la clase laboral en las zonas urbanas con un alto grado de autenticidad y por eso su forma de presentar la vida mexicana se diferenció bastante de la alienación habitual de la realidad en el cine mexicano. Esta forma de describir las circunstancias del pueblo mexicano sirvió desde entonces como modelo para construir el melodrama urbano (Ayala-Blanco, 1968a: 112). Sus películas, pueden ser caracterizadas como observaciones del auténtico contexto social de la gente en sus diferentes clases sociales. Su interpretación sociológica y antropológica de sus caracteres culminó en la película *Una Familia de Tantas* (1948) que narró, y al mismo tiempo cuestionó, desde una perspectiva interna la estructura patriarcal de la familia.

Unlike what we might have expected from a conventional Mexican movie, this film is always at odds with the rigid form of the melodrama and proposes instead a more sophisticated structure. It offers the spectator all the conventions of a melodramatic story- an unselfish mother, a girl in love, a cynical son a loving and strict father- but purposely displaces these conventions to force the audience to attempt a different interpretation (Hernández Rodríguez, 1999: 105).

Esta contraposición al cine convencional, no solo se muestra en cuanto a la estructura sino también en términos estéticos. Porque Galindo, influido por el neorrealismo italiano y el *film noir* de Hollywood, incorporó un nuevo estilo en sus películas. Sus técnicas de cámara muy discretas y su interpretación estética, están definidas por un estilo muy reducido, muy al contrario al estilo de Fernández, cuyas imágenes pintorescas en ocasiones distraían el público de la trama principal (Mora, 2005 :83). “Identifiquemos a Galindo como un cineasta que cree en la realidad y opongámoslo a otros directores mexicanos que creen en la imagen, encabezados por Emilio Fernández” (Ayala-Blanco, 1968a: 57). En la misma tonalidad estilística, Ismael

Rodríguez filmó *Nosotros, los Pobres* (1947), que marcó el establecimiento de un “nuevo, peculiar y inusitado género cinematográfico nacional” (Ayala-Blanco, 1968a: 113) que se enmarca en el denominado cine de arrabal²². La película de Rodríguez ha sido el éxito de taquilla más grande en la historia del cine mexicano y combina de modo desconcertante, los elementos de la comedia musical y del melodrama acompañado por un realismo brutal en cuanto a la presentación de la vida cotidiana de los residentes de la vecindad, caracterizada por la miseria, la violencia y la promiscuidad (Alfaro, 1999: 166). De todos modos, *Nosotros, los Pobres* forma parte del análisis principal de este trabajo y por eso se pueden encontrar más detalles en la parte V.

En el contexto de estos melodramas urbanos, también ascendió de nuevo el género cinematográfico de la cabaretera, que puede ser clasificado como un subgénero del melodrama musical, y que tematizó la decadencia de los valores tradicionales en el ámbito de los burdeles urbanos. En realidad, la cabaretera representó el género más popular durante el periodo presidencial de Alemán, y se caracterizó como:

(...) a genre that in its way attempted to reflect on screen the emergence of a nightlife as dissolute as it was intense, but at the same time summed up some of the defining aspects of the political term of Alemán: corruption in all spheres of politics, accelerated demographic explosion in the urban areas, and a rise in unemployment, violence and prostitution (Alfaro, 1999: 167).

Según García Riera, la mayoría de estas películas cabareteras siempre narró con variedades menores la misma historia: una chica de la provincia que se ve obligada por su condición económica a la prostitución, empieza a trabajar en una cabaret en la ciudad. Finalmente, termina por trabajar al mismo tiempo como prostituta²³ y como artista gracias a sus aptitudes para cantar (Alfaro, 1999: 167).

Sin embargo, la mayoría de estos dramas urbanos, aunque se dedicaron a crear, con un cierto grado de autenticidad, la presentación de las injusticias sociales, todavía utilizaba elementos de los géneros convencionales. Por eso, basados en una ideología simplista y moralizadora, solo contribuyeron a la mitificación de la vida urbana. A diferencia del realismo construido en el neorrealismo italiano, estas películas incorporaron todos los caracteres “from gangsters under the bridge of Nonoalco and peladitos²⁴ in the vecinidad to cabaret girls, corrupt politicians, prostitutes with a heart of gold, and phony labor leaders” (Hernández Rodríguez, 1999: 118). Así, como elementos de un ambiente urbano en una estructura melodramática. Por eso, en

²² Término para agrupar las diferentes formas del melodrama urbano en el cine mexicano (Hershfield, 1996: 77)

²³ También *fichera*, las protagonistas de las cabareteras

²⁴ “(...) a derogatory term for a particularly unsavory male character of the lower classes” (Hershfield, 1996: 51).

realidad la imagen que ofreció este cine de la ciudad tampoco puede ser clasificada como realista, sino idílica, como lo había sido la del campo en tanta comedia ranchera (Peña Ardid & Lahuerta Guillén, 2007: 18).

Así, la transición del género cinematográfico en el cine mexicano tuvo lugar principalmente al explotar nuevos espacios y presentar nuevos personajes estereotipados de una manera idealizada. Además, estos dramas sociales tenían de nuevo la función principal de facilitar a la sociedad post-revolucionaria el proceso de adaptarse a la vida moderna. Crearon la imagen de que estos problemas tematizados en las películas no estaban limitados exclusivamente al pueblo mexicano sino que eran problemas compartidos por todas las naciones industrializadas (Hernández Rodríguez, 1999: 102). A pesar de esta transformación general del cine de género, se debe mencionar que el cine mexicano todavía produjo películas de los géneros clásicos como comedias rancheras, melodrama familiares y dramas revolucionarios, pero estas parecían anacrónicas con su moralismo porfiriano y las estéticas populistas (Acevedo-Muñoz, 2003: 48).

En este periodo de transición, también Buñuel apareció en el cine mexicano con la producción de sus primeras películas mexicanas *Gran Casino* (1946) y *El Gran Calavera* (1949), que se orientaron principalmente bajo las estructuras convencionales del melodrama tradicional. Hasta que, en el año 1950, publicó *Los Olvidados* que “resulted in being the most overwhelming response to the phenomenon of mystification, which sustained the plots and styles of the immense majority of films subscribed to the genre concerned with urban life” (Alfaro, 1999: 174).

4. PARTE IV: El periodo mexicano de Luis Buñuel

La producción cinematográfica de Buñuel, en un orden cronológico, puede ser dividida en tres etapas principales. La primera fase comprende los años entre 1928 y 1932, con la producción de las películas *Un perro andaluz* (1928), *L'age d'or* (1930) y *Las Hurdes* (1931). Esta etapa está clasificada como el periodo surrealista de Buñuel. La segunda fase, de 1946 hasta 1964, abarca su periodo mexicano, en la cual produjo un total de 21 películas. La última fase, de 1966 hasta 1977, está determinada por sus producciones europeas y por el reconocimiento de su obra a un nivel internacional. Estas fases no sólo se diferencian por el hecho que las películas fueron producidas en diferentes países sino también muestran que Buñuel fue confrontado con diferentes tradiciones del cine (Vilatella, 1994: 120).

Sin embargo, la recepción crítica de la obra de Buñuel se concentra en su mayoría en las películas que fueron producidas antes y después del periodo mexicano, porque sus películas mexicanas, con algunas excepciones, fueron clasificadas como anómalas. No se corresponden con el nivel estético e ideológico de sus películas avantgardistas producidas en Europa. Según Higginbotham, el valor principal de la fase mexicana de Buñuel se atribuye al aprendizaje de producir económicamente películas dentro de un sistema comercial que estaba determinado por una estructura específica de géneros. Así, este periodo también le permitió adquirir las técnicas narrativas para responder al gusto de un público de masa y para recurrir a un repertorio de elementos genéricos (Higginbotham, 1979: 63f). Especialmente, la crítica europea tildó las películas mexicanas de ser demasiado comercial y de carecer de creatividad porque se dedujeron de esta industria nacional muy estructurada (Acevedo- Muñoz, 2003: 4). Además, las películas, las que no fueron premiadas en festivales internacionales de cinematografía, eran de difícil acceso para el público europeo (Vilatella, 1994: 121). Por eso, hasta la producción de *Los Olvidados* la crítica europea lamentó la desaparición de Buñuel del cine internacional porque según ella las películas mexicanas no pueden competir con sus filmes anteriores.

Depuis dix-huit ans Buñuel semblait avoir définitivement disparu du cinéma. La mort ne l'avait pas enlevé comme vigo. Simplement nous le savions vaguement englouti par le cinéma commercial du Nouveau Monde, où pour gagner sa vie, il faisait au Mexique d'obscurs travaux de troisième ordre (Bazin, 1961: 22).

Para resumir, se puede delimitar la crítica negativa a tres actitudes principales que resultaron en la evaluación de la obra mexicana de Buñuel: 1) la condenación rotunda (manifestada sobre todo en los comentarios contemporáneos a la salida de los filmes) 2) la condenación por ausencia de comentario (las monografías consagradas a la obra del autor excluyen o se refieren muy escuetamente a este período) 3) la condenación, que aunque condena los filmes mexicanos generalmente, intenta salvar o recuperar algunos detalles que caracterizan el trabajo europeo de Buñuel, como por ejemplo los elementos surrealistas (Lillo, 1994: 6).

Sin embargo, la mayoría de las voces críticas perdieron al considerar la importancia del contexto nacional e industrial en el cual se encontró Buñuel durante su estancia en México. No tuvieron en cuenta que las películas mexicanas de Buñuel hacen referencia a la situación socio-política del país, y, al mismo tiempo, a los estilos y géneros del cine nacional mexicano. Por eso, tal vez sea importante de reconsiderar la obra mexicana de Buñuel, no solo porque produjo 21 de sus 32 películas de su carrera en México, sino también porque el análisis de sus películas en su contexto redefine el valor de su trabajo mexicano (Connelly & Lynd, 2001: 235). Sus películas, por un lado jugaron un papel importante en la revisión del sistema de género de la época de oro, y por otro, representaron elementos claves en la transición general del cine

mexicano. “There are films that identify the aesthetic and stylistic conversion from classical (epic in scope, ideologically conservative, formally generic) to new cinema (auteurist, politically progressive, formally experimental) in Mexico, making Buñuel the principal transitional figure between two successive generations of Mexican filmmakers” (Acevedo-Muñoz: 5). Por eso, esta parte del trabajo sirve para dar una idea de la obra mexicana de Buñuel y después ponerla en relación al contexto del cine mexicano y su sistema de géneros, desarrollado con mayor detalle en los epígrafes anteriores. Especialmente la película *Los Olvidados* representa en este contexto una muestra ejemplar para ilustrar la manera de Buñuel de trasgredir las convenciones de los géneros mexicanos y por consiguiente de desmitificar su valor ideológico.

4.1. La obra mexicana de Buñuel y su posición en el cine mexicano

Antes de llegar a México y de entrar la industria comercial del cine mexicano, la experiencia de Buñuel estuvo limitada a la producción de dos películas de vanguardia, que carecían de una vocación comercial, un documental y labores en la producción independiente española de los años treinta. Esto no era suficiente para tener éxito en una industria como la mexicana que, como ya hemos visto, estaba reducida, con algunas excepciones, a la producción en serie de filmes genéricos en un sistema de estudios orientado a las ganancias fáciles. Así, Luis Buñuel tuvo que ajustar su modo de hacer películas y adaptarse a las condiciones de producción y recepción. Sin embargo, la experiencia técnica que adquirió en Hollywood, le ayudó a adaptarse al rápido ritmo de rodaje habitual en los estudios mexicanos, donde el tiempo usual para producir una película estaba limitado a dos o tres semanas (Mahieu, 1990: 90)

Por eso, la estructura de sus dos primeras películas *Gran Casino* y *El Gran Calavera* fue adaptada a las convenciones del cine mexicano, lo que enfrentó Buñuel con el criticismo de haber sido consumido por el sistema comercial de la producción cinematográfica. De hecho, la mayoría de sus filmes mexicanos fueron producidos bajo la presión de tener un éxito comercial y por consiguiente incorporaron, por lo menos a primera vista, los códigos prefabricados de los géneros típicos. Además, la mayoría de las películas mexicanas fueron realizadas bajo las condiciones de presupuestos limitados y de la escasez de medios técnicos y la necesidad de un horario de producción muy estrecho (Lillo, 1994a: 21). Pero, al margen de estas películas estandarizadas, la crítica reconoció la genialidad de películas aisladas producidas en México, que sí cumplieron con la norma estética e ideológica de sus películas surrealistas. Víctor Fuentes categorizó los filmes mexicanos de Buñuel en tres grupos: 1) las películas alimenticias,

que fueron producidas con ánimo de lucro y pueden ser clasificadas como melodramas (*Susana, Una mujer sin amor, El bruto, La hija del engaño, Él, Abismos de pasión*); 2) comedias populares, que incorporaron típicos elementos cómicos (*Subida al cielo, La ilusión viaja en tranvía, El río y la muerte*); 3) películas con imaginación en libertad, las que reflejaron más sus producciones independientes de su fase surrealista (*Los olvidados, Nazarín, El ángel exterminador, Simón del desierto*) (Fuentes, 1981). Aparte de estas categorías, Buñuel realizó un par de filmes que no son exclusivamente mexicanos, sino coproducciones producidas en otras lenguas, otros países y con actores internacionales (*La mort en ce jardin, La fièvre monte á el Pao, Robinson Crusoe, The Young One y Viridiana*) (Lillo, 1994a: 23).

De todos modos, incluso Buñuel clasificó algunas de sus películas no válidas para ser analizadas por la crítica, pero al mismo tiempo, dijo que esas películas alimenticias no sólo fueron producidas para satisfacer a los productores y al público mexicano, sino que también incluyeron elementos que respondían a las expectativas de sus amigos.

(...) Esas películas las he hecho sintiendo la responsabilidad de cumplir con el productor y no las boicoteo deliberadamente. Aparte de eso, puedo querer divertirme un poco y meter algunas cosas que hagan gracia a los amigos. No son guiños, porque detesto al cineasta que parece decir 'Miren que listo soy'. Digamos que meto recuerdos compartidos con algunas personas, 'claves' inocentes. Si en *Susana* hay bromas, habré tenido un buen cuidado de que la película entera no resultara una burla (Pérez Turrent & de la Colina, 1993: 60).

Además, Buñuel siempre resaltaba que, a parte de algunas deficiencias estéticas de estas películas, nunca produjo una película que traicionó sus principios morales (Poniatowska, 1961:15). "(...) Lo he dicho a menudo, creo no haber rodado nunca una sola escena que fuese contraria a mis convicciones, a mi moral personal. En estas desiguales películas, nada me parece indigno" (Buñuel, 1998: 232). Entonces, se puede concluir que aunque Buñuel produjo algunas de sus películas dentro del sistema de códigos del cine genérico, siempre intentó hacer equilibrios entre las demandas comerciales y sus convicciones personales. En general, Buñuel se resistió a la banalización total de algunas de sus películas, sólo porque, en un primer momento, no cumplieran con las exigencias estéticas de su obra anterior. De hecho, Buñuel se sometió a las convenciones genéricas para obtener acceso a la industria mexicana, siempre manteniendo una distancia crítica, la que le permitió formar parte del movimiento revisionista del cine mexicano y que precedió a la caída de la época de oro y el sistema de géneros clásicos (Acevedo-Muñoz, 2003: 45).

Aparte de esto, México no restringió exclusivamente a Buñuel en su modo de trabajar, sino que de algún modo, representó un ambiente muy provechoso para desarrollar su crítica hacia la clase burguesa y para aplicar su estética personal. Especialmente, las condiciones sociales del

país, representadas de modo desfigurado en el cine mexicano, ofrecieron a Buñuel la base adecuada para continuar con su proyecto de criticar la burguesía corrupta y represiva. Porque, como ya hemos visto, el desarrollo de la industria nacional de cinematografía coincidió con el establecimiento de una nueva clase media que se asentó en las zonas urbanas del país. Mientras, el cine nacional continuó glorificando el rol tradicional de la familia, asociado con la jerarquía patriarcal del campo. Esta contradicción entre la imagen presentada en el cine y la realidad mexicana ofreció a Buñuel la materia para seguir atacando la hipocresía moral de la sociedad (Connelly & Lynd, 2001: 239). Según Díaz Torres y Colina, el estilo de su trabajo se basaba en el reconocimiento de un existente dualismo entre lo que parecen las cosas y lo que realmente son (1971: 159). “As a significant component of the Buñuelian project seeks to underscore the falseness of ideology embodied to perfection in the commercial melodrama, cinema thus constitutes a perfect target for the director’s derisive unveiling of ideology’s lies and mistruths” (Connelly & Lynd, 2001: 248).

Buñuel tuvo que encontrar el modo de expresar su crítica a través de sus películas sin faltar a las normas del cine mexicano y arriesgar la intervención de la censura nacional. “En este contexto de censura el que condiciona, en buena medida, la búsqueda de procedimientos de escritura fílmica que permiten al realizador deslizarse entre las imágenes codificadas de los géneros comerciales para hacerles <<decir>> algo distinto de lo que habitualmente <<dicen>>” (Lillo, 1994a: 6). Es decir, incluso en sus películas más convencionales Buñuel siempre ofreció dos maneras de leer su interpretación fílmica de los códigos convencionales. Buñuel presentó estos códigos de una manera que por un lado obtuvo el acceso al público mexicano y por otro, podía dirigirse de modo indirecto a la ideología falsa del cine mexicano. De esta manera, estableció un diálogo con las leyes de los géneros populares, haciendo estallar al mismo tiempo su modo normal de representación (Lillo, 1994a: 8).

4.2. La estética fílmica de Luis Buñuel

Cuando se habla de la estética fílmica de Luis Buñuel surgen dos problemas principales que dificultan un análisis de carácter universal. Primero, los comentarios personales de Buñuel sobre su comprensión estética, muchas veces tuvieron la intención de engañar a la gente y también a veces se contradijeron a sí mismos. Aparte de esta imprecisión en las declaraciones de Buñuel, la mayoría de las conclusiones en cuanto a la sustancia estética de sus filmes se derivan de entrevistas y conversaciones, pero no de fuentes secundarias, es decir de un análisis más profundo (Begin, 2006: 1114). En segundo lugar, como también se puede deducir del

capítulo 4.1., la obra completa de Buñuel se constituye de muy diferentes tipos de películas, que aunque comparten algunos elementos característicos, muchas veces han desarrollado una propia estética que resultó en imágenes cinematográficas muy individuales. Esta diversidad en el valor estético de sus películas no puede ser comparada, por ejemplo, con la unificación y estandarización de la estética de los filmes de Fernández y sólo el análisis de sus filmes uno por uno contribuiría a un desglose más profundo de la estética de Buñuel. Por eso, este capítulo tiene el objetivo principal de esbozar las características buñuelescas de un modo general y ponerlas en relación con la estética mexicana representada por el cine de Fernández y Figueroa.

De todos modos, uno de los falsos bulos más comunes que circulan por algunos sectores de la crítica internacional, y que se formó a base de declaraciones ambigües de Buñuel, es la impericia técnica del director español (Lara, 1981: 197). Según Buñuel, la capacidad de un director para hacer buenos filmes se basa en el uso pragmático de las técnicas cinematográficas con el fin de contar historias coherentes. Es decir, las técnicas para él solo servían como instrumentos para transformar las ideas del director a la pantalla.

(...) Hay mucho cuento en todo eso; el cine es fácil de hacer y no tiene secretos. Los problemas técnicos los resuelven los especialistas. Para ser un buen director de cine hace falta lo mismo que para ser un buen escritor: tener las ideas claras, saber lo que se quiere decir y decirlo de manera más directa posible (Monegal, 1993: 78).

En este contexto, Buñuel repetidamente mencionó que antes de rodar una película ya la tenía desarrollada en su cabeza y que el rodaje solo representaba una especie de accidente que resultaba de la articulación de sus ideas, montadas en su cabeza, en el lenguaje cinematográfico (Lara, 1981: 203). Sin embargo, el rechazo a emplear un exceso de efectos técnicos para contar sus historias no debe ser confundido con una ignorancia de Buñuel hacia la técnica cinematográfica. Al contrario, Buñuel dominó el proceso de crear imágenes expresivas a través una aplicación precisa de las diferentes técnicas del cine. “Sí rechazaba la técnica en lo que tiene de brillante, pero la dominaba, sobre todo su técnica, porque no sé de nadie que hiciera planos así y que construyera con montajes internos” (Carcinero & Salas, 2000: 300). Entonces, el estilo cinematográfico de Buñuel más bien puede ser caracterizado por la búsqueda de la máxima sencillez y la ausencia de efectos y trucos técnicos. En contraposición a Fernández, quien intentó aprovecharse de la composición de una fotografía muy tradicional para escenificar sus imágenes, Buñuel señaló que detestaba el lenguaje convencional de imágenes, evitando por

ejemplo el uso de la *mise en scène*²⁵ tradicional combinado con la técnica del plano contra-plano. Tampoco era un defensor de las angulaciones insólitas, más bien prefirió los planos largos. “Mais je déteste (...) la mise en scène ‘traditionnelle’: champ, contre-champ etc. On ne doit pas ‘se couvrir’ en filmant la scène de plusieurs facon et en ‘se débouillant’ ensuite au montage. J’aime les plans longs, les prises de vue continuité (...)” (Cahiers du cinéma, 1989: 5).

En este contexto, para Buñuel era importante esconder la fabricación cinematográfica detrás de la realidad de la imagen y por eso eliminó todo lo que hubiera revelado la presencia de la cámara. Casi nunca empleó objetivos especiales, ni efectos de laboratorio (Lara, 1981: 205f). “No, what I detect is gimmickry, exhibitionist technique. The camera’s presence mustn’t be felt. Once the camera starts dancing and becomes the star of the picture. I lose interest and leave the theater. No esthetics, whatsoever, none” (Fuentes, 1978: 69). La cámara se integra de forma natural en el escenario fílmico y la mayor parte de tiempo queda desapercibida por el espectador para crear una imagen auténtica que no está deformada por ella. Esta técnica de una ‘cámara invisible’ requería de un sentido extraordinario de planificación y el posicionamiento perfecto de la cámara para crear el espacio ideal en cuanto al desarrollo dramático, lo que permitió resaltar los actores en la escenografía. “Se suele decir, con escaso fundamento, que existe siempre un emplazamiento privilegiado de la cámara en relación con el juego de los actores, y es cierto que, entre las infinitas posibilidades tridimensionales, hay algunas más favorables para la relevación de los aspectos visuales y narrativos, conjuntamente” (Lara, 1981: 206). Por eso, la cámara en las películas de Buñuel funciona como un observador de la realidad filmada y no interviene en el desarrollo de la narración. Además, Buñuel no mostró ninguna preferencia en el empleo de una planificación u otra, solo las eligió a base de las necesidades dramáticas de sus relatos. Es decir, los planos elegidos cumplen con una función determinada para impulsar y apoyar el desarrollo de los personajes. Este estilo técnico muy reducido se contrapone de nuevo al empleo de la cámara en las películas de Fernández donde muchas veces la fotografía de imágenes estilizadas representa el protagonista de las escenas. Además, Fernández prefirió claramente las técnicas de la *mise en scène* y las angulaciones para crear más niveles en la escena. Como ya hemos visto en capítulo 2.3., la imagen forma el elemento clave en la estética de Fernández y por ejemplo el uso preferido de los close-ups de rostros indígenas, se convirtió en una de sus características más representativas.

²⁵ Término francés, que significa <<poner en escena>>, procede del teatro y enfatiza la dimensión espacial de una escena. “No obstante, en la actualidad, se utiliza generalmente el término *mise-en-scène* para incluir los elementos compositivos tanto espaciales como temporales” (Konigsberg, 2004: 321).

Al margen de esto, la cámara de Buñuel siempre está en movimiento adaptándose al desarrollo del acto y del movimiento de los actores, mientras Fernández fue reconocido por sus imágenes estáticas con un gran valor pintoresco²⁶. De todos modos, según Buñuel, el movimiento de la cámara debe quedar inadvertido, en interacción con los otros componentes como el montaje, la luz y el posicionamiento de los actores y tener así el poder de hipnotizar al público.

Cree firmemente en la fascinación de la cámara en movimiento. No concibe, no aun siquiera cuando trabaja en el guión, un plano fijo. Sin embargo, no quiere que se noten jamás los movimientos. Éstos son imperceptibles y los coordina tan bien con los de los personajes que no nos damos cuenta de ellos, creando una especie de hipnosis inconsciente. Cuando comienza una secuencia rueda hasta donde puede sin cortar el plano, si la cámara tiene un buen emplazamiento, y corta cuando deja de tenerlo. Este sistema requiere una enorme maestría técnica. Buñuel aunque no se preocupa de los tecnicismos, es un gran técnico (Carcinero & Salas, 2000: 23).

Es decir, este ajuste exacto de la cámara con los movimientos de los actores, realza subconscientemente los actos de los personajes y apoya la credibilidad y la lógica de los acontecimientos, si bien en las películas de Buñuel muchas veces adaptaron formas grotescas y surrealistas. “(...) La hipnosis cinematográfica, ligera e imperceptible, se debe sin duda, en primer lugar, a la oscuridad de la sala, pero también al cambio de planos y de la luz y a los movimientos de la cámara, que debilitan el sentido crítico del espectador y ejercen sobre él una especie de fascinación y hasta de violación” (Buñuel, 1998: 79). Este proceso de debilitar al sentido crítico del espectador permitió a Buñuel integrar elementos inusuales y así paulatinamente pudo destruir la lógica de su propio mundo, confrontando los espectadores con su ingenuidad. Es decir, Buñuel no dejó al espectador en esta parálisis, sino que poco a poco destruyó la continuidad lógica de las imágenes con efectos del choque como el avance abrupto de la cámara o el montaje inesperado.

Diese Flüssigkeit und Transparenz verleiht den Handlungen der Charaktere eine Selbstverständlichkeit, die man nach einem Zögern hinterfragt. Das Antlitz der Filme vertraut uns der Gewißheit [sic] an, daß [sic] Ordnung, Logik und Moral intakt sind, auch wenn sie vor unseren Augen zusammenbrechen: Die Bilder geleiten uns auf einem schmalen Grat zwischen dem Akzeptablen und der Verblüffung (Jatho, 2008: 37).

En cuanto al cine mexicano, desarrollado con más detalle en el próximo capítulo, Buñuel utilizó las convenciones del cine de género para ganar la confianza y la aceptación del público, que después se convirtieron en escepticismo y que desembocaron en la revisión del público de sus propias convicciones estéticas.

²⁶ Véase capítulo 2.3.

Al margen del emplazamiento de la cámara y la coordinación de sus movimientos, el montaje representó otro elemento clave en el cine de Buñuel para transmitir el significado de las imágenes y para preparar estos momentos del choque. Su concepto de composición se orientó, al igual que Fernández, en el cine de Eisenstein. Pero Buñuel desarrolló su propio estilo de interpretar la técnica clásica de *découpage*²⁷. “The basic fact is true to this day, that the juxtaposition of two separate shots by splicing them together resembles not so much a simple sum of one shot plus another shot- as it does a creation” (Eisenstein, 1947: 7). Para Buñuel, la imagen individual no tenía tanta importancia y no dedicaba mucho tiempo a construir el plano, más bien estaba interesado en las diferentes posibilidades de combinar las imágenes. Según Buñuel, el filme se basa completamente en la *découpage*, que definió como “la simultánea separación y ordenación de fragmentos visuales contenidos informemente en un escenario cinematográfico” (Buñuel, 1927: 189). Con esta yuxtaposición de imágenes aisladas logró crear un nuevo sentido fuera de su contexto normal, y en particular, sirvió para separar los objetos de su contexto cultural. Es decir, empleó esta técnica para llamar la atención a la gratuidad de los valores culturales que atañían a la clase media y para escandalizarse de estos valores (Begin, 2006: 1128). Comparando con el montaje de Fernández, esta composición de imágenes de Buñuel tenía también un fin dialéctico, sin embargo, mientras Fernández presentaba una ideología prefabricada correspondiendo con el proyecto cultural, Buñuel obligó al espectador a formarse una idea asociativa de lo presentado porque siempre estaba provocando una radical disconformidad en él.

When Buñuel claimed that he never consciously introduced a symbol into one of his films what he meant was that meaning is cumulative, not intrinsic. Meaning is created by surrounding shots through montage. Meanwhile the director’s perspective is not readily evident, if at all. Interpretation is then subjective and unstable. So, apart from often being blatantly anti-catholic and anti-bourgeois, Buñuel’s films are in essence ambiguous and playful. He creates this effect by employing a pre-established theory of montage, or *découpage* (...) (Begin, 2006: 1132).

En general, Buñuel, siguiendo la tradición surrealista, consideró cualquier mediación hacia la interpretación de los objetos presentados como equivocada, porque la reacción del espectador hacia la imagen cinematográfica surrealista debía ser instintiva. Por eso, según Buñuel, los objetos no tenían un predeterminado valor simbólico. Este concepto estético contradice otra vez claramente al cine de Fernández, que escenificó un gran número de objetos emblemáticos para poco a poco construir una imagen cinematográfica de la identidad nacional. Las imágenes de

²⁷ El término francés para el estilo de una narración sin costuras, también utilizado en el cine de Hollywood para crear una fluidez “natural” de las imágenes a través del montaje (Monaco, 2009: 239)

Fernández siempre estaban llenas de patetismo, construidas con un gran valor estético e ideológico mientras que Buñuel rechazó la idealización de imágenes y basaba su cine en la poesía de lo cotidiano (Vilatella, 1994: 127). Buñuel utilizó la técnica del cine para representar los objetos con un alto nivel de autenticidad y confrontó al público con el aspecto real de estos objetos sin alterarlo. Es decir, Buñuel presentó al mundo sin intentar de explicarlo, su interés se centró en la forma de los objetos (Tesson, 1995: 90). Sin embargo, en ocasiones solía presentar estos objetos fuera de su contexto normal y los montó de modo contradictorio para que formaran un nuevo sentido en el proceso de recepción.

Das Fehlen (berechtigterweise) erwartbarer Reaktion, das Aufeinandertreffen zusammenhangloser Dinge und widersprüchlicher Situationen isoliert die einzelnen Charaktere und Gegenstände, was ihnen jeweils größere Eigenbedeutung verleiht. Herausgelöst aus den normalen, für selbstverständlich erachteten Gesetzmäßigkeiten gewinnen sie an Eigenleben. Buñuel isoliert sie sowohl untereinander, als auch in ihrer Beziehung zum Betrachter, ja er selbst bleibt in zurückhaltender Distanz (Leisch-Kiesl, 2006: 232).

Por consiguiente, esta interacción de los objetos con el contexto fílmico y con la percepción del espectador resultó en la construcción de un espacio intermedio que obligó al espectador de inscribir un nuevo sentido a los objetos. Este proceso se basaba en la imaginación del espectador y normalmente contradijo sus convicciones estéticas, lo que provocó una reacción de choque. Al contrario, Fernández trabajó con objetos y símbolos que ya tenían un valor emblemático en la conciencia común y solo los transformó en imágenes cinematográficas que reflejaron los objetivos del proyecto cultural. Su presentación de los objetos fílmicos coincidió con las expectativas del espectador y su estética se adaptó al gusto del pueblo mexicano y no al revés.

La divergencia entre la estética de Buñuel y la estética tradicional del cine mexicano, en particular de Fernández y Figueroa, también se mostraba en la colaboración con el último. La relación de Buñuel con el realizador estuvo caracterizada por la contradicción del pictorialismo estético del uno y el anticonvencionalismo del otro (Sánchez Vidal, et al., 2004: 43). Según Figueroa, Buñuel seguía manipulando la composición de sus imágenes pintorescas y las convirtió en símbolos de una anti-estética. “J’ai trouvé le truc pour travailler Luis. Il n’y a qu’à planter la caméra devant un superbe paysage avec des nuages magnifiques, des fleurs merveilleuses, et quand vous êtes prêts, vous tournez le dos à toutes ces beautés et vous filmez une route caillouteuse et des rocs pelés” (Cahiers du cinéma, 1989: 28). Sin embargo, esta tensión entre las convicciones estéticas de los dos paulatinamente resultó en una síntesis artística que también se reflejó en la tensión insoportable pero al mismo tiempo fascinante de las imágenes en el cine mexicano de Buñuel (Sánchez Vidal, et al., 2004: 44).

4.3. La relación de Buñuel con las convenciones del cine genérico

Ya sabemos que Buñuel entró en una industria del cine muy estructurada. Su obra mexicana parcialmente se inscribió en el rígido sistema de género con el fin de, por un lado, lograr la aceptación del público que estaba acostumbrado a las fórmulas melodramáticas prefabricadas, y por otro, evitar medidas de censura por parte del Estado. Sin embargo, sus filmes, aunque parecen a primera vista como melodramas, no constituyen una reproducción mecánica de las convenciones del cine mexicano. Buñuel más bien se planteó el problema de los límites de género y posicionó sus filmes al borde de la dialéctica de la norma y de su transgresión.

Obligado a respetar las leyes del contexto mexicano de la producción (recordemos que en esta época no hay cine independiente en México y que hay una fuerte injerencia del Estado en todos los espacios de lo cultural y de lo simbólico) los filmes mexicanos de Buñuel ostentan una filiación a los géneros tradicionales- principalmente el melodrama- pero sólo para hacer estallar su modo normal y normativo de representación (Lillo, 1994a: 11).

Así, Buñuel utilizó diferentes estrategias para operar dentro del sistema de género y simultáneamente transgredir contra sus normas. Esta iniciativa revisionista a través de una transgresión sutil también puede ser observado, en general, en el cine mexicano de los años 50. Por eso, los primeros filmes de él formaron parte en la inclinación hacia una nueva estética, nuevos personajes, nuevos escenarios y formatos narrativos (Acevedo-Muñoz, 2003: 54). Sin embargo, el enfoque de Buñuel era un poco diferente. Sus películas se centraron directamente en los asuntos del pueblo mexicano, en las funciones y en la posición ideológica del cine mexicano con el fin de eliminar el sentimentalismo predominante en éste. Es decir, Buñuel eligió ridiculizar del sistema de género para seguir criticando, en tradición con la crítica surrealista, la hipocresía de la burguesía y practicó con sus primeras películas mexicanas una forma de surrealismo popular (Acevedo-Muñoz, 2003: 50).

De todos modos, para conseguir violar las normas del cine mexicano a su manera y al mismo tiempo no arriesgar la intervención estatal o el rechazo de sus filmes por parte del público, Buñuel debió tener plena conciencia de las convenciones y los límites del sistema de género. Buñuel recurrió en la producción de sus filmes mexicanos al usual sistema fílmico paratextual (como el título, el afiche, los nombres de los actores, las fotos) y estableció una aparente lógica narrativa de las secuencias inaugurales, con el objetivo de crear la sensación de una ficción melodramática. Estas advertencias fílmicas activaban en la conciencia del espectador la expectativa de ver un filme de género que se basaba en un programa precodificado. Sin embargo, en las películas de Buñuel el espectador se veía confrontado a rupturas significativas

de los códigos del género lo que le obligó a reconsiderar su posición respecto a estos filmes de género (Lillo, 1994a: 14). Es decir, Buñuel estaba jugando continuamente con las expectativas del público, acostumbrado ya a los códigos establecidos, para así obligarlo de salir de su pasividad y para crear un distanciamiento entre el espectador y el mundo representado.

En este contexto, según Lillo, Buñuel aplicó distintas modalidades de una relación dialógica con el espectador y el sistema de género que sirvió para pervertir el sentido original de los elementos reutilizados: “reapropiación de su estructura formal para contradecir su ideología (*Susana, Don Quintín, Los olvidados, El bruto*); puesta en evidencia desmitificadora, a través de la diegetización de sus artificios retóricos (*El gran calavera*); ironización distanciadora (*Ensayo de un crimen, Él*)” (Lillo, 1994a: 11). Aparte de esto, según García Riera, Buñuel adredeamente jugó con las normas del género melodramático a través de la exageración de los momentos patéticos como las escenas musicales, al tiempo que evitó utilizar clichés como el beso de los amantes en el clímax dramático de las películas (García Riera, 1992: 163). A base de estas declaraciones, se puede derivar de las películas mexicanas de Buñuel cuatro estrategias principales que le ayudaron desvelar la ideología hipócrita del cine mexicano: (1) la aplicación del recurso estilístico irónico y de la parodia (2) el uso del estilo de exageración (3) la confrontación de elementos contradictorios y (4) la integración de elementos surrealistas.

Especialmente, es el elemento estilístico de la ironía, que normalmente coincide con momentos de exageración, el que permitió a Buñuel crear este efecto de distanciamiento sin dejar los límites de las normas genéricas. En este contexto, la ironía parece el elemento adecuado para indicar al público la absurdidad del mundo melodramático y desvelar los esquemas de esta realidad falsificada y su ideología superficial.

L'antiphrase est, en quelque sorte, le fer de lance de la ruse, qui permet à celui qui l'utilise, de faire prendre conscience au spectateur des contradictions d'une société, de l'horreur d'une idéologie, de la malfaisance d'une morale, de son aliénation enfin. Ce que Buñuel n'a jamais cessé de faire (Gauteur, 1962; citado en Lillo, 1994a: 17).

Por ejemplo, la mayoría de sus películas melodramáticas (*Susana, Subida al cielo, La ilusión viaja en la tranvía*, etc.) terminan de modo tradicional con un final feliz que trata sobre el restablecimiento del orden en la familia o en la sociedad en general. En este primer aspecto cumplió perfectamente con las expectativas del público. Sin embargo, la forma extrema de Buñuel de presentar el desequilibrio dentro de estas unidades anterior a este fin deja al público en duda sobre la probabilidad de un *happy end* y implícitamente revela la ironía de este esquema

convencional del melodrama (Connelly & Lynd, 2001: 248). En el mismo contexto, Evans también clasifica la actuación de los personajes en cuanto a su deseo de restablecer este sistema de valores como una parte integral del medio de exageración que crea este semitono irónico en las películas de Buñuel.

With the exception of *El bruto*, *Absimos* and *Los olvidados*, all of which end tragically, Buñuel's melodramas end happily, but in ways vitiated with irony. Although melodramatic characters, usually imaged as uncomprehending victims of an enigmatic world, willingly resume their places in the social order, their embrace of that order's values is often so exaggerated or humorous as to suggest covert irony, a strategy, casting doubt not on the character's embrace of that order, but on the premises on which it is so firmly based (Evans, 1995: 43).

En algunas películas melodramáticas, los personajes de Buñuel, aunque cumplen con los estereotipos, actúan de modo muy exagerado y se parecen a marionetas atrapadas en una historia poco profunda. Esta exageración contiene un fuerte indicio de que el espectador no se debe tomar todo en serio. Buñuel impide la identificación fácil con sus personajes. Según Lillo, este procedimiento parece un aspecto del efecto brechtiano de distanciamiento²⁸ (1994a: 65). Para intensificar este efecto de distanciamiento y burlarse más de las estructuras rígidas del melodrama mexicano, Buñuel también exageró los momentos patéticos en sus películas y añadió un ambiente de parodia; o bien evitó momentos representativos por el sentimentalismo del melodrama mexicano; o bien los exageró hasta la ridiculez. Esta distancia a lo presentado obligó al espectador a cuestionar la realidad mostrada en el melodrama convencional y por consiguiente resultó en su desenmascaramiento.

El uso que hace Buñuel del expresionismo melodramático, especialmente la exageración en la manifestación de los sentimientos y las pasiones que son llevadas hasta el paroxismo, le permite eludir el pretendido realismo con el que se enmascara el género en el siglo XX dejando abierta la posibilidad de una lectura que acusa la propia convencionalidad del filme (Lillo, 1994a: 115).

Por ejemplo, en *Gran Casino* siempre que Negrete empieza a cantar, aparece de la nada un trío con guitarras para apoyarle, lo que atribuye a cada escena musical un elemento grotesco (Wood, 1993: 42).

Además, Buñuel muchas veces creó un efecto contradictorio en sus películas, contraponiendo elementos o personajes que entran en conflicto con los códigos prefabricados. Esta confrontación de elementos contradictorios, en particular, es evidente en la composición de las figuras. Sus producciones mexicanas interactuaron con las convenciones del cine nacional a

²⁸ Verfremdungseffekt von Berthold Brecht

través de la introducción de una connotación opuesta al carácter homogéneo y unitario que define estas figuras como arquetípicas (Díaz Torres & Colina, 1972: 163). Es decir, Buñuel estaba mezclando figuras típicas y atípicas con el fin de cuestionar los arquetipos y la construcción convencional del género femenino y masculino en el cine mexicano. En este sentido, en un instante reforzó los papeles tradicionales del género, y en otro instante debilitó el predominante machismo en los filmes. Según Smith, hay una presencia notable de personajes femeninos muy fuertes que reciben la misma atención que las víctimas reprimidas por el sistema patriarcal, tematizado por el cine de Buñuel (Smith, 1995: 26, citado en Connelly & Lynd, 2001: 236). El desprecio de estas estructuras sociales también se muestra en la violación de los papeles tradicionales dentro de la familia, como por ejemplo, la imagen estereotipada de la buena madre que predomina en las estructuras familiares del melodrama clásico. En este contexto, se debe mencionar que el conflicto entre la represión y el deseo (sexual) de un individuo dentro de las estructuras sociales y religiosas que funcionan como castradoras de la libertad, juega un papel importante en toda la obra de Buñuel (Millán Agudo, 2004: 17) y por eso ya forma el núcleo de interés de numerosos discursos académicos sobre él²⁹.

El último elemento que sobrepasa los límites de las convenciones del cine mexicano es la incorporación de elementos surrealistas. En este contexto, se debe mencionar tanto los elementos aislados en sus películas mexicanas como la función generalmente surrealista de sus filmes para criticar las convenciones del cine mexicano. Es decir, sus películas mexicanas claramente no funcionan al mismo nivel que sus filmes anteriores respecto a su valor surrealista. Efectivamente, algunas películas como *Los Olvidados* y *El ángel exterminador* no ganan su valor surrealista por el uso excesivo de elementos de esta naturaleza, si bien contienen algunas secuencias muy surreales, sino por su contraste estético comparado a las convenciones cinematográficas.

If I call *El ángel exterminador* a surrealist parable, I am thinking of it as animated by certain surrealist principles- the war on settled meaning, for example, the assumption that ordinary bourgeois life may well be crazier than anyone's wildest dreams- but would agree that it does not look like a surrealist movie or generally behave like one (Wood, 1993: 44).

De este modo, el valor surrealista de sus filmes mexicanos se muestra más bien en la reutilización de los elementos convencionales de un modo diferente. Este efecto surrealista más indirecto también se ve evidenciado en el uso del primer plano, que en el caso de Buñuel, no obedece como en el melodrama, a una acentuación de los efectos patéticos, sino para “salvar

²⁹ Por ejemplo: Evans, Peter Williams (1995): *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and Desire*. Oxford: Clarendon Press.

momentáneamente del anonimato anecdótico ciertos elementos y hacerles cobrar una relevancia inusitada, contribuyendo de este modo a crear una imagen inquietante o surreal de la aparente <<realidad>> del melodrama” (Lillo, 1994a: 11).

Para concluir, con estas estrategias Buñuel siempre intentó distanciar al espectador de la realidad ficticia, construida en el melodrama convencional y así, desvelar la ideología y la moral hipócrita de los esquemas melodramáticos. Es decir, estos instrumentos, basados en el reposicionamiento, o más bien en la reinterpretación de elementos convencionales, le ayudaron a crear un espejo de esta realidad ficticia dentro de sus límites genéricos. Además, le permitieron engañar al público en su proceso receptivo, basado en los códigos prefabricados, obligado a reconsiderar su posición hacia el filme tradicional de género. Por eso, sus películas mexicanas no pueden ser reducidas a su mero carácter comercial, también tienen una función definitiva en el proyecto buñuelesco de presentar la devoción de la sociedad.

5. PARTE V: El análisis comparativo de *Los Olvidados* en su contexto cinematográfico

Después de realizar los dos filmes *Gran Casino* y *La Gran Calavera* que, con el fin principal de apuntar un éxito comercial, más o menos se subordinaron al convencionalismo del cine institucional mexicano (Mora, 2005: 94f), Dancigers posibilitó a Buñuel de hacer un filme sobre los niños marginales de los barrios pobres mexicanos con más libertad artística que le permitió volverse a su propia manera de cinematografía. En este sentido, el filme se diferencia claramente de las producciones características del cine institucional mexicano porque, fuera de imágenes idealizadas y de un decorado artificial, recurre a un alto grado de autenticidad en la reconstrucción de la realidad sociocultural urbana de México. Por esta divergencia en muchos aspectos, el filme fue caracterizado con frecuencia como obra aislada del cine de autor que se posicionó claramente fuera del contexto mexicano (Millán Agudo, 2004: 16). Pero como ya hemos visto en capítulo 4.3., la obra mexicana de Buñuel en general demostraba una comprensión profunda del convencionalismo del cine genérico mexicano y utilizó de modo intencional sus técnicas para subvertir a estas cinematografías.

En este sentido, del título *Los Olvidados* se podría deducir que el filme cumple con las expectativas del espectador y provoca un tipo determinado de lectura. El título “lleva en sí una carga emotiva que refiere a una situación típica de la titularización propia al melodrama donde los operadores actanciales desempeñan el rol de víctimas” (Lillo, 1994: 50). Sin embargo, en lugar de tratar el tema de estas víctimas de manera sensiblera y moralista donde todas las

desgracias de los personajes tienen la función de despertar efectos de conmiseración en el espectador, el filme de Buñuel rompe en gran medida con estas expectativas y no cumple con la promesa del título (Lillo, 1994: 50). *Los Olvidados* busca otra manera de presentar a la realidad mexicana. Una que desenmascara la realidad mitificada del cine institucional mexicano y presenta al espectador una imagen de México, la cual antes no había visto en el cine. Desde una perspectiva temática, el tema de muchachos abandonados en la ciudad, en realidad, podía haberse hecho en cualquier otra parte del mundo, sin embargo la manera de referirse de modo indirecto a la imagen fílmica predominante en el cine mexicano y igualmente de subvertir sus convenciones, da a la obra este efecto desmitificador muy especial. Así, la obra mexicana de Buñuel está vinculada estrechamente con su contexto sociocultural porque atenta contra “la falsedad de un espectáculo edificante que se alejaba de la realidad y que se había convertido en otro opio de las masas” (Millán Agudo, 2004: 17). Por su modo de presentar la realidad mexicana con un alto nivel de autenticidad, la obra causó reacciones de indignación y al inicio no sólo fue rechazado por el público mexicano sino también fue sometido a censura. Especialmente, el hecho de que un extranjero se atrevió a presentar a México de esta manera provocó irritación en el espectador mexicano y le hirió en su amor propio. El discurso ultra nacionalista incluso estimaba que el filme denigraba México y por eso exigió la expulsión de Buñuel del país (Lillo, 1994: 52). Pero Buñuel ya había provocado reacciones parecidas en el contexto español con su presentación auténtica de la pobreza en su filme *Las Hurdes*. En su autobiografía, Buñuel también describe las primeras reacciones del público después de su estreno cinematográfico:

Al término de la proyección privada, mientras que Lupe, la mujer del pintor Diego Rivera, se mostraba altiva y desdeñosa, sin decirme una sola palabra, otra mujer, Berta, casada con el poeta español Luis Felipe, se precipitó sobre mí, loca de indignación, con las uñas tendidas hacia mi cara, gritando que yo acaba de cometer una infamia, un horror contra México (Buñuel, 1998: 235).

No hasta su éxito en el festival internacional de Cannes, el filme fue reconsiderado por la crítica mexicana y también halló aprobación en México. Después de su premiación en Europa el filme recibió buena parte de los Arieles con que la industria nacional premia a las mejores películas producidas cada año (Lillo, 1994: 52). Según Digón Pérez, este vuelco de la opinión pública tiene una explicación muy simple: “En el interior era necesario seguir pegados a la tradición, a los lazos comunes, reales o imaginarios; pero de cara al exterior se tenía que dar una apariencia de un país moderno y subida al carro de la vanguardia cultural” (2010: 588). No obstante, el filme sirve como un ejemplo predestinado para ilustrar la manera de Buñuel de entrar en un cierto contexto sociocultural y echar el costumbrismo del cine a través de la subversión de sus

convenciones. Para realzar el contraste del filme en el contexto del cine institucional mexicano, en el análisis se pone *Los Olvidados* (1950) en contraposición a *Nosotros, los Pobres* (1947). Porque en términos económicos este último representa uno de los filmes más exitosos y populares en la historia cinematográfica de México. Además, reúne todas las convenciones más familiares del cine mexicano porque representa un híbrido de los géneros más populares de la comedia musical y del melodrama urbano. Aparte de esto, el filme también fue producido en el mismo contexto que *Los Olvidados* y se clasificó como una obra típica del cine de arrabal³⁰. Antes de hacer un análisis comparativo de *Los Olvidados* y *Nosotros, los Pobres* y de elaborar las diferentes técnicas de Buñuel para desmitificar el cine mexicano, en el siguiente paso se da un resumen breve de la trama argumental de ambos filmes.

5.1. Resumen del sinopsis de *Los Olvidados*

La película *Los Olvidados* de Luis Buñuel trata de un grupo de niños y adolescentes delincuentes los cuales viven en un barrio pobre de la Ciudad de México y se agitan entre la calle y sus hogares desolados. Al lado de casi una docena de jóvenes Jaibo el líder de la pandilla y Pedro están condenados a un final trágico a causa del medio ambiente desesperado en el que viven. La acción principal de la película se dedica a la vida del protagonista Pedro cuyo destino trágico está vinculado estrechamente con el de su madre Stella y del joven criminal Jaibo. Al inicio de la película, este último escapa del correccional y se reúne de nuevo con sus amigos para continuar con la lucha de supervivencia que empuja a los muchachos a la criminalidad. Aparte de esto, Pedro busca desesperadamente el amor de su madre, la que no le muestra ni afecto ni se siente responsable por él con el argumento que es producto de una violación. Al lado de robos y fechorías, la pandilla trata de asaltar a un anciano ciego, Don Carmelo, el cual está acompañado por un niño campesino, Ojitos, que fue abandonado por su padre en un mercado y desde entonces sirve al ciego como un lazarrillo. Cuando Jaibo mata, impulsado por un arrebató pasional, a Julián a quien acusa de traición, Pedro es testigo y se convierte en el cómplice del asesino.

De ahí, él promete guardar silencio sobre el crimen. A partir del asesinato, la relación entre los dos muchachos se cambia y terminan siendo enemigos. En búsqueda de trabajo Pedro sigue intentando de cambiar su destino para convencer a su madre de su bondad. Sin embargo, Jaibo le pone continuamente trabas a Pedro y evita que éste logre su objetivo. Además, Jaibo

³⁰ Véase en el capítulo 3.3

comienza una relación carnal con la madre de Pedro la que lleva a su hijo al correccional con la acusación de robar un cuchillo que en realidad fue llevado por Jaibo. En este correccional, Pedro obtiene la confianza del director que le deja salir con 50 pesos para traerle un paquete de cigarrillos. No obstante, Jaibo otra vez se cruza con Pedro y le roba todo el dinero. Una pelea entre los dos en la calle deja que Pedro acusa a Jaibo en público del asesinato a Julián. En consecuencia, Jaibo mata a Pedro cuando ambos, por casualidad, encuentran refugio en el establo del abuelo de Cacarizo, otro miembro de la banda, y su hermana Meche. En el próximo instante Jaibo muere, durante la fuga, a manos de la policía porque fue denotado por Don Carmelo. Al final, Meche y su abuelo encuentran al cadáver de Pedro y deciden deshacerse de él en un basurero para evitar verse involucrados en el crimen. Al lado del hilo argumental principal, el filme también en ocasiones cuenta de acciones secundarias que principalmente se centran alrededor del ciego Don Carmelo, su lazarillo Ojitos y Meche la cual está molestanda sexualmente por Don Carmelo y el Jaibo.

5.2. Resumen del sinopsis de *Nosotros, los Pobres*

El personaje principal de la película *Nosotros, los Pobres* es el humilde carpintero Pepe al que le llaman también „Pepe el Toro" interpretado por Pedro Infante. Él mantiene a su madre paralítica (La Paralítica) y a Chachita, la hija de su hermana Yolanda (La Tísica), la que fue expulsada del hogar y la cual como prostituta lucha por sobrevivir. Pepe no es solo muy trabajador sino también es siempre dispuesto a ayudar y es muy popular en su vecindad. Así, Pepe también se ocupa de Chachita que hasta el final cree en la muerte de su madre y no sabe de la existencia de Yolanda. Chachita considera a Pepe su padre porque éste intenta mantener el secreto del origen verdadero de sus padres. Además, al lado de varias admiradoras que tiene Pepe, él solo tiene ojos para Celia (La Romántica) con la cual sostiene un romance. Pero Celia también despierta el interés del Licenciado Montes el millonario, el cual piensa poder comprar su afecto y que hace un encargo de carpintería a Pepe.

Días después el padrastro de Celia, Don Pilar, roba el dinero que Pepe escondió para poder cumplir el encargo. Mientras Pepe intenta por todos los medios ganar de nuevo el dinero que le falta, su situación se agrava cada vez más. Pepe es acusado injustamente por el asesinato de una prestamista con la cual hace negocios. Debido a ello lo meten a la cárcel. Mientras Pepe está en la cárcel su madre discapacitada y Cachita son desalojadas de su casa y encuentran hospedaje en la casa de Ceila y su padrastro. Don Pilar es un hombre violento, abusivo y drogadicto que se aprovecha de Chachita como criada. Un ataque de Don Pilar, que tiene manía persecutoria,

contra la anciana paralítica, la cual es la única testigo de su robo, la lleva al hospital. Ahí de nuevo aparece Yolanda la que igual que su madre está para morir. Ahí es la primera vez que Pepe, que ha escapado de la cárcel, revela a Chachita que Yolanda es su madre verdadera. Al poco rato, la madre y la hermana de Pepe fallecen pero antes los dos tienen la posibilidad de despedirse de sus hijos. De vuelta a la cárcel Pepe se encuentra con el verdadero asesino de la prestamista y consigue mediante una lucha violenta una confesión de él. De nuevo en libertad Pepe funda un hogar con su gran amor Celia, su bebé recién nacido y Chachita y toda la vecindad sigue con su vida humilde pero feliz.

5.3. La escenificación de la autenticidad

Como ya hemos visto en el capítulo 3.3., el melodrama urbano rechazó la escenificación glorificada de la vida rural mexicana y perseguían el objetivo principal de presentar la vida urbana y sus injusticias sociales con un alto grado de autenticidad. Es decir, los filmes de este movimiento de revisión querían crear la sensación de presentar los hechos reales de la vida mexicana sin alteración. Por eso, las dos películas de Buñuel y Rodríguez, advierten igualmente al comienzo de que se trata de historias basadas en la vida real (Millán Agudo, 2004: 28). Sin embargo, los directores eligieron un modo diferente para referenciar la autenticidad de sus películas, lo que desde el principio nos da una aproximación de la divergencia entre ambas respecto a la concepción de la miseria en las zonas urbanas de México.

En el caso de Buñuel, se insertó la siguiente aclaración después de los créditos de apertura: *"Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos"*³¹ (Imagen 1). A continuación, para incrementar la credibilidad de esta declaración, se menciona también tres instituciones oficiales y personas que facilitaron los datos reales, en los cuales se basa la trama del filme³². Buñuel también declaró en varias ocasiones que la producción de *Los Olvidados* procedió un largo proceso de investigación.

Entonces empecé a ir al Tribunal de Menores, a la cárcel de mujeres, que dirigía María Luisa Ricaud, y que me permitió ver informes de las (...) trabajadoras sociales. Fui a clínicas de deficientes mentales, vi muchas fichas de mendigos (...) Fui solo más de cuarenta veces a consultar datos y a buscar luego exteriores por los suburbios de barracones y chozas (Aub, 1985 :118).

³¹ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- avance

³² Dr. José Luís Patiño (Director de la Clínica de Conducta de la Secretaría de Educación Pública); Srita. María de Lourdes Ricaud (Departamento de Prevención Social de la Secretaría Gobernación); Sr. Armando-List Arzubide (Director de la Escuela Granja de Tlalpam);

En este contexto, la imagen fija de uno de estos barracones desolados, que se muestra al inicio de la película, característico de los barrios pobres de la ciudad, hace referencia directa al lugar de actuación principal del filme y se acerca al ambiente negativo que predomina la mayor parte del filme. En tradición con los neorrealistas, Buñuel también implementó técnicas del estilo documental con el fin de aumentar la intensidad de la miseria presentada en la película y de incrementar la veracidad de sus observaciones (Higginbotham, 1979: 81). Así, la película al inicio recurre a planos panorámicos como *establishing shots*³³ que muestran imágenes inconfundibles de grandes metrópolis del mundo como Nueva York, París y Londres, mientras una voz en off, que consolida la sensación de que se trata de un documental, dice (Imagen 2-3):

*Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miserias, y albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela, semilleros de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente, para que sean útiles a la sociedad. México 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 progresivas de la sociedad.*³⁴

Esta introducción, por un lado, nos indica que el tema principal del filme se desarrolla alrededor de la pobreza, en particular de infantil, en México. Este tema de la infancia pobre y desdichada gozaba de una gran popularidad en la ficción urbana de esta época (Lillo, 1994: 49). Por otro lado, quiere sugerir que los problemas de estos niños de la calle pueden ser encontrados en todas las grandes ciudades modernas y no representan un fenómeno particular de México. Es decir, esta denigración de los problemas sociales de la era posrevolucionaria en el país era un método popular del cine mexicano para hacer creer al público que no se trataba de problemas exclusivos mexicanas sino que eran efectos secundarios de la modernización e industrialización en general (Hershfield & Maciel, 1999: 192).

³³ “A shot which establishes the location of a film story or scene. The establishing shot usually presents a long, wide-angle view of an area to identify the location either generally or specifically. Shots of the New York skyline or the Eiffel Tower are specific in establishing location.” (Beaver, 2007:88).

³⁴ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*-secuencia 1

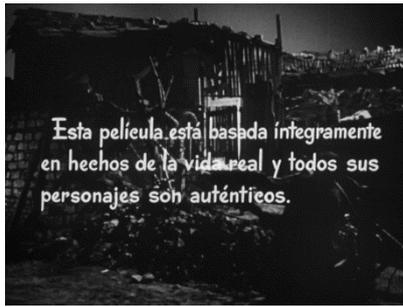


Imagen 1 Los Olvidados: la advertencia en el prólogo; 00:01:30



Imagen 2 Los Olvidados: establishing shot de Nueva York; 00:01:33



Imagen 3 Los Olvidados: Plaza de la Constitución en la Ciudad de México; 00:02:13

En el caso de Buñuel, era más bien el modo de evitar la censura de la película. Porque, a primera vista el filme parece coincidir con los proyectos ideológicos oficiales, “más allá de la superficie textual, aparentemente unidireccional y monológica, el texto expone perspectivas diferentes y contradictorias que se hacen tangibles en el desacoplamiento ideológico entre la voz off y el relato presentado que la desmiente” (Lillo, 1994: 57). Mientras que la voz en off afirma que la solución del problema se encuentra en las fuerzas progresivas de la sociedad, el filme efectivamente muestra la incapacidad de ella de cambiar la situación de los niños marginales. Así, la utilización de este estilo documental en el prólogo y el contenido transmitido por éste, sólo reafirman el realismo de la problemática tratada, contrastando con el encubrimiento usual de los problemas sociales en estructuras estereotipadas que no eran capaces de reflejar la realidad.



Imagen 4 Los Olvidados: plano general del patio desolado; 00:02:16



Imagen 5 Los Olvidados: Cacarizo imitando el toro; 00:02:31



Imagen 6 Los Olvidados: el Pelón hace el torero; 00:02:34

En este sentido, Buñuel, después del prólogo, se adentró directamente en la realidad de un grupo de chicos³⁵ harapientos, entre los que se encuentra Pedro, y nos ubica en “un barrio marginal con casas derruidas y solares abandonados en los que se hacían basuras y escombros” (Peña Ardid & Lahuerta Guillén, 2007: 27). Estos niños se encuentran en un patio desolado

³⁵ Un mexicanismo que aparece en el guión original de la película (Peña Ardid & Lahuerta Guillén, 2007: 301)

simulando una corrida de toros, en la que unos hacen de astados y otros de toreros y picadores, lo que representa un referente pictórico de los grabados de Goya (Peña Ardid & Lahuerta Guillén, 2007: 27)³⁶. La cámara en esta secuencia sirve como un observador de una situación usual en la vida de los gofos³⁷ y la planificación todavía imita el estilo documental del prólogo (Imagen 4-6). Así, en contraposición a la convención de género, Buñuel no intenta acercarse al espectador paso a paso, sino que le presenta desde el inicio la vida real de estos seres marginales de modo muy directo.

En cuanto a Rodríguez, la película empieza mostrando un alboroto de gente en la calle. En primer plano se ve a dos niños de la calle que revuelven en la basura hasta encontrar un libro titulado *Nosotros, los Pobres* (Imagen 7). Al abrir el libro, aparecen los títulos de créditos impresos en las páginas de ello y en la última página se puede leer la siguiente advertencia: "*En esta historia, ustedes encontrarán frases crudas, expresiones decarnadas, situaciones audaces... Pero me acojo al amplio criterio de ustedes, pues mi intención ha sido presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres- existen en toda gran urbe- (...)*"³⁸ (Imagen 8). Así, el inicio de la película, al igual que en *Los Olvidados*, insinúa al espectador de que los personajes y los paisajes urbanos están tomados de la vida real y de que se trata de representar la historia con un nivel máximo de autenticidad. Con el anexo de que estos problemas existen *en toda gran urbe*, *Nosotros, los Pobres* también incide en la globalidad del problema de la pobreza. No obstante, tras este prólogo, Rodríguez inmediatamente saca al espectador de este contexto para presentarle un decorado urbano, que no refleja la realidad sino un escenario típico de los melodramas de la época (Millán Agudo, 2004: 24). Además, su aseveración de que se trata de una presentación auténtica se debilita por el hecho de comunicarlo a través de un libro, lo que sugiere al espectador que en realidad se trata de una historia ficticia.

³⁶ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 2

³⁷ Término familiar para niños de la calle

³⁸ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, Los Pobres*- avance/secuencia 1



Imagen 7 *Nosotros, los Pobres*: dos golfos encuentran un libro en la basura; 00:00:19

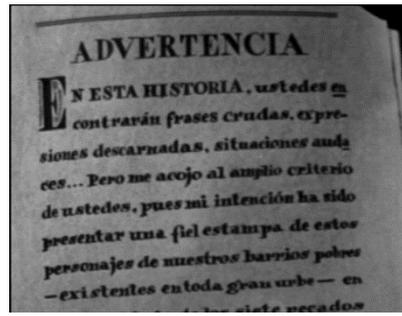


Imagen 8 *Nosotros, los Pobres*: la advertencia impresora en el libro; 00:02:09



Imagen 9 *Nosotros, los Pobres*: el camión se va; 00:02:51

En la última página de este libro el espectador se ve también una ilustración de un camión, llevando la etiqueta ¡*Ahí les voy!*!, que se convierte en la primera imagen del capítulo 1 del filme. En el momento en el cual el camión se va, aparece el escenario artificial de una vecindad urbana y para que el espectador pueda ubicarse mejor, se muestra también una transparencia con el texto publicitario de una pulquería: “¡*De la uno elegante pulquería rico neutle de los Yanos de Apan aquí!*”³⁹ (Imagen 9). Con esta advertencia textual, el espectador sabe que se encuentra seguramente en una ciudad mexicana porque las palabras *pulquería*⁴⁰ y *neutle*⁴¹ son típicamente mexicanas que vienen del nahuatl y también el lugar *Yanos de Apan* (Llanos de Apan) es una región del altiplano, localizada a 60 kilómetros norte de la Ciudad de México. En el momento en el cual aparece un grupo de músicos en la pantalla y toda la gente empieza a cantar, la sospecha de que se trata de un melodrama urbano muy convencional está confirmada y desde este momento el desarrollo del trama coincide con las expectativas del público.

Para concluir, en el caso de *Los Olvidados*, la convención de introducir al espectador en la trama melodramática con un *establishing shot* muy típico y la indicación de que se trata de una historia auténtica no sirve para cumplir con los códigos genéricos del cine mexicano, sino para realmente crear un efecto documental. Así, la primera secuencia, después del prólogo, no seduce al espectador mexicano al mundo melodramático habitual, sino que le presenta a un escenario muy real y auténtico, donde la cámara, continuando con este estilo documental, sólo sirve como un observador de los niños de la calle, jugando en un patio desolado. Al contrario, en cuanto a *Nosotros, los Pobres*, el filme sólo utiliza la referencia a la autenticidad de los lugares y personajes para añadir un efecto de dramatización y después del prólogo sigue con una escenificación típica de la vecindad urbana que presenta al público un mundo familiar de

³⁹ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, Los Pobres*- secuencia 2

⁴⁰ Méx. Tienda donde se vende pulque (Real Academia Española, <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=pulquer%EDA>; accedido el 01.09.2014)

⁴¹ Palabra del nahuatl, Méx. pulque (Real Academia Española, <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=neutle>; accedido el 01.09.2014)

elementos musicales y gente feliz. Así, los dos filmes utilizan estos efectos para crear una autenticidad fílmica, al inicio, de modo muy diferente, lo que queda presente por todo el análisis.

5.4. La desmitificación de la presentación de la pobreza

Durante la dictadura de Díaz Porfirio se consideraba a los pobres culpables de la propia situación, causada por su pereza y sus vicios, y no se realizó un gran esfuerzo para abatir la desigualdad social (Brachet-Marquéz, 2004: 244). Sin embargo, a partir de la Revolución mexicana el problema de la pobreza fue considerado como un problema social bajo la responsabilidad del Estado y por eso éste empezó a implementar una serie de medidas para luchar contra la pobreza en el país. En este contexto, la Constitución consensuada en el año 1917 fue muy importante en el discurso sobre la cuestión social porque estableció principios para el reparto de la tierra, la regulación de trabajo y capital, la seguridad social, la educación y la vivienda popular (Brachet-Marquéz, 2004: 247). Sin embargo, la realización de estas reformas se desmoró varias décadas y la desigualdad social sigue siendo un problema principal del país hasta la actualidad. Además, la migración de una gran parte de la población del campo a las zonas urbanas también afectó el enfoque del discurso sobre la cuestión social y las reformas sociales durante el sexenio de Manuel Ávila Chamacho principalmente se concentraron en las grandes ciudades del país, en particular en formentar el sistema educativo. Así, en los años cincuenta, la pobreza urbana encabezada por la delincuencia y la marginación juvenil era un problema de gran actualidad en la sociedad mexicana.

No obstante, en una fase marcada por los esfuerzos de modernizar el país se intentaba que México, y en particular su capital, diera una imagen de prosperidad hacia el exterior (Digón Pérez, 2010: 581). Por eso, en el discurso dominante se intentaba ocultar los problemas y las causas estructurales de la pobreza y el objetivo principal era asegurar la armonía entre las diferentes clases sociales a través de una presentación desfigurada de la pobreza con referencia a los discursos político, religioso, jurídico, filosófico, económico y estético (Lillo, 1994: 55). En este contexto, el cine jugó una vez más un papel importante en la manipulación de esta imagen idealizada de la pobreza mexicana. Así, en cuanto al cine institucional mexicano⁴², el tema de la pobreza está tratado de un modo preciso en acuerdo con

⁴² “Entiendo por cine institucional el que tiene una forma de representación y de narratividad propia, que cuenta con códigos y convenciones tanto en las formas como en los contenidos, que construyen un estilo fílmico dominante, entendido y aceptado por los espectadores.” (Tuñón, s.f.: 39)

esta idea de justicia social que tenía como objetivo principal abatir la pobreza por lo menos en la conciencia común de México y su imagen en el exterior. Es decir, el cine contribuyó a la consolidación de una imagen idealizada de la pobreza que no coincidía con la realidad o, mejor dicho, esta imagen se convirtió en la imagen real para una gran parte de la sociedad mexicana.

El tema [la pobreza] se había tratado de acuerdo a una perspectiva pesista, en gran parte compartida por sus audiencias, en quienes lo residual de los valores religiosos era tan fuerte que, pese al discurso laico dominante, pesaban como hegemónicos, una vez habían sido reciclados por el melodrama (Tuñón, s.f.: 39).

El melodrama, con su tema principal del sufrimiento humano, pero con su forma de atenuar la presentación de estos problemas sociales a través del sentimentalismo, estaba predestinado a transmitir una imagen cinematográfica de la pobreza. Esta pobreza representada se construía en estudios y se basaba en estereotipos homogeneizadores y folclorizantes de los pobres, maquillando su seriedad con risas, lágrimas y canciones pegadizas. Así, los pobres en el melodrama del cine institucional mexicano aparecían representados como seres honrados que eran heroificados por su esfuerzo de sobrevivir al mínimo de subsistencia. “A los pobres lo que les quedaba era la resignación, luchar contra su trágico destino con la cabeza bien alta, con orgullo de ser lo que eran y sobre todo con mucha (...) honradez” (Digón Pérez, 2010: 584). La imagen de los pobres en el discurso del nacionalismo cultural se homogenizó de modo que diferencias ni jerarquías entre ellos, todos sentían, sufrían y amaban igual.

En *Nosotros, los Pobres*, Ismael Rodríguez llevó el mito del *héroe pobre* a la gran pantalla. Ya en la advertencia introductora del filme se hace referencia explícitamente a este heroísmo de los pobres. En ella se realza la autenticidad de los barrios pobres representados, donde “*al lado de los siete pecados capitales florecen todas las virtudes y las noblezas y el más grande de los heroísmos: el de la pobreza*”. El filme dedica su película a los habitantes del arrabal “*en constante lucha contra su destino, que hacen del retruécano, el apodo y la frase oportuna, la sal que muchas veces falta en su mesa. A todas estas gentes sencillas y buenas cuyas único pecado es el haber nacido pobres (...)*”⁴³. Mejor dicho, los pobres no tienen la culpa de su miseria y tienen la posibilidad de evitar su destino con el esfuerzo de vivir en dignidad y en humildad. Su circunstancia se deriva de una mala suerte, que no es el resultado de decisiones políticas y de los problemas estructurales resultantes, sino que proviene de la voluntad de Dios (Tuñón, s.f.: 46f). En este contexto, aunque los pobres del filme tienen que aguantar un golpe del destino tras otro y sufrir muchísimo a lo largo de su historia, al final todos parecen felices

⁴³ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- avance/secuencia 1
55

de nuevo y “le cantan a la vida, a la delicidad, son pobres pero afortunados porque tienen a su amorcito corazón”⁴⁴ (Digón Pérez, 2010: 583).

Según Ayala Blanco, el filme se basa principalmente en un croquis tajante y maniqueo de los pobres como los buenos y los ricos como los malos que siempre son definidos por los mismos atributos reiterados. Los pobres son ejemplo de virtudes positivas, saben divertirse, son alegres, dicharacheros, dignos, trabajadores, unidos, cumplidos, generosos, amables, y devotos. Los ricos representan todo lo contrario ya que son egoístas, hipócritas, tristes y solitarios (Ayala Blanco, 1968a: 125). Aunque estos últimos a veces se dejan ganar por la compasión. Esta presentación de los pobres y de los ricos puede observarse, entre otras, en una secuencia, en la cual Celia se encuentra con el Licenciado Monte para pedirle conseguir la liberación de Pepe a través de su poder influyente. Ella está dispuesta a servirle en cualquier cosa, incluso a casarse con él para ayudar a Pepe. En este momento el Licenciado se da cuenta de que nunca podrá comprar el amor verdadero de Celia con su dinero y envidia a los pobres por sus sentimientos auténticos: *“El amor, nunca he creído en él, yo siempre tenía que pagarlo. Pero ahora veo que es algo real, sincero, si una mujer como tu es capaz de renunciar al amor, por el amor mismo, el amor si existe y ustedes los pobres son felices porque tienen amor”*⁴⁵. Sin embargo, él asegura a Celia que no puede ayudar a Pepe el Toro porque hay demasiadas pruebas en su contra. Al final de la secuencia, sólo la deja con su compasión y otra vez quiere mostrar su simpatía hacia ella con un gesto monetario (Imagen 10). Pero, como los pobres de este cine son honorables e incorruptibles, Celia rechaza tomar el dinero del Licenciado porque lo único que quiere es ayudar a Pepe⁴⁶.

⁴⁴ Referencia a una de las canciones más populares del filme con el mismo título

⁴⁵ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 12

⁴⁶ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 12



Imagen 10 *Nosotros, los Pobres*: el Licenciado Monte ofrece dinero a Celia; 01:51:23



Imagen 11 *Nosotros, los Pobres*: la prestamista al primer aspecto parece dispuesta a ayudar; 01:09:46



Imagen 12 *Nosotros, los Pobres*: la prestamista se interesa por la medalla; 01:10:05

En otra secuencia en la cual Pepe va a la prestamista para pedir el dinero que le han robado también se puede ver que los pobres, aunque no tienen mucho, siempre mantienen su dignidad y no son sobornables. Pepe obviamente se encuentra en un dilema grande porque tiene que pagar urgentemente la madera que necesita para el pedido del Licenciado Monte, quien lo ha pagado de antemano. Sin embargo, no está dispuesto a vender su medalla, que fue un regalo de su madre, a la prestamista, sino que prefiere aceptar un préstamo al veinte por ciento mensual (Imagen 11-12). Esta medalla actúa durante todo el filme como un símbolo de las virtudes positivas de Pepe y asimismo de los pobres, porque aunque podría salvar a Pepe de algunas situaciones precarias, él nunca podría separarse de ella por su valor sentimental. Por el contrario, la prestamista es presentada como una mujer calculadora que solo actúa por propio interés y no se preocupa realmente por la miseria de su clientela potencial. Incluso está dispuesta a empeorar deliberadamente la situación financiera de Pepe con un préstamo demasiado alto para enriquecerse a costa de él. Y al final ni siquiera le deja el dinero sin que encuentre a alguien que avale como garante⁴⁷. Así, los pobres otra vez son presentados como los buenos que se contraponen a la avaricia de los ricos.

En general, Pepe el Toro reúne todas las virtudes positivas de un pobre ideal porque todos sus actos se basan en el esfuerzo de mantener y proteger a su familia y de ser agradecido por lo poco que tiene sin mostrarse rebelde ante el *status quo* de su situación. Pero los pobres en todos los aspectos son víctimas y no cuentan como ciudadanos de pleno valor porque aparecen al margen del sistema y no han aprendido civismo ni manejan las leyes. Su mundo se basa en un sistema de valores básicos y sólo tienen que justificarse ante Dios:

Cuando no hay Estado protector, no hay escuela, ni Ley, ni Iglesia, sólo los valores de la religión, integrados de manera popular y ejercidos por los propios compañeros de desgracia, podrán salvarlos. Y esta religión valora el sacrificio, la expiación y fomenta el sentimiento de culpa, exige la muerte para poder aspirar a la

⁴⁷ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 6
57

redención y ordena ese mundo sin valores cívicos supliéndolos por un código ético que exalta el sufrimiento, único atributo digno para su Dios y que troca la pobreza en un bien (Tuñón, s.f.: 50).

Así, su heroísmo consiste en la aceptación de su miseria y el cumplimiento con este código ético con el fin de experimentar redención ante Dios. Así, la película no muestra una predisposición a reflejar la realidad, sino se basa en las convenciones del cine popular que sigue la tradición de mitificar la imagen de los pobres campesinos emigrados a la ciudad, lo que no resulta en una pretensión realista sino moralizante (Millán Agudo, 2004: 24).

En cuanto a *Los Olvidados*, Luis Buñuel presentó al espectador mexicano una concepción muy diferente de la pobreza que se acercaba al problema estructural de ésta con un enfoque más realista con el fin de evadir el sentimentalismo y la heroificación de los pobres. “La pobreza ya no era un heroísmo, era el sinónimo de marginalidad, miseria, conflicto, violencia y delincuencia. Este nuevo discurso sobre la pobreza es el que adoptó Buñuel en su polémica película; a diferencia de del cine de los pobres donde los marginales fueron excluidos” (Digón Pérez, 2010: 587). Si los pobres en el cine institucional mexicano eran descritos con simpatía, Buñuel más bien presentó la miseria de modo auténtico sin añadir un comentario valorizante. La pobreza está presentada de una forma cruel desvinculada de toda bondad y que se expresa en la presentación de sus protagonistas, no como ángeles sino como bestias determinados por la miseria que los rodea. “En el cine de Buñuel la pobreza se muestra desde un punto de vista realista, como un caldo de cultivo que empuja a la maldad y a la delincuencia porque convierte a quien la padece en un animal desprovisto de humanidad y empujado por el instinto de supervivencia” (Peña Ardid & Lahuerta, 2007: 32).

En este sentido, la situación de los protagonistas pobres refleja el darwinismo social de forma pura porque la vida de ellos se centra en la lucha por la supervivencia donde solo sobreviven los más fuertes o los más listos. Es decir, la pobreza no se presenta como un valor, sino como una realidad que no se puede simplificar por el dualismo de los buenos y de los malos como en *Nosotros, los pobres* y en la mayoría de las otras películas que se desarrollaban en este ámbito. Lo importante, en este contexto, es que los personajes en *Los Olvidados* no tienen una salida clara para su miseria. El fracaso de la unidad familiar y la falta de instituciones oficiales agudiza el caos social presentado y en *Los Olvidados* nada parece mejor por el hecho de ser pobre. Así, los actos de los protagonistas no se orientan según normas legales o un código ético que tradicionalmente han sido dictados por el Estado o por principios religiosos, sino que viven para sobrevivir.



Imagen 13 *Los Olvidados*: Jaibo saca la piedra para lanzarla a Julián; 00:20:10



Imagen 14 *Los Olvidados*: Julián cae al suelo; 00:20:13



Imagen 15 *Los Olvidados*: Jaibo pegando a Julián con un palo; 00:20:19

Esta brutal lucha por la supervivencia queda bien ilustrada en la secuencia en la que Jaibo asesina a Julián por venganza. Después de salir del correccional, Jaibo está seguro de que Julián le ha denunciado y por eso decide hacer cuentas con él. Con la ayuda de Pedro, Jaibo va a ver a Julián a su trabajo y antes de encontrarse con él se prepara para una lucha, armándose con una piedra que esconde en un pañuelo. La reacción de sorpresa por parte de Julián, cuando oye que Jaibo quiere verlo, también indica que intuye un encuentro violento. En el momento de la confrontación Jaibo le dice a Julián: “*Yo no más quería advertirte que a mí el que me la hace me la paga*”⁴⁸, lo que parece a una ley no escrita de la calle. Pero Julián no se deja impresionar por las amenazas de Jaibo y se da la vuelta para irse. En este momento, en el que Julián es vulnerable, Jaibo no duda en sacar la piedra y lanzarla a la cabeza de Julián (Imagen 13). Éste lanza un grito de dolor y cae al suelo (Imagen 14). Pero Jaibo no lo deja en paz y empieza a golpearlo con un palo como un loco hasta que Pedro lo detiene: “*¡No le pegues más Jaibo! ¡No le pegues más!*”⁴⁹ (Imagen 15-16). Por si fuera poco, Jaibo se acerca al cuerpo de Julián y le roba todo el dinero que tiene en sus bolsillos. Después los dos chicos huyen dejando el cuerpo de Julián en la mugre de la calle⁵⁰. Así, en esta secuencia se ve cómo los pobres en el filme de Buñuel, ni siquiera los adolescentes, muestran piedad hacia sus prójimos e incluso están dispuestos a matar para sobrevivir. El hecho de que Jaibo también roba el dinero de un muerto indica que estos pobres han perdido todos sus escrúpulos para consolidarse en este mundo cruel.

⁴⁸ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 7

⁴⁹ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 7

⁵⁰ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 7



Imagen 16 *Los Olvidados*: Pedro intenta detener al Jaibo; 00:20:25



Imagen 17 *Los Olvidados*: Pedro delante del escaparte con el pedastro; 00:45:42



Imagen 18 *Los Olvidados*: el pedastro muestra sus intenciones verdaderas; 00:45:59

En general, Buñuel tampoco incorporó la clásica contraposición de personajes malos y buenos según su categoría social, sino que intentó acercarse a una constelación de personajes más auténtica. Así, no hay pobres que sólo exponen de rasgos buenos ni ricos que del todo son malos. En cuanto a los ricos de *Los Olvidados*, en una secuencia aparece por ejemplo un rico, obviamente pedófilo, que intenta seducir a Pedro siguiéndole a casa. Durante toda la secuencia no se puede oír la conversación entre los dos porque la cámara está posicionada al otro lado de un escaparate (Imagen 17). Sin embargo, se nota que el señor le ofrece dinero a Pedro por ir con él y el acercamiento a Pedro y sus miradas indican que no tiene buenas intenciones⁵¹ (Imagen 18). Al final, es detenido por un policía y Pedro puede escapar. Por otro lado está el director de la granja-escuela que confía en la mejora de Pedro y es el único que le da una verdadera oportunidad de dejar su miserable vida. En cuanto a los pobres, el filme nos muestra una historia en la cual los pobres no son ni buenos ni realmente malos, sólo representan ser seres marginales “que nacen, crecen, se reproducen y mueren en un hábitat de pobreza y miseria” (Digón Pérez, 2010: 590). Buñuel expone su visión antimaniquea de los pobres a través de Pedro, mostrando que los comportamientos de los pobres son sólo consecuencia de la degradación que produce la miseria (Ros Galiana & Crespo y Crespo, 2002: 50).

5.5. La desmitificación de los personajes

En el universo idealizado de la comedia ranchera predominaba una constelación de estereotipos de personajes que a su vez aparecían también en los melodramas. Asimismo, en la representación del universo marginal del melodrama urbano la construcción de personajes reducía la complejidad social de las zonas urbanas a unos cuantos tipos populares (Ayala Blanco, 1969a: 116). Es decir, el costumbrismo populista del melodrama urbano buscaba construir personajes populares a partir de tipos sociales fácilmente identificables con rasgos

⁵¹ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 12
60

recurrentes y reconocibles. En este contexto, la mayoría de películas reducía la complejidad social a la división de *ricos* y *pobres* que fueron representados por personajes tipificados basado en un maniqueísmo simplificado y sentimental (Obscura Gutiérrez, 2011: 165). Así, el espectador mexicano fue acondicionado a un programa de acción precodificado para esos personajes, lo que más o menos daba a la trama un carácter previsible (Lillo, 1994: 50f).

En el caso de *Nosotros, los Pobres*, el filme efectivamente recurre a este catálogo de personajes estereotipados que disponen de atributos codificados y desempeñan roles esquemáticos. Se puede decir que los protagonistas representan arquetipos de los pobres: Pepe “el toro”, de la humildad, la honestidad y la honradez; Chachita de la obediencia y el sacrificio; “La romántica”, de la castidad y la entrega de la mujer mexicana; “La parálitica” del dolor y la resignación (Digón Pérez, 2010: 585). Según Digón Pérez, estos personajes tipificados jugaron un papel importante en la formación de un imaginario colectivo nacional porque representaron una medida eficiente para hacer comprender a un público, en su mayor parte analfabeto, cuáles de estos personajes eran los excluidos y cuáles eran los incluidos en una sociedad ideal nacionalista. En cuanto a *Nosotros, los Pobres*, esto significa que personajes de hábitos poco recomendables, errantes y problemáticos amorales como “el marihuano”, “la tísica” y “las teporochas” representan ejemplos a no seguir por el resto de la sociedad. Sin embargo, todavía se trata de una folclorización de la realidad en la cual estos arquetipos negativos no suponen ningún peligro para la sociedad (2010: 585f). Así, Rodríguez representa un director populachero que sabía crear una mitología alrededor de estos personajes que correspondían de modo simplificado a la vida cotidiana de su público (Ayala Blanco, 1969a: 116), y que apelaban a las emociones básicas de éste: angustia, entusiasmo, compasión y risas (Martin-Babero, 1993: 116). Para intensificar este efecto de identificación y mitificación de los personajes, Rodríguez también era fiel al sistema de estrellas y trabajó con un par de estrellas mexicanas como Pedro Infante, uno de los artistas más solicitados del cine clásico mexicano y que provocaba una imagen precodificada de la película.

Por el contrario, en el filme de Buñuel estas expectativas del público con referencia a los personajes estereotipados continuamente resultaron frustradas porque aunque en su mayor parte “corresponden al arsenal de personajes del melodrama mexicano pero también a la tradición de la ficción miserabilista como ciegos, tullidos, niños abandonados, etc. aparecen representados bajo otro registro” (Lillo, 1994: 50f). Es decir, como ya hemos visto en el capítulo 4.3., Buñuel utilizó los arquetipos de los personajes que solían aparecer en el cine clásico mexicano para modificarlos y convertirlos en contraimágenes de sí mismos. Con esta estrategia de

distanciación el espectador se vio obligado a reajustar los mecanismos convencionales de su lectura fílmica y a reinterpretar la constelación de los personajes⁵². En este contexto, Buñuel claramente desfavorece el principio maniqueo en la presentación cinematográfica de los personajes. Es decir, sus personajes no pueden ser categorizados de modo clásico en buenos y malos, sino que disponen de rasgos más complejos (Stella Gómez, 2003: 120), lo que refleja la vida real de modo más auténtico.

El tratamiento de los personajes en *Los Olvidados* remite al deseo de Buñuel de evitar el comentario (..) y mostrar un retrato casi documental de la realidad. Por tanto sus personajes se comportan de acuerdo a las dinámicas observadas en el mundo de la calle, que cuidadosamente estudió antes de lanzarse a configurarlos (Stella Gómez, 2003: 123).

Para incrementar la autenticidad de los personajes, Buñuel también utilizó actores aficionados a quienes pedía no actuar, sino comportarse de manera natural. Por la ausencia de la puesta en escena de estrellas y el uso de un gran número de actores principiantes, Paz llamaba a *Los Olvidados* “un filme sin estrellas” (Paz, 1974: 185). En su mayor parte estos actores principiantes tomaron los papeles de los golfos, como por ejemplo Ojitos, interpretado por Mario Ramírez, que era un niño campesino de verdad y Pedro, interpretado por Alfonso Mejía, que fue contratado a través de un casting sacado a concurso en el periódico. No obstante, para el resto de los papeles principales utilizó actores bien consolidados en el cine mexicano como Stella Inda, interpretando Marta la madre de Pedro, o Miguel Inclán, que hizo el papel del ciego Don Carmelo (Sánchez Vidal, et al., 2004: 40). Entonces, a continuación vamos a analizar unos papeles típicos del cine mexicano que fueron reinterpretados en *Los Olvidados* y compararlos con su presentación en *Nosotros, los Pobres*. Porque “la ambigüedad de los personajes de *Los Olvidados* no funciona tanto por sí misma como por contraste con la tipología convencional del melodrama cinematográfico mexicano” (García Riera, 1972: 162).

.) La madre: Generalmente el rol de la madre en el cine clásico mexicano se caracterizaba por su espíritu de sacrificio para el bien de la familia y su contribución al desarrollo de una sociedad que se basaba en un sistema patriarcal. Especialmente la imagen de la madre transmitida por Sara García (Mora, 2005: 54), marcó el arquetipo cinematográfico de la *santa madre*, una mujer sumisa, sobreprotectora y asexuada (Lillo, 1994: 51). En este contexto, la madre representó el pilar de la familia mexicana y, a un nivel simbólico, en la tradición de la Virgen de Guadalupe⁵³, era una figura sacralizada del nacionalismo. La gran importancia de esta figura maternal en la

⁵² Véase en el capítulo 4.3.

⁵³ Una figura culta arraigado en el catolicismo mexicano.

cultura mexicana también se muestra en las declaraciones de Octavio Paz en su obra *El laberinto de la soledad* sobre la nación mexicana:

La Virgen católica es también una Madre (Guadalupe Tonantzin la llaman aún algunos peregrinos indios) pero su atributo principal no es velar por la fertilidad de la tierra sino ser el refugio de los desamparados. La situación ha cambiado: no se trata ya de asegurar las cosechas sino de encontrar un regazo. La Virgen es el consuelo de los pobres, el escudo de los débiles, el amparo de los oprimidos. En suma, es la Madre de los huérfanos. Todos los hombres nacimos desheredados y nuestra condición verdadera es la orfandad, pero esto es particularmente cierto para los indios y los pobres de México (Paz, 1995: 223).

Así, la madre en el cine clásico mexicano personificaba la unión de todos los atributos positivos en los cuales se basa la virtud de la nación mexicana. Buñuel cuestionó con su presentación de la madre en películas como *Los Olvidados* este mito de la madre mexicana. En el mundo de *Los Olvidados* las madres pueden ser caracterizadas por el rechazo de sus propios hijos que no reciben el cariño necesario para un desarrollo normal. “Los olvidados son hijos de madres que viven limpiando escaleras para dar <<de la de adentro>> a sus hijos pero incapaces de darles el cariño y la educación que necesitan” (Digón Pérez, 2010: 588). En general, en *Los Olvidados*, las relaciones familiares están definidas por su carácter autodestructivo, mostrando familias rotas y marcadas por la violencia a causa de la miseria; familias donde la madre fue abandonada por la figura paternal, donde el padre abandonó sin escrúpulos a su hijo en la ciudad o, como en el caso de Jaibo, donde el hijo ni siquiera conoció a su madre (Peña Ardid & Lahuerta Guillén, 2007: 29). Sobre todo Marta, la madre de Pedro, representa la contraimagen total de la típica madre mexicana basada en un ejemplo de virtudes positivas. Porque ella rechaza a su hijo ,que es fruto de una violación, e incluso le entrega a la policía para no tener que enfrentarse con su propio fracaso de ser una buena madre. Además, manifiesta su sexualidad represiva en la seducción indicada de Jaibo desplegando todo su potencial erótico (Lillo, 1994: 51).



Imagen 19 *Los Olvidados*: la madre reparte comida entre sus hijos; 00:11:32



Imagen 20 *Los Ovidados*: la madre queda enfadada con Pedro; 00:11:59



Imagen 21 *Los Olvidados*: Pedro consigue robar un bocadillo de la madre; 00:12:28

⁵⁴En la secuencia que presenta a de la familia de Pedro ya se puede notar el rechazo de la madre hacia él. Así, cuando ella llega a casa y trae comida para los hermanos de Pedro, Nacho, Rosa y un bebé de año y medio, se niega a dejar algo para él y apenas le hace caso porque está enfadada con él por andar vagabundeando toda la noche con los otros golfos. Ni siquiera cambia su opinión cuando Pedro muestra visiblemente su arrepentimiento y dice a la madre que tiene hambre. La madre le responde sin titubeos: “*Ya te dije que si, seguías de vago por la calle, aquí no volvías a comer. Bastante tengo lavando pisos como bestia para dar de comer a mis hijos*”⁵⁵ (Imagen 19). En este sentido parece que deja de ver a Pedro como un hijo suyo y lo trata como un caso perdido. Pedro intenta convencerle de que le dé algo de comer pero cuando éste quiere agarrar un bocadillo la madre no duda en pegar a su hijo a la mano. Pedro le pregunta: “*¿Por qué me pega? ¿Por que tengo hambre?*” Pero la madre no muestra ningún signo de comprensión (Imagen 20) y al final directamente le dice a Pedro que no le quiere: “*¿Por qué te voy a querer? ¿Por lo bien que te portas?*”⁵⁶. Así, al final de la secuencia Pedro está obligado a robar comida de su propia madre (Imagen 21) y después sale corriendo otra vez a la calle abandonando su hogar. Esta forma de ignorar de la madre y su modo de mantenerse firme frente a su hijo sufriendo de hambre derribó la imagen convencional de la madre mexicana y provocó reacciones de irritación, incluso bajo los colaboradores del filme. “Por cierto que a causa de esta escena la peluquera presentó su dimisión. Aseguraba que ninguna madre mexicana se comportaría así” (Buñuel, 1982: 235).



Imagen 22 *Los Olvidados*: Marta lavandose sus piernas; 00:42:10



Imagen 23 *Los Olvidados*: las miradas voyeuristas de Jaibo; 00:42:08



Imagen 24 *Los Olvidados*: la tensión sexual crece; 00:43:17

Además, en otro momento, la madre está escenificada otra vez de modo atípico como una mujer sensual, dispuesta a tener una relación sexual con Jaibo. En el primer encuentro de Marta con él, Buñuel muestra a ésta lavando sus piernas (Imagen 22) mientras Jaibo toma el papel de un voyeur excitado (Imagen 23). Le empieza a contar la historia de su origen y de que no se acuerda

⁵⁴ Imagen 20-21 están editadas

⁵⁵ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 5

⁵⁶ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 5

bien de su madre pero la compara con una *virgen del altar*. Así, en esta secuencia también uno se da cuenta que el acercamiento de Jaibo a la madre de Pedro también es un modo para compensar la falta de cariño por parte de su madre (Sauer & Leisch-Kiesl, 2005: 209). Le dice: “*¡Ah que bueno debe ser tener su mamá de uno! Ora que la veo a Usted. Le tengo una envidia a Pedro*”⁵⁷. No obstante, con el desarrollo de la secuencia también la madre muestra cada vez más interés en la historia de Pedro y se puede notar una creciente tensión sexual entre ellos. Esta atmósfera tensa está intensificada por las miradas ansiosas que intercambian los dos que en mayor parte están puestas en primer plano o plano medio corto (Imagen 24)⁵⁸. Pero el juego entre los dos es interrumpido con la llegada de la policía a casa de Marta porque están buscando a Pedro por el robo del cuchillo. En esta secuencia se ve cómo Marta está dispuesta de entregar a su hijo a la policía y se nota que está convencida de su culpabilidad: “*Pues me alegraría, porque a mí ni caso me hace. Ora que vuelva se lo lleva. Y castíguenle... ¡Castíguenle hasta que escarmiente!*”⁵⁹. De todas formas, en el segundo encuentro entre Jaibo y Marta la tensión sexual sigue creciendo hasta culminar en la seducción de Jaibo.

En otra secuencia, antes de llevar a Pedro al reformatorio, la violencia doméstica y la ignorancia de la madre hacia Pedro llegan a un punto culminante con Marta pegando a Pedro y tirándole del pelo porque está convencida de su culpabilidad en cuanto al robo. La madre se pone hecha una verdadera furia y no deja escapar a Pedro con la intención de entregarlo a la policía. “*Te voy a llevar en donde debías estar hace tiempo. ¡Andale! A ver si la policía puede contigo*”⁶⁰. Por un momento Pedro se zafa de las manos de Marta e intenta defenderse con una silla levantando ésta contra su madre (Imagen 25). No obstante, renuncia a su intención y se da por vencido: “*No, mamá. Vamos donde Usted quiere*”⁶¹. En la próxima secuencia la madre molesta al juez del tribunal de menores con su actitud hacia Pedro porque ni siquiera quiere ver a su hijo. Le dice con una mirada severa: “*A veces deberíamos castigarlos a Ustedes por lo que hacen con sus hijos. No les dan cariño.. ni calor.. y ellos lo buscan donde pueden*”⁶² (Imagen 26). En la misma conversación la madre también revela que concibió a Pedro a causa de una violación cuando todavía era una niña⁶³. No obstante, en el último encuentro de Pedro con su madre en la próxima secuencia, Marta comienza a creer en la inocencia de su hijo y acaba de tener sentimientos de culpa. Es la primera vez, aparte de la secuencia onírica, en que

⁵⁷ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 10

⁵⁸ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 10

⁵⁹ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 11

⁶⁰ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 13

⁶¹ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 13

⁶² Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 14

⁶³ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 14

la madre muestra cariño por su hijo porque le acaricia tímidamente la cabeza y le da un beso en la frente (Imagen 27). Al final de la secuencia Pedro intenta seguir a su madre pero es detenido por el celador que lo sujeta a la fuerza⁶⁴. En este instante se da cuenta que Pedro todavía solo es un niño que trata de ganarse el amor de su madre. Pero, como se puede ver al final, la compresión por parte de la madre llega demasiado tarde y pierde a uno de sus hijos.



Imagen 25 *Los Olvidados*: Pedro intenta defenderse de los golpes con una silla; 00:52:40



Imagen 26 *Los Olvidados*: la madre enfrente del juez; 00:53:04



Imagen 27 *Los Olvidados*: la madre acariciando por primera vez a su hijo; 00:55:29

En cuanto a *Nosotros, los Pobres*, el filme a primer vista tampoco presenta el rol tradicional de la madre comparándolo a las convenciones del cine mexicano. Así, este rol está caracterizado al inicio por la ausencia de ella y su muerte aparente. Sin embargo, la importancia de la madre en la vida familiar todavía se hace presente en Chachita quien hace todo lo posible para mantener a su padre alejado de otra mujer que pudiera ocupar el santo lugar de su adorada y difunta madre. Entonces, la madre, aunque queda ausente, está presentada de modo positivo y su muerte sólo marca otro golpe del destino terrible en la vida de la pobre familia. En una secuencia Chachita pide otra vez a su padre que describa a su madre y lo hace ensalzandola mucho y describiéndola como una típica madre mexicana : “*Ya te lo he dicho muchas veces (...) Su mirada era limpiada, bondadosa, con alta dulzura (...) tú [Chachita] hubieras sido su adoración, pero pues no tuvo tiempo de conocerte. Era una santa mujer (...)*”⁶⁵. Por los llantos de Chachita y su permanente gimoteo exagerado estas secuencias alcanzan un alto nivel de dramatización al límite de la exageración. En este contexto, también se muestra a Chachita en la tumba de su madre llorando su pérdida (Imagen 28).

⁶⁴ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 15

⁶⁵ Véase en *Nosotros, los Pobres*; 00:19:10



Imagen 28 *Nosotros, los Pobres*: Chachita llorando a la tumba aparente de su madre; 00:31:40



Imagen 29 *Nosotros, los Pobres*: el momento de revelación en el cual Chachita se entera de que se trata de otra tumba; 00:32:09



Imagen 30 *Nosotros, los Pobres*: la Chorreada interroga a Pepe; 00:32:58

⁶⁶Aparte de esto, en la película Chachita reemplaza a su madre en el papel central de cuidar el hogar y administrarlo en beneficio de su familia. Entonces, a pesar de la ausencia de la madre en la familia, Chachita se encarga de la administración del hogar cumpliendo con tareas como lavar la ropa o planchar. Así, el filme consigue mantener el reparto clásico de roles dentro de la jerrarquía familiar, o mejor dicho “las jerarquías ideales que el discurso nacionalista proponía para los humildes hogares mexicanos” (Digón Pérez, 2010: 592). Es decir, lograron cumplir con la imagen de una familia ideal desde una perspectiva nacionalista en la cual el hogar representa un espacio de poder femenino pero que queda sometido a la voluntad de la cabeza masculina de la familia, representada por Pepe. Además, Chachita se comporta de forma sobreprotectora en cuanto a la relación de su padre con otras mujeres y no quiere permitir la suplantación de su madre.

Sin embargo, en una secuencia clave de la película Chachita se entera de que la tumba de su madre es de otra persona (Imagen 29) y por eso se ve obligada a enfrentarse con su padre sobre los acontecimientos verdaderos alrededor de su madre⁶⁷. También su novia le presiona para que diga la verdad pero Pepe solo responde con una evasiva (Imagen 30). En la misma secuencia, cuando Chachita ve a los dos acariciarse se pone furiosa e incluso acusa a Pepe de haber asesinado a su madre (Imagen 31). En este momento, las emociones se disparan y Pepe pega a Chachita para que acabe con sus acusaciones falsas (Imagen 32). Sin embargo inmediatamente, Pepe se arrepiente de sus actos violentos y se castiga a sí mismo golpeando su mano contra la pared hasta que empieza a sangrar (Imagen 33). A continuación, Chachita interviene y pide perdón a su papa⁶⁸. Este, como lo exige la tradición del melodrama, también se disculpa ante su hija con una canción que hace olvidar toda la violencia de la escena anterior.

⁶⁶ Imagen 21 está editada

⁶⁷ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 4

⁶⁸ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 5



Imagen 31 *Nosotros, los Pobres*: Chachita pilla a su padre besando a la Chorreada; 00:34:21



Imagen 32 *Nosotros, los Pobres*: Pepe pega a Chachita; 00:35:59



Imagen 33 *Nosotros, los Pobres*: Pepe golpea su mano sangrando contra la pared; 00:36:52

⁶⁹De todos modos, Pepe no revela la verdad sobre la madre de Chachita hasta el final de la película⁷⁰, donde Chachita y el espectador se enteran de que la verdadera madre de Chachita es la hermana de Pepe que la abandonó, dejándola al cuidado de su hermano. Al lo largo de la película el espectador también se entera de que la abuela queda parálitica por culpa de su hija casquivana. No obstante, en contraposición a *Los Olvidados*, en este filme hay una redención de la madre antes de morir al reconciliarse con su hija y la muerte de ella sirve como un castigo moral para haber abandonado a su hija y haber fallado en su función maternal (Millán Agudo, 2004: 30). Entonces, la figura maternal de *Nosotros, los Pobres* no sólo se reconcilia con su hija sino también toma la responsabilidad por sus actos y por eso coincide otra vez con la moral del público.

Para concluir, en ambos filmes el tema de la familia y de la maternidad, como en el cine clásico mexicano, representa uno de los ejes centrales de la trama, pero en el caso de Buñuel su presentación de la familia diverge de la imagen tradicional de ella minando ésta continuamente para incomodar y provocar a su público. Muestra a una madre que es capaz de rechazar a su propio hijo y de entregarlo a la policía para liberarse de la carga. Marta fracasa completamente en su función de madre e incluso está dispuesta a recurrir a la violencia física contra sus niños. También hay un arrepentimiento al final por parte de la madre pero llega demasiado tarde y no resulta en el castigo moral de la madre sino en la muerte del niño. En general, *Los Olvidados* muestra familias desestructuradas “que no ríen, ni cantan, pero que tampoco lloran, simplemente sobreviven” (Digón Pérez, 2010: 590). Al contrario, en *Nosotros, los Pobres* aunque la madre de Chachita tampoco cumple con su función maternal, al final hay una reconciliación entre las dos y la madre paga con la muerte por sus pecados, restableciendo el

⁶⁹ Imagen 32-33 están editadas

⁷⁰ Véase por más detalles en el capítulo 5.6.

orden de la moral familiar. Además, en cuanto a la estructura familiar, Chachita toma el papel femenino en su familia efectuando todas las obligaciones domésticas.

Los discapacitados:

Los personajes que sufren defectos físicos normalmente sirven en el melodrama clásico para conmover al público y despertar un sentimiento de piedad en el espectador (Lillo, 1994: 51). Como éstos representan un grupo marginado dentro de la sociedad que está caracterizado por su alto grado de vulnerabilidad, facilitan a los directores el ligar al espectador a nivel emocional con sus tristes destinos. Entonces, en la mayoría de los casos, estos personajes con discapacidades físicas o mentales son representados de modo positivo e inocente con el único defecto de padecer una deficiencia física (Millán Agudo, 2004: 29). En ambos filmes aparecen algunos personajes desfavorecidos tanto en papeles principales como en papeles secundarios. Sin embargo, comparando ambos, la presentación, en este caso de los minusválidos, otra vez diverge de manera fundamental y tiene una función muy diferente.



Imagen 34 *Los Olvidados*: Don Carmelo tocando música rodeado por un montón de gente; 00:05:44



Imagen 35 *Los Olvidados*: Pedro y Pelón atacan al ciego; 00:10:42



Imagen 36 *Los Olvidados*: Jaibo destruye los instrumentos del ciego con una piedra grande con el rascacielos en el fondo; 00:10:38

En el caso de Buñuel, ni siquiera los personajes discapacitados representan seres desvalidos e inocentes. En *Los Olvidados* estos personajes son avaros hipócritas y egoístas los cuales en ningún caso sirven para conmover al público. Para sobrevivir en este mundo cruel, también los discapacitados están forzados a aviar su ingenio para sobrevivir (Millán Agudo, 2004:29), lo que les convierte en seres corruptos por la pobreza. Especialmente, el desarrollo personal del ciego Don Carmelo a lo largo de la trama nos ilustra la serenidad de su carácter y sirve para desfigurar paulatinamente la norma genérica en cuanto a la presentación de estos seres marginales. Así, en la secuencia introductoria de Don Carmelo se le presenta como un hombre orquesta tocando en el mercado una canción de los días de la dictadura de Porifirio Díaz y pidiendo limosna: “Ahora les voy a cantar el corrido de mi General Don Porifiro Díaz. Ríanse (...) pero en tiempos de mi General había más respeto y las mujeres estaban en su casa, no

como ora, que andan por ahí engañando a los maridos”⁷¹ (Imagen 34). Por eso a primera vista se puede ver al ciego como un símbolo de la colisión de los ideales de la dictadura en tiempos de Porfirio Díaz con los tiempos de la modernidad urbana (Sánchez Vidal, et al., 2004: 28). Pero su público no le toma en serio y sigue riendo de sus comentarios. Además, cuando aparece el grupo de golfos encabezado por Jaibo y toman posiciones estratégicas para robar al ciego, Buñuel al parecer quiere generar sentimientos de lástima por el desamparo del ciego. Sin embargo, en el momento en el cual el ciego se da cuenta de que el Pelón intenta cortar la bolsa que contiene la limosna, le da un garrotazo hiriéndole en la pierna⁷². En el próximo encuentro los tres muchachos Jaibo, Pedro y el Pelón asaltan al ciego y le pegan hasta que cae al suelo (Imagen 35), él intenta defenderse con su palo pero no tiene posibilidades contra los tres chicos y solo puede apelar a su piedad. Pero ellos no sólo no dejan de golpear al viejo sino que incluso le privan de la base de su subsistencia porque Jaibo destruye sus instrumentos con una piedra predusco⁷³ (Imagen 36). En este momento, da la impresión que Buñuel pretende ganar la simpatía del espectador por el ciego indefenso y así cumplir con la presentación convencional de éste; sin embargo, Buñuel ya indica la crueldad de Don Carmelo en su relación con Ojitos porque cada vez que éste le pide su ayuda se muestra algo de imperativo. Hasta que se ve a Ojitos cargando con todos los instrumentos del ciego, lo que demuestra el abuso descarado de éste, que le trata como un criado (Sánchez Vidal, et al., 2004: 61).



Imagen 37 *Los Olvidados*: Meche en la choza de Don Carmelo; 01:08:09



Imagen 38 *Los Olvidados*: Meche sacando las tijeras; 01:08:31



Imagen 39 *Los Olvidados*: Carmelo abusando a Pedro; 01:09:23

⁷⁴Asimismo, al correr de la historia Buñuel quita la careta del ciego y le descubre como un pedófilo que efectivamente solo actúa en favor propio y no tiene escrúpulos. Además de molestar a Meche también está abusando de modo violento de Ojitos y al final es él quien firma la sentencia de muerte de Jaibo revelando su escondite a la policía. Así, en una secuencia al final de la película Meche llega a la casa del ciego para traerle leche y él le pide que se siente

⁷¹ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 3

⁷² Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 3

⁷³ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 4

⁷⁴ Imagen 30 fue editada

en su choza: “*Vaya Vaya con Meche, Tú eres una Chamaquita muy buena (...) Gran desgracia que Dios me haya privado de la vista. Debes ser linda como un ángel*”⁷⁵ (Imagen 37). Meche obviamente se siente molesta por el descarado del ciego y por eso saca unas tijeras para pararle los pies (Imagen 38). Pero en este momento el ciego se da cuenta de que otra persona está presente. Pedro se ha colado en la casa poco antes, y empieza a lanzar golpes al aire con el garrote. Cuando pillan a Ojitos también se ve cómo ejerce violencia física contra el muchacho e incluso amenaza con asesinarle: “*¡Ratero! ¡Maldito! Pa eso te hacías el enfermo. Pa que entraran otros rateros como tú y robarme. (...) Te voy a matar, desgraciado*”⁷⁶ (Imagen 39). Así, Don Carmelo no representa el minusválido convencional de los melodramas clásicos mexicanos sino más bien incorpora la figura del ciego extraída de la novela picaresca española. Es un minusválido que no representa un personaje desvalido sino que pierde toda conmiseración por sus actos egoístas y violentos (Millán Agudo, 2004: 29). En este sentido, su único objetivo coincide con el de los otros “olvidados” y consiste en la supervivencia en este mundo cruel, cueste lo que cueste. En resumen, Buñuel por si mismo le describe en una entrevista como “un ciego avaro y astuto, malvado, pero además tiene rasgos propios: es hombre orquesta, ejerce un poco de curandero, tiene veneración por Don Porifiro y además le gustan las niñas” (Peréz Turrent & de la Colina, 1986: 56).



Imagen 40 *Los Olvidados*: el tullido en su carrito; 00:24:12



Imagen 41 *Los Olvidados*: los golpes rodeando al tullido apado en su carrito llevando la etiqueta “me mirabas”; 00:24:31



Imagen 42 *Los Olvidados*: los golpes dejan al tullido en la calle; 00:25:00

Otra función que tienen los discapacitados en el filme de Buñuel se muestra muy bien en el ejemplo del tullido ávido que también es asaltado por la banda de golpes porque no quiere compartir sus cigarillos con ellos: “*No tengo tabaco por los vagos*”⁷⁷. Éste tullido empuja un carrito sobre el que va montado y que lleva la etiqueta “me mirabas” (Imagen 40-41). En este sentido, el público está obligado de observar su reducción por toda la secuencia hasta que los

⁷⁵ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 17

⁷⁶ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 17

⁷⁷ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 8

chicos le sacan de su carrito y le dejan en la calle⁷⁸ (Imagen 42). Es decir, el mensaje enigmático de la secuencia llama la atención a la manera de como el espectador a veces cierra los ojos ante cosas que no quiere ver como por ejemplo los discapacitados físicos (Hart, 2004: 75). Así, estos seres marginales también sirven como otra herramienta para incomodar al público en cuanto a sus costumbres visuales. Además, éste tullido tampoco provoca sentimientos de conmiseración porque muestra rasgos muy antipáticos en el tratamiento de los chicos y no parece un ser inocente.

En cuanto a *Nosotros, los Pobres* la presentación de los personajes discapacitados más bien sirve en función convencional para despertar el sentimiento de piedad en el espectador y intensificar los momentos emocionales. Por ejemplo, igual que en *Los Olvidados*, aparece un ciego pero éste apenas tiene un papel relevante dentro del discurso y solo sirve para un símbolo de la miseria a la cual algunos tienen que enfrentarse e indica que siempre hay alguien que sufre más que los otros. En la única secuencia, en la cual interactúa con “La que se levanta tarde”, está presentado como un personaje amable y inofensivo que mendiga con una lata mientras toca un acordeón: “Una limosna por el amor de Dios”. Ella le trata de modo deplorable y le acaricia la mejilla para mitigar su sufrimiento⁷⁹ (Imagen 43). Asimismo, la parálitica que no puede moverse ni hablar está en función de realzar el golpe de destino de la familia alrededor de Pepe el Toro. En la tradición del cine clásico mexicano, este personaje no tiene rasgos malos y representa un símbolo puro de dolor y de sacrificio por su familia porque es Yolanda la que tiene la culpa de su parálisis. En este contexto, la parálitica también sirve para incrementar el nivel de dramatización y del sentimentalismo.



Imagen 43 *Nosotros, los Pobres*: el ciego está compadecido por *La que se levanta tarde*; 00:17:37



Imagen 44 *Nosotros, los Pobres*: Yolanda llorando en la choza de la parálitica; 01:19:00



Imagen 45 *Nosotros, los Pobres*: Chachita con la parálitica en su casa vaciada; 01:29:11

⁷⁸ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 8

⁷⁹ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 3

⁸⁰Por ejemplo, en el encuentro de Yolanda y la madre, las dos lloran mucho porque Yolanda pide perdón a su madre, pero dice a Chachita: “*No llore, sus lágrimas son maldiciones de mi vida*”⁸¹. De todos modos, en esta secuencia Yolanda tiene la posibilidad de despedirse de su madre antes que ambas fallezcan⁸² (Imagen 44). Además, en la secuencia en la que los ayudantes del Licenciado Monte deciden desvalijar injustamente el hogar de Pepe para que éste pague su deuda, también se utiliza a la parálitica para incrementar el nivel dramático de la secuencia porque se llevan incluso su silla de ruedas, dejando a la vieja en el suelo arrimada contra la pared. Esta secuencia representa de modo simbólico el desamparo de los pobres personificados por la parálitica. Al su lado se encuentra Chachita hecha un mar de lágrimas y que, para subrayar la miseria de su situación dice: “*Mi viejita, porque Dioscito nos ha abandonado. ¿Qué los pobres no somos también sus hijos?. ¿Qué solo hay Dios para los ricos?. Si no lo hacemos mal a nadie ¿por qué nos pasan estas cosas?*”⁸³ (Imagen 45). Sin embargo, aparece Celia con intención de ayudar a las dos y Don Pilar acepta hospedarlas en su casa. Por un lado, en un sentido simbólico, este gesto por parte de Celia indica al espectador que cada mal puede ser superado y que los pobres se ayudan mutuamente en la hora de necesidad. Por otro, en cuanto al desarrollo de la trama, la aparición de Don Pilar intensifica la tensión porque la parálitica y el espectador saben que él ha robado el dinero de Pepe. No obstante, a pesar de este sufrimiento y el dolor que la parálitica tuvo que soportar, al final encuentra la liberación en su muerte y todo se resuelve para alegría del espectador.

En este contexto, también se deben mencionar los personajes secundarios como La tostada, La Guayaba, Topillos y Planillas porque aunque no sufren de una discapacidad exactamente, bien tienen un problema de drogas o bien parecen un poco retrasados mentales. Sin embargo, en el caso de *Nosotros, los Pobres* no son realmente presentadas como figuras trágicas sino más bien toman el papel de gusanos con su apariencia cómica. La ridiculización de estos personajes supone en una minimización de sus problemas y sirve para aliviar la confrontación directa con ellos. En el caso de *Los Olvidados*, Buñuel más bien muestra estos personajes marcados como, por ejemplo el padre alcohólico de Julián, de un modo auténtico sin desfigurar o debilitar sus problemas. El padre no es capaz de ocuparse de su familia y tampoco puede dejar el alcohol, lo que se ve en la secuencia en la que Julián le recoge totalmente ebrio de un bar para llevarle a casa. Él le promete a Julián que dejará de beber: “*Sí es cierto, Mucha pena que me da.. Tú te matas trabajando pa que podamos comer.. y yo... Perdóname mi hijito.. Te juro que no vuelvo*

⁸⁰ Las imágenes 44-45 están editadas

⁸¹ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 7

⁸² Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 7

⁸³ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 8-9

a tomar”⁸⁴. Pero, igual que Julián, el espectador ya sabe que el padre no puede cumplir con sus promesas, lo que realza la fatalidad de su situación. En general, en *Los Olvidados* el rol del padre representa una instancia ausente o, como en este caso, disfuncional que no puede cumplir con sus necesidades (Tuñon, 2011: 85).

Para concluir, en el caso de *Los Olvidados*, las personas marginadas por su discapacidad física o mental o por su toxicoddependencia no se diferencian de los otros personajes en cuanto a sus intenciones porque sólo quieren sobrevivir en un mundo cruel donde domina la ley de la selva urbana. Por eso, no sirven para despertar sentimientos de lástima o de piedad, sino que sorprenden al público con su brutalidad y crueldad. Al contrario, en el filme *Nosotros, los Pobres* estos seres desfavorecidos tienen claramente el papel de intensificar el sentimentalismo del filme porque provocan lástima en el espectador. Así, estos personajes son presentados exclusivamente de modo ingenuo y bondadoso.

Los niños :

En el orden social y también en el cine institucional mexicano, los niños suelen representar un símbolo de inocencia y de pureza (Lillo, 1994: 51) que necesitan protección por parte de una instancia superior como los padres o el Estado. Así, en *Nosotros, los Pobres* Chachita aunque desempeña el papel maternal en cuanto a sus tareas domésticas, todavía parece muy ingenua y no puede prescindir de la protección de su padre. Cuando éste está encarcelado Celia toma el papel del protector mayor en su lugar y convence a Don Pilar de acoger a Chachita y su abuela. Así, estos niños de *Nosotros, los Pobres*, principalmente representados por Chachita, son caracterizados por su vulnerabilidad y su ingenuidad. Esto puede observarse sobre todo en la actuación exagerada de Chachita que responde a situaciones críticas de modo muy emocional y desesperado.

Al contrario, Buñuel se opone a este embellecimiento convencional de los hechos reales y con su presentación más auténtica de los niños mexicanos que viven en los barrios pobres destruye claramente la imagen idealizada del cine institucional y crea un efecto chocante para el espectador que no espera tanto realismo. Así, en *Los Olvidados*, la infancia no protege a los niños de la crueldad de la pobreza y les convierte sin piedad desde el inicio en participantes de esta lucha por la supervivencia que domina las calles de estos barrios sin que pueden contar con el apoyo de una instancia superior. Los miembros de la banda de golfos organizada de modo jerárquico son capaces de actos crueles y brutales que comprenden desde asaltos a

⁸⁴ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 6

personas discapacitadas hasta el asesinato de compañeros. Además, estos niños no tienen apoyo paternal porque sus padres no son capaces de cuidarse de ellos, sea por razones económicas, por toxicodependencia o por su ausencia completa como en el caso de Jaibo y Ojitos. Aunque el correccional representa una institución superior que en teoría puede ayudar a los jóvenes de salor de esta miseria, al final fracasa en salvar a estos seres marginales. Ni siquiera los personajes de Meche y Ojitos, que en un primer momento parecen ser los más inocentes, pueden evitar su destino y al fin y al cabo también se someten a la ley de la calle para sobrevivir. Meche, por ejemplo, no sólo está dispuesta para defenderse con un par de tijeras contra el acoso sexual del ciego, sino que también al final de la película oculta el crimen de Pedro y ayuda a su abuelo a deshacerse de su cadáver para no comprometerse en un asunto legal. Además, aunque es menor de edad sirve como objeto sexual potencial para Jaibo y también para Don Carmelo que tiene una tendencia pedófila.

En cuanto a Ojitos, él claramente sirve como un símbolo para el campesino abandonado que paulatinamente tiene que adaptarse a la vida urbana. Su aspecto físico y el hecho de que sea el único vestido de modo tradicional con un poncho y un sombrero hacen referencia a la presentación folclórica del mexicano en el cine institucional y tematizan el fracaso de la revolución en mejorar las condiciones para los indios en las zonas urbanas. “El Ojitos eloquently dramatizes that failure: he is lost and abandoned, he is taken for an Indian (...) and he is immediately adopted by the *neoporifiran* for exploitation” (Acevedo-Muñoz, 2003: 69). Pero aparte de su aspecto, no tiene nada que ver con el indio noble que representa la esencia de la belleza mexicana en el cine clásico mexicano. Ojitos más bien representa un marginado de los marginados y no es respetado por la banda de los golfos solamente por el hecho de ser un forastero. Sin embargo, él también se acostumbra a la aridez de la calle y, al final, también representa simplemente una víctima de su situación social, que no muestra escrúpulos e incluso está a punto de matar a Don Carmelo con una piedra.

5.6. La desmitificación del final feliz

En el melodrama mexicano convencional, el espectador supone un final feliz que restablece el orden ideológico del mundo presentado. En general esto se refiere al restablecimiento del orden familiar o la reconciliación de un matrimonio (Connelly & Lynd, 2001: 248). No obstante, el final feliz no necesariamente debe ser interpretado en función de los personajes sino en función de la ideología dominante (Lillo, 1994: 52), con el fin de cumplir con su misión didáctica, educando al público con referencia a los cambios en la sociedad. Especialmente, en el caso de

los melodramas urbanos que suelen presentar un alto nivel de violencia y de autenticidad, el final feliz tiene la función de reconciliarse con las expectativas del público y de restaurar el optimismo familiar. En este contexto, un final feliz está vinculado a un mecanismo dramático propio del melodrama que antecede el restablecimiento del orden, o sea, la perturbación de este orden. Una técnica para conseguir esta perturbación, como en el caso de nuestras dos películas en cuestión, es la introducción de un secreto, compartido por el público y los protagonistas, pero que no puede ser revelado hasta la culminación de la trama, seguido por este final feliz. “Las desgracias del personaje víctima son producto de la imposibilidad de revelar el secreto. El secreto obstaculiza a los personajes víctimas el acceso a la felicidad. El público al conocer el secreto sin poder intervenir en la ficción es invitado a sufrir con el personaje” (Lillo; 1994: 51). Así, esta ineptitud para revelar el secreto hasta el final y la incertidumbre de si el protagonista logra encontrar una solución para su dilema incrementan la tensión dramática en el desarrollo de la trama. En el caso de los dos filmes *Nosotros, los Pobres* y *Los Olvidados*, el uso de estos secretos resulta muy evidente para llevar la trama al punto culminante. Es decir, en ambos casos, el enredo de secretos en diferentes hilos argumentales culmina en las secuencias claves de los filmes. Sin embargo, hay una diferencia fundamental en el tratamiento de estos secretos en cuanto a la solución final ofrecida por los dos filmes. *Nosotros, los Pobres* claramente cumple con los códigos convencionales del género y al final revela todos los secretos, mientras que en *Los Olvidados* lo hace de modo diferente porque los protagonistas no experimentan esta salvación. Así, para entender mejor el efecto del final de los dos filmes, es necesario de identificar estos secretos mencionados y después de analizar las secuencias antecedentes al final porque en ambos casos son secuencias claves y representan el punto culminante de la trama.

En cuanto a *Nosotros, los Pobres*, el público se ve confrontado con un par de secretos que propulsan el desarrollo de la trama y mantienen la atención de éste porque hacen sufrir a los protagonistas debido a su situación económica fatal. Primero, la orfandad de Chachita, cargada de misterio porque se nota que Pepe tiene algo que esconder sobre la aparente muerte de la madre de Chachita. A lo largo de la historia también aparece una mujer misteriosa que por el momento no puede ser clasificada por el público ni por los protagonistas, con excepción de Pepe, pero la cual obviamente tiene algo que ver con el pasado de la familia. Por eso, el público está ávido de conocer los orígenes verdaderos de Chachita y quiere saber qué pasó exactamente con su madre. En este caso, el público no está familiarizado con el secreto hasta la revelación al final de la historia, pero de todos modos es consciente de que algo no está en orden. La trama lleva al público paulatinamente al descubrimiento de la verdad sobre la identidad de la madre de Chachita. El segundo gran secreto que comparte el público con la abuela es la identidad del

ladrón que roba todo el dinero de Pepe. A causa de su parálisis e incapacidad para hablar la abuela no puede esclarecer el crimen. Así, ésta de algún modo representa la incapacidad del público de intervenir en la acción y salvar a los protagonistas de su miseria. Todos estos hilos argumentales y algunas casualidades desgraciadas finalmente resultan en la condena de Pepe por el asesinato de la prestamista, crimen que efectivamente no ha cometido. Aunque el público no puede descartar la posibilidad de que Pepe sea culpable hasta el final, parece muy improbable que Pepe, caracterizado por su bondad y honestidad, la haya asesinado. Sin embargo, por el momento solo se sabe que Pepe fue la última persona en hablar con la prestamista, y en la siguiente secuencia es sorprendido con un cuchillo en su mano al lado del cuerpo de la mujer rica. Así, también en este caso, el público se mantiene en duda hasta el final.



Imagen 46 *Nosotros, los Pobres*: la reconciliación entre Chachita y su madre; 01:54:13



Imagen 47 *Nosotros, los Pobres*: Pepe se despide de su madre; 01:54:36



Imagen 48 *Nosotros, los Pobres*: Chachita y Celia se despiden de Pepe antes que la policía lo vuelva al cárcel; 01:56:33

En este contexto, debemos dedicarnos en más detalle a las últimas tres secuencias de cada película. Siguiendo con *Nosotros, los Pobres* en la secuencia antepenúltima nos encontramos en el hospital donde Chachita hace una visita a su abuela herida por el ataque de Don Pilar. Ya que los médicos no le pueden ayudar más, el público se entera de que la abuela va a morir. En la misma secuencia, Chachita se ve confrontada con Yolanda, la hermana de Pepe, la cual también está en trance de muerte. En este momento clave de la secuencia, Pepe interrumpe a Chachita, cuando ella está acusando a Yolanda de ser culpable de la situación crítica de su abuela, para revelar el primer secreto, Yolanda es la madre verdadera de Chachita ⁸⁵. Aunque el público se ha enterado de la verdad un poco antes en una conversación de Yolanda con el sacerdote, este encuentro determinante entre Chachita y la madre perdida representa el verdadero momento de revelación del secreto sobre el origen de Chachita. Aquí, lo importante para el público es que la madre puede reconciliarse con su hija antes de morir (Imagen 46) y también Pepe tiene la oportunidad de despedirse de su madre (Imagen 47). Además, en una

⁸⁵ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 13

conversación con el sacerdote sobre su padre verdadero, Chachita aclara que sólo acepta a Pepe como su padre: “*Yo no tengo otro papa que Pepe el Toro*”⁸⁶. Sin embargo, el filme todavía no puede tener un final feliz porque Pepe está obligado a volver a la cárcel por el asesinato que no ha cometido (Imagen 49). Por eso, en la penúltima secuencia la trama llega a otro punto culminante de la historia, es el momento en el cual Pepe se enfrenta con el verdadero asesino y le pide cuentas a él. La tensión desarrollada el filme a base de secretos, alcanza ahora un nivel máximo en la lucha a muerte entre Pepe, el asesino y sus dos cómplices (Imagen 49). Pepe logra vencer a los tres hombres y obliga al asesino verdadero de confesar su delito ante testigos⁸⁷ (Imagen 50-51). En este momento, en el melodrama se han revelado todos los secretos y solucionado los dilemas de los protagonistas para restablecer el orden en su mundo y así para satisfacer al público. Se han cumplido los requisitos para presentar finalmente un final feliz en el cual todos pueden seguir con su vida humilde pero feliz.



Imagen 49 *Nosotros, los Pobres*: una lucha a muerte entre Pepe, el verdadero asesino y sus cómplices; 01:58:08



Imagen 50 *Nosotros, los Pobres*: los otros prisioneros como testigos del peleo; 02:01:14



Imagen 51 *Nosotros, los Pobres*: el asesino confiesa su delito; 02:01:27

En la secuencia final se ve todos los vecinos felices, haciendo chistes sobre el matrimonio reunidos en el cementerio por el Día de Muertos (Imagen 52). En este instante los vecinos también indican que Pedro se casó con su novia la Chorreada hace un año y en el plano siguiente se ve que los dos también han tenido un hijo (Imagen 53). Así, el melodrama acaba muy tradicional con la reconciliación del amor verdadero, expresado mediante el matrimonio y el nacimiento de un bebé. El final también muestra que Chachita ha superado su crisis de identidad porque ahora está segura de su origen. Para subrayar su satisfacción, dice a una señora al lado de la tumba de su madre: “(..) *Ahora si ya tengo una tumba para llorar*”⁸⁸ (Imagen 54). En la secuencia siguiente se ve el camión que va con los vecinos de vuelta al barrio y que lleva la etiqueta “*¡Se sufre.. pero se aprende!*” (Imagen 55). Esto quiere sugerir que aunque la gente pobre sufre debido a su situación, puede tener una vida digna y feliz, aprendiendo de sus

⁸⁶ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 13

⁸⁷ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 14

⁸⁸ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 15

errores⁸⁹. Así, Rodríguez se despide de su público con el sentimiento de bienestar, todo está en orden otra vez y no cabe preocuparse mucho por la situación de los más pobres. Para disipar toda duda, el final nos muestra otra vez a los niños harapientos de la secuencia inaugural que han llegado a la última página del libro en la cual dice: *Fin del primer tomo*⁹⁰ (Imagen 56-57). Esto debe recordar al público, que de todos modos, sólo ha sido una historia inventada, no afecta a la vida real.



Imagen 52 *Nosotros, los Pobres*: los vecinos haciendo chistes; 02:02:24



Imagen 53 *Nosotros, los Pobres*: un Pepe feliz con su mujer y el bebé recién nacido; 02:02:37



Imagen 54 *Nosotros, los Pobres*: Chachita ahora tiene una tumba para llorar por su madre; 02:02:50



Imagen 55 *Nosotros, los Pobres*: ¡Se sufre..Pero se aprende!; 02:03:20



Imagen 56 *Nosotros, los Pobres*: los niños harapientos con el libro; 02:03:25



Imagen 57 *Nosotros, los Pobres*: la última página del libro; 02:03:29

En cuanto a *Los Olvidados*, a partir del crimen a Julián parece que el filme también pone en marcha una historia convencionalmente melodramática porque la complicidad involuntaria de Pedro en el asesinato de Julián se convierte en el secreto fundamental de la trama que a partir de ahí domina el devenir de Pedro (Lillo, 1994: 51). Desde este momento, el público comparte con Pedro el secreto de que Jaibo es el autor del crimen. Pedro, a la merced de éste, no se atreve de revelar su secreto hasta el final. Buñuel sigue jugando aquí con las expectativas del público en cuanto a la relación entre el secreto y su revelación. Es decir, cuando el desarrollo de la trama sugiere que Pedro puede mejorar su situación de miseria, inmediatamente sufre contratiempos masivos que normalmente están vinculados con la intervención de Jaibo, su oponente directo.

⁸⁹ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 15

⁹⁰ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 15

Las siguientes tres bobinas están dedicadas a trenzar el nudo dramático, es peripecia inexorable y trágica que, una vez vinculados estrechamente Jaibo y Pedro, los va a enfrentar en todos los órdenes imaginables. De tal modo que, cada vez que este último intenta eludir su destino y seguir el ejemplo de Julián, adoptando un trabajo honrado, la alternativa le es desbaratada por su oponente, empezando por matar al joven obrero e implicarle en su asesinato (Sánchez Vidal, et al., 2004: 56).

Así, cuando Pedro consigue trabajo en la afiladuría, el público tiene la esperanza de que Pedro pueda arreglar otra vez su vida. Sin embargo, con el robo del cuchillo por parte de Jaibo, Pedro se ve obligado nuevamente a huir porque le acusan del robo y ni siquiera su madre cree en su inocencia. De todos modos, Pedro sigue guardando los secretos para proteger a Jaibo, incluso acepta ir a un reformatorio juvenil sin romper el silencio. Este reformatorio en forma de una granja-escuela representa otro rayo de esperanza para ayudar a Pedro a escapar de su miseria. No obstante, cuando Pedro muestra señales de mejora y no quiere abusar de la confianza de su director, es otra vez Jaibo el que estorba a Pedro robando el dinero que este ha recibido del director para comprar un paquete de cigarrillos. Estos altibajos, en comparación con *Nosotros, los Pobres* todavía no parecen muy extraordinarios porque igualmente pueden ser interpretados como mecanismos que intensifican el sufrimiento de los protagonistas y así aumentan el nivel de dramatización que culmina en la revelación del secreto y el restablecimiento del orden. No obstante, en el caso de *Los Olvidados*, la revelación del secreto y la confrontación con Jaibo no tiene el efecto esperado de salvar a Pedro, sino que provoca la muerte trágica de los dos “en un final que se sitúa en las antípodas del conformismo del melodrama” (Lillo, 1994: 52).



Imagen 58 *Los Olvidados*: el enfrentamiento final entre Jaibo y Pedro; 01:13:26



Imagen 59 *Los Olvidados*: el cuerpo de Pedro; 01:14:07

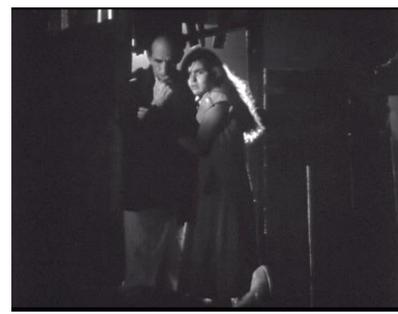


Imagen 60 *Los Olvidados*: Meche y su abuelo encuentran al cuerpo de Pedro; 01:14:21

⁹¹En este contexto, otra vez es necesario considerar las tres últimas secuencias del filme que demuestran bien la subversión del final feliz en cuanto a la revelación del secreto. Porque, después de que Pepe eche la culpa a Jaibo en público por la muerte de Julián, lo que representa el momento de revelación del secreto, el filme no resuelve de modo convencional la situación precaria del protagonista, sino que intensifica el conflicto presentado hasta el deterioro total.

⁹¹ Las imágenes 58-65 están editadas posteriormente porque eran demasiadas oscuras.

Así, en la antepenúltima secuencia, el conflicto entre los dos llega a su punto culminante y resulta en un enfrentamiento entre los dos. En esta secuencia Pedro encuentra por casualidad a Jaibo en el corral de animales del abuelo de Meche. Jaibo está dispuesto a vengarse por la declaración testimonial de Pedro y empieza así una pelea violenta muy parecida a la lucha a muerte en la penúltima secuencia de *Nosotros, los Pobres*⁹² (Imagen 58). Sin embargo, en el caso de *Los Olvidados* no es la figura deplorable, representado por Pepe, la que triunfa sobre su destino, sino que Jaibo le pega con toda brutalidad hasta su muerte (Imagen 59) y huye otra vez del lugar del crimen. El cadáver de Pedro es descubierto por Meche y su abuelo, pero en lugar de llamar a la policía para entregar a Jaibo, deciden deshacerse del cuerpo y guardar un nuevo secreto. El abuelo le dice a Meche, que sabe quién fue: “*Pues te lo calles, porque nos pueden echar la culpa también a nosotros. Nada de policía aquí*”⁹³ (Imagen 60). Así, Pedro no fue capaz de escapar de este círculo vicioso de la pobreza y deja al público en choque. Buñuel no cumple aquí con las expectativas de éste pero lo confronta con la brutalidad cruda de la realidad.



Imagen 61 *Los Olvidados*: Jaibo corre de la policía; 01:14:57



Imagen 62 *Los Olvidados*: Don Carmelo está satisfecha por ver Jaibo muerto; 01:15:04



Imagen 63 *Los Olvidados*: el cuerpo de Jaibo; 01:15:14

Jaibo tampoco puede eludir su destino. En la secuencia siguiente, cuando vuelve a su escondite en un edificio en construcción, la policía ya le está esperando gracias a una advertencia de Don Carmelo (Imagen 61). Y en el momento en el cual intenta salir corriendo, es disparado por uno de los agentes. En este momento aparece Don Carmelo en un plano medio corto y dice con un cierto nivel de satisfacción: “*¡Uno menos! ¡Uno menos! Así irán cayendo todos. Ojalá los mataran a todos antes de nacer*”⁹⁴ (Imagen 62). Estas palabras convierten a Don Carmelo por un momento en la voz de la sociedad que a través del sistema judicial, condena a “los olvidados” a la muerte y a la marginalidad. Así, Buñuel lo utiliza para criticar a la pasividad del público y le reprocha su ignorancia en cuanto a esta pobreza fatal (Hart, 2004: 72). La siguiente imagen, es un primer plano de la cabeza de Jaibo. Durante toda la secuencia, en la cual Jaibo tiene un

⁹² Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 18

⁹³ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 18

⁹⁴ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 19

sueño raro, la cámara queda en la misma posición, lo que da a un efecto muy violento a la secuencia (Imagen 63).

Pero Buñuel, no acaba aquí con esta crítica indirecta y con la brutalidad mostrada en las penúltimas secuencias de provocar al público, sino que presenta una secuencia final con un mensaje más pesimista y brutal. Con estas muertes, es obvio que el filme no puede terminar felizmente, no es posible restablecer el orden ideológico con referencia a los acontecimientos anteriores. Especialmente, la muerte de Pedro implica que el sistema social ha fallado al reintegrar a estos seres marginales en la sociedad. Así, Buñuel logra añadir con su secuencia final un otro elemento choquante en cuanto a la brutalidad y el realismo directo del filme, lo que caracteriza todo el transcurso negativo de la trama. En esta última secuencia se ve como por la noche Meche y su abuelo transportan al cuerpo de Pedro cargado en un burro fuera de su hogar (Imagen 64). En este momento también pasan por la madre en búsqueda de su hijo, lo que pone énfasis en el carácter dramático de la secuencia e indica que ella obviamente ha fallado en su papel de madre (Imagen 65). “The mother’s sudden concern, her final realisation of Pedro’s innocence, feels more like a plot device than a natural consequence, a way of heightening the melodrama of the scene (...)” (Polozotti, 2006: 71). En el este instante, Buñuel obliga al espectador de observar desde una perspectiva contrapicada como las siluetas del viejo y de Meche suben a un vertedero de basura para deshacerse del cuerpo de Pedro (Imagen 66). En la última secuencia el abuelo hace rodar el cuerpo por la pendiente de basura, seguido por un aluvión de piedras y basura que lo ocultan al objetivo de la cámara. Así, la película termina en el modo más pesimista posible con el protagonista enterrado por basura⁹⁵.



Imagen 64 *Los Olvidados*: Meche y su abuelo se deshacen del cuerpo de Pedro; 01:15:50



Imagen 65 *Los Olvidados*: la madre en búsqueda de Pedro; 01:16:02



Imagen 66 *Los Olvidados*: un plano contrapicado desde abajo del vertedero de basura; 01:16:18

Para concluir, a primera vista los dos filmes se parecen en cuanto a la construcción del nudo dramático a través de la implementación de esta relación entre la introducción de secretos y su revelación. Sin embargo, en el caso de *Nosotros, los Pobres*, la revelación del secreto resulta en

⁹⁵ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 20
82

la salvación de las figuras y el restablecimiento del orden en su mundo. Los secretos representan un modo de aumentar el nivel dramático de la trama porque estimulan el sentimiento de empatía en el espectador. A pesar de que el filme no se arredra ante el uso de un nivel alto de violencia en el punto culminante de la trama, al final todo está en orden otra vez y cumple con las expectativas del público que exige de un final feliz. Por el contrario, en *Los Olvidados*, la revelación del secreto no lleva un alivio sino que resulta en la muerte trágica de dos de los protagonistas. Con imágenes muy negativas y brutales que no pierden efecto hasta el final, Buñuel destruye el convencionalismo del melodrama clásico y obliga al espectador de salir de su pasividad en que lo submerge. “Es decir, a sus hábitos de ver cine, para desencajarlo de los mismos, obligarlo a percibir de otro modo y desencadenar no sólo un proceso emocional, sino las afloraciones incontroladas e irracionales del inconsciente” (Sánchez Vidal, et al., 2004: 56). Por lo tanto, se puede decir que este final contribuye en una mayor parte al efecto tardío del filme en la conciencia de México y su cine. Y Buñuel personalmente logró otra vez comunicar el mensaje principal de sus películas: “El sentido final de mis películas es ése: decir una y otra vez, por si alguien lo olvida o cree lo contrario, que no vivimos en el mejor de los mundos. No sé si puedo hacer más” (Fuentes, 2005: 286).



Imagen 67 *Los Olvidados* [Bonus]: Pedro recupera el dinero de Jaibo; 00:00:35



Imagen 68 *Los Olvidados* [Bonus]: Pedro y Ojitos pasan la noche juntos al sereno; 00:00:55



Imagen 69 *Los Olvidados* [Bonus]: Pedro vuelve a la granja-escuela; 00:01:40

⁹⁶No obstante, se debe mencionar que demandado por Dancigers, Buñuel también rodó y montó un final alternativo que perfectamente cumple con las convenciones del cine mexicano para en caso de duda evitar la censura del filme. En este desenlace Pedro se enfrenta a Jaibo en la misma noche en el corral y lo mata en defensa propia. Recupera el dinero (Imagen 67) y a la mañana siguiente regresa al reformatorio para devolverlo al director (Imagen 69). Antes de volver al reformatorio, Pedro pasa otra noche con Ojitos al sereno solo cubiertos por una tapa de cartón (Imagen 68), lo que realza la suerte de Pedro de que ha logrado cambiar su destino⁹⁷. Con este final, el filme hubiera cumplido con las expectativas de un final feliz y el público hubiera podido

⁹⁶ La imagen 67 está editada

⁹⁷ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 21 (final alternativo)

marcharse de la sala con la conciencia tranquila (Peña Ardid & Lahuerta Guillén, 2007: 27f). Sin embargo, este final hubiera desvirtuado completamente el sentido de *Los Olvidados* que por consiguiente no hubiera generado las huellas influyentes a un nivel internacional. Retrospectivamente se puede decir que este final “stands today simply as evidence of Danciger’s failure of nerve and Buñuel’s realistic assessment of market pressures, and nothing more need [sic] be said of it” (Polzotti, 2006: 76).

5.7. La desmitificación de la música

Ya sabemos que en el cine genérico mexicano la incorporación de música mexicana, difundida hasta entonces principalmente por el radio y por el teatro, juega un papel muy importante (King, 2000: 42), en particular con referencia a los géneros musicales como la comedia ranchera o la comedia musical. Incluso estos filmes se desarrollaron alrededor del talento y de los repertorios de éxito de unos cantadores populares que fueron de importancia decisiva para el éxito de estos filmes genéricos. Así, la demanda por canciones populares en las películas mexicanas convirtió a los cantadores populares como Pedro Infante, Jorge Negrete y Libertad Lamarque uno detrás de otro en estrellas del cine (Brennan, 2000: 23). En este caso, la música por un lado sirve para reforzar el sentimentalismo del filme y para incrementar el compromiso emocional del espectador (Tuñón, s.f.: 45), y por otro las piezas aisladas de música representan un elemento característico de estos géneros. “The song became an essential part of the national cinema, the sentimental underpinning which linked the scenes together and gave greater weight to specific situations” (King, 2000: 46). Otra función de las piezas musicales en cuanto al cine de arrabal es la atenuación de la realidad social presentada porque transmiten al espectador la sensación de que todavía se encuentra en el mundo fílmico del melodrama. Es decir, la música actúa como un catalizador de la presentación auténtica de la pobreza y facilita la digestión de lo presentado.

Asimismo, *Nosotros, los Pobres*, después de hacer referencia a la autenticidad del filme en el prólogo entra en el mundo convencional del melodrama mexicano con una secuencia inicial en la cual todos los pobres de la vecindad, encabezados por el intérprete estallar Pedro Infante, empiezan a cantar y parecen feliz⁹⁸. De este modo hay cuatro secuencias más en la película que se basan en la proyección de piezas musicales de forma diegética⁹⁹ y que tienen por ejemplo la

⁹⁸ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 2

⁹⁹ “vinculada inextricablemente a la acción, cuya fuente generadora podemos visualizar o identificar, y que, por tanto, desempeña una indiscutible función narrativa” (Ros Galiana & Crespo y Crespo, 2002: 66).

función de pedir perdón a Chachita o para expresar la ansiedad de Pepe por el amor de Celia en la canción popular *amorcito corazón* que se repite dos veces al correr del filme. Es decir, las canciones representadas hacen referencia a emociones muy fuertes como el amor o la ansiedad y así subrayan de modo reiterado las relaciones emocionales entre los personajes. En cuanto a la música extradiegética¹⁰⁰, ella también sirve para subrayar o comentar la trama a través de la coordinación con los acontecimientos. Por ejemplo, en secuencias de alta violencia o con un nivel muy dramático la música se desarrolla paulatinamente hasta llegar a un punto culminante de dramatismo. Así, el espectador puede orientarse en la característica de la música que aumenta la intensidad de las escenas. Esto puede ser observado en particular en las escenas en las cuales el trama llega a un momento decisivo por los protagonistas. En la secuencia en la cual Chachita se entera de que la tumba no es de su madre, la música parece muy lírica y al inicio solo acompaña la tristeza de Chachita. Sonidos como el toque de campanas en este contexto contribuyen de modo suplementario a la ambientación de la secuencia. Sin embargo, en el momento en el cual aparece una señora para mostrar a Chachita que en cuanto a la tumba en cuestión no se trata de la tumba de la madre, la música paulatinamente se pone más dramático y intenta aumentar la tensión hasta que la mujer revela que realmente es la tumba de su hija. En este momento la música se impone de la secuencia y culmina en un punto final de música orquestal¹⁰¹. Otro ejemplo en el cual la música extradiegética apoya el desarrollo de la trama se muestra en el momento en el cual Pepe revela a su hija la identidad verdadera de su madre. Este momento está anticipado por unos momentos muy emocionales que se definen por los llantos y por un acceso de rabia por parte de Chachita y que claramente adoptan parte de su alto nivel de dramatismo de la música. En este contexto, la música otra vez llega a su punto culminante cuando Pedro dice a Chachita: “*Esa mujer es tu madre*”. Después de esta revelación, la música vuelve a tener un carácter melancólico que subraya este sentimiento de alivio por parte de Chachita porque finalmente conoce a su madre verdadera¹⁰². En cuanto a la secuencia violenta del final en la cual toma lugar la lucha a muerte entre Pepe y los asesinos verdaderos, el tema de la música refleja el desarrollo de la lucha y el aumento del nivel dramático en esta también se encuentra en el carácter de la música.

Al contrario, en cuanto a *Los Olvidados*, la música está más bien caracterizada por su ausencia en los momentos culminantes de la trama y el resto del tiempo no realmente apoya los acontecimientos pero dispone de un cierto nivel de independencia. Es decir, en muchas

¹⁰⁰ El origen de la música no es visible por el espectador

¹⁰¹ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 4

¹⁰² Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 13

ocasiones la música funge de contrapunto a las escenas que se desarrollan en forma implacable ante los ojos del espectador (Tuñón, s.f.: 53f). Además, el filme renuncia a la incorporación de secuencias exclusivamente musicales y así falta al convencionalismo de los melodramas mexicanos de este tiempo. Esta escasez de música en el filme también se refleja en una declaración de Buñuel sobre esta: “Hoy no habría puesto música a la película (...) Cuando hice *Los olvidados*, todas las películas mexicanas debían llevar música, aunque no fuera más que por razones sindicales” (Pérez Turrent & De la Colina, 1993: 51). Especialmente las secuencias más violentas, como el asalto del ciego o la lucha final entre Pedro y Jaibo, “are unadorned in terms of musical accompaniment” (Hart, 2004: 75). En el caso del último, toda la lucha entre Pedro y Jaibo toma lugar sin el apoyo de música y al lado de los ruidos de lucha sólo se puede oír el cacareo de las gallinas que también se encuentran en la barraca. Esta ausencia de la música realza los sonidos de los golpes y en general intensifica el grado de violencia porque el espectador está obligado de observar la lucha sin ser preparado musicalmente a lo que va a pasar¹⁰³. En cuanto al asalto del ciego, la música se interrumpe justo en el momento en el cual los tres gofos empiezan a lapidar al ciego y queda ausente hasta que Jaibo destruye los instrumentos de Don Carmelo. Pero la música que se pone en marcha en este momento tampoco refleja la situación desvalida del ciego, sino se desarrolla independiente de las imágenes. Al final, la música estridente que aparece cuando se ve al gallo al lado del ciego fundamenta la falta de convencionalidad en cuanto a la relación entre imagen y música. En esta secuencia la ausencia de la música en el momento clave también destaca la relevancia narrativa de los sonidos para el espectador con la presencia de un ciego. Es decir, “la habilidad de Don Carmelo para suplir el sentido de la vista y percibir la realidad a través de su oído, hace que los sonidos cobren mayor importancia” (Ros Galiana & Crespo y Crespo, 2002: 66). Esto es perceptible tanto en el momento en el cual los jóvenes se acercan sigilosamente al ciego como en el momento en el cual Jaibo destruye los instrumentos del ciego y éste se dirige hacia ellos¹⁰⁴.

De todos modos, en otras ocasiones la música no brilla por su ausencia, sino realmente juega un papel importante al nivel narrativo o para describir el carácter de los personajes. “La partitura de *Los olvidados* no desdeña el muy asentado procedimiento de asignar determinados motivos musicales a los personajes o situaciones más significativo de la película” (Sánchez Vidal, et al., 2004: 47). Así, la partitura musical funciona a menudo como *leit motiv* de algunos personajes que refleja los rasgos principales de su carácter y por eso facilita una identificación con su función en el trama (Ros Galiana & Crespo y Crespo, 2002: 67). En este

¹⁰³ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 18

¹⁰⁴ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 4

contexto se puede mencionar a Don Carmelo y Meche que ambos tienen un propio tema musical repetitivo que es muy fácil de reconocer. En el último caso, está acompañada por una melodía muy dulce y lírica reflejando su inocencia general mientras Don Carmelo está definido por una música sombría y destemplada que determina su carácter negativo. “El ciego, don Carmelo, tiene su propio tema, una estilización de su agria y destemplada charanga, a la que a menudo se añaden golpes de timbal para aludir al tambor con el que carga, marcando su irruptiva presencia” (Sánchez Vidal, et al., 2004: 47). En cuanto a los personajes principales como Pedro, Jaibo y Stella el acompañamiento musical es más complejo porque se evolucionan al correr de la trama. Esta evolución puede ser observado bien en el caso de Pedro porque la música que emana su sueño se diferencia claramente de esa “apoteosis con trompeta barroca y pífanos que acompaña a su andar decidido” (Sánchez Vidal, et al., 2004: 48) cuando sale del correccional y está pillado por Jaibo. A veces la música también se refiere directamente a las imágenes y añade un valor complementario al nivel visual del filme. Por ejemplo, la aparición de gallinas a menudo está acompañada por frases musicales cuyas notas se asemejan al cacareo de ellas (Ros Galiana & Crespo y Crespo, 2002: 68). Sin embargo, la música en *Los Olvidados* compuesta por Gustavo Pittaluga no simplemente acompaña, ni comenta al drama, pero representa un complemento esencial para la idea de conjunto: “brota de la acción, es su repuesta fatal, su necesario complemento” (Sánchez Vidal, et al., 2004: 46).

Para concluir, *Nosotros, los Pobres* se orienta claramente hacia las convenciones del cine musical de esta época porque no sólo incorpora secuencias exclusivamente musicales que se construyen alrededor del talento músico de Pedro Infante, sino también emplea la música extradiegética para servir como un multiplicador de las escenas más emocionales y violentas. En este contexto, la música por un lado tiene una función de atenuación en cuanto a la realidad social presentada y por otro, sirve de apoyo para la construcción de tensión. Asimismo, subraya los puntos culminantes de la trama y guía al espectador al nivel acústico por las escenas, pero apenas se desarrolla libremente de los acontecimientos. Al contrario, en el caso de *Los Olvidados*, el filme en general puede ser caracterizado por su discreción del fondo musical que no pretende usurpar el nivel visual de este, como es la costumbre del cine arrabal. Especialmente, en secuencias violentas la música brilla por su ausencia, lo que claramente realza el nivel violento de lo presentado porque el espectador está obligado de enfrentarse a las imágenes sin una distracción acústica que lo prepara a lo presentado. Aparte de esto, la música extradiegética utilizada en el filme o bien sirve como tema propio de los personajes o bien representa una unidad autónoma que no acompaña a la acción sino sirve como elemento constructivo de ella.

5.8. La desmitificación de la estética fílmica

En cuanto a la estética fílmica de *Los Olvidados*, generalmente se observa que Buñuel se despegó claramente de la estética fílmica del cine clásico mexicano de la época de oro. En lugar de la escenificación majestuosa de paisajes típicos con el cielo mexicano en el fondo y del indio estereotipado en primer plano, el filme nos revela la tristeza de la gran urbe a través de imágenes de barracas desoladas y niños harapientos. “In effect *Los olvidados* Buñuel turned from the sky to the stones, from the lush landscapes of rural Mexico to the dry concrete jungle of Mexico City from the noble Indian savage to the real Mexico City savage, Jaibo” (Hart, 2004: 67). Buñuel intentó subvertir el encubrimiento de la miseria social a través de imágenes desfiguradas con imágenes auténticas que impiden de modo intencional una experiencia estética del espectador. En general, Buñuel tenía la intención de ambientar la sobriedad y la desolación de estos barrios donde la gente excluida de la vida urbana moderna va tirando sin perspectiva a una vida mejor. Para romper con la experiencia estética de la cinematografía convencional, el filme no recurre a imágenes de choque o de escándalo sino que crea su efecto repugnante a través de la presentación auténtica de la indigencia.



Imagen 70 *Los Olvidados*: la chucherría en realidad sólo representa un conjunto de barracas desoladas; 00:18:53

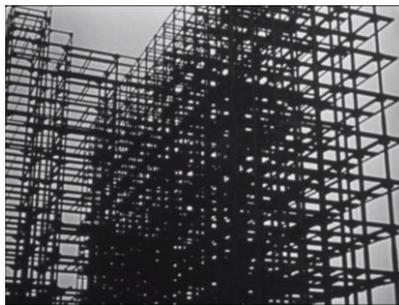


Imagen 71 *Los Olvidados*: los edificios en construcción; 00:09:34



Imagen 72 *Los Olvidados*: el refugio de Pedro por una noche durmiendo delante de un montón de basura; 00:46:47

Esta nueva interpretación estética de los barrios pobres en las zonas urbanas, por un lado, se atribuye a la selección insólita de lugares auténticos de actuación. Es decir, Buñuel, en contraposición a filmes como *Nosotros, los Pobres*, no reconstuyó la mayoría del decorado en los estudios de modo artificial, sino lo filmó en exteriores. En este contexto, Buñuel recorrió disfrazado con viejas ropas los arrabales de Ciudad de México en búsqueda de localizaciones más significativas (Aub, 1985: 118). “Los exteriores son un gran acierto de la película ya que muestran paisajes urbanos que no se habían visto hasta la fecha en el cine mexicano, con edificios derruidos y otros en construcción pero sin movimiento de obras, como si éstas estuvieran paralizadas por alguna causa lo que transmite una sensación de congelación en el tiempo” (Millán Agudo, 2004: 36). Buñuel presenta al espectador lugares de un mundo que es

dominado por la miseria donde los habitantes viven al lado de montones de basura y en ruinas cubiertas de mugre (Imagen 70-72).

Por otro lado, Buñuel creó el efecto de autenticidad con el empleo de diferentes técnicas del estilo documental para que algunas secuencias en ocasiones parezcan un reportaje de noticias. Así, la composición de los planos a veces parece hecha de cualquier manera y la transición entre las secuencias tienen un carácter funcional pero no disponen de un alto valor artístico. Por ejemplo, en muchas secuencias los *establishing shots* llegan demasiado tarde o Buñuel los omitió. En otras secuencias, los personajes parecen cortados por la cámara o pasan por la imagen de modo imprevisto (Jones, 2005: 24). Esta gratuidad de planos colocados en secuencias poco estructuradas crea la imagen de un desavío técnico. Pero este recorte en cuanto a los medios técnicos y estéticos, como se lo aclara en el capítulo general sobre la estética de Buñuel, no puede ser atribuido a una incompetencia de Buñuel, sino está empleado de modo intencional porque aumenta el efecto de autenticidad y “creates throughout the movie an effect of dirtiness (Jones, 2005: 24).



Imagen 73 Los Olvidados: la cámara sigue en un travelling avanti una persona cargada con mercancía; 00:05:09



Imagen 74 Los Olvidados: personas aleatorias pasando por la imagen; 00:05:13



Imagen 75 Los Olvidados: plano poco estructurado de un muchedumbre de gente; 00:07:43

Este modo documental se muestra bien en la secuencia en el mercado. A través de un encadenado¹⁰⁵, que representa el elemento de unión predominante a lo largo del filme, la cámara entra directamente en la nueva secuencia filmando por casualidad a gente que pasa comprando y cargando mercancías. Así, Buñuel evitó otra vez el empleo de un *establishing shot* que normalmente sirve para ubicar mejor al espectador. Además, la cámara sigue a personas que no tienen nada que ver con el hilo argumental hasta parar en plano entero de Ojitos (Imagen 73). “The camera at times follows random figures that have no relation to the drama except as part of the general milieu that generates it” (Jones, 2005: 24). Sin embargo, por toda la secuencia, personas siguen pasando sin aviso previo por la imagen y se crea la sensación de que el

¹⁰⁵ “Transición entre dos escenas en la que la primera desaparece gradualmente mientras la segunda aparece poco a poco, con cierto solapamiento entre las dos” (Konigsberg, 2004: 196)

espectador efectivamente se encuentra en este mercado auténtico mexicano¹⁰⁶ (Imagen 74-75). En otra secuencia, en la cual los golfos asaltan al ciego, parece que la cámara apenas puede seguir al movimiento de los personajes. La dirección de cámara tiene un estilo profano que resulta en imágenes que se caracterizan por su imprecisión y su imperfección (Imagen 76). Así, la cámara otra vez presta a la secuencia más autenticidad porque refleja el caos del combate y los movimientos descoordinados de los personajes. En cuanto al lugar de actuación, en la misma secuencia el andamio de un rascacielo sirve como transfondo que presta a la secuencia una visión de criticismo contra los efectos negativos de la modernización¹⁰⁷. “Esta mole desolada hace clara referencia al desarrollismo de la ideología oficial en el México de la época, y a su inoperencia social. Paralela a la expansión de la urbe, crece la de los terrenos baldíos que acogen los arrabales y su mísera vida, excluidos en los planes de desarrollo” (Ros Galiana & Crespo y Crespo, 2002: 25f).



Imagen 76 *Los Olvidados*: la cámara parece malposicionada en cuanto al movimiento de los personajes; 00:10:16



Imagen 77 *Nosotros, los Pobres*: el decorado parece a un escenario teatral; 00:03:01



Imagen 78 *Nosotros, los Pobres*: el patio donde las mujeres lavan la ropa; 00:03:50

En cuanto a *Nosotros, los Pobres*, después de que el guionista y el director se disculpan por anticipado de que su película incluya situaciones audaces y expresiones crudas, el filme entra en un decorado artificial que parece un escenario teatral donde los personajes no deben vivir al lado de basureros o en barracas desoladas. Aunque Rodríguez tampoco nos presenta paisajes maravillosos o símbolos representativos por la vida rural en México, su concepción y escenificación de la vida urbana se distingue claramente de la de Buñuel. Se trata más bien de una vecindad reconstruida en estudio que por un lado representa la vida humilde de los vecinos pero por otro nunca les deja perder su dignidad (Imagen 77-78). “Más propio de un sketch teatral o de una sesión de circo que de un ambicioso fresco urbano, este procedimiento da una idea bastante aproximada de la tónica general del filme” (Ayala Blanco, 1968: 114). Así, Rodríguez presenta al público un mundo idealizado de la vecindad que tiene poco que ver con el mundo auténtico de Buñuel y más bien se concentra en aquietar al espectador a través de la

¹⁰⁶ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 3

¹⁰⁷ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 4

mistificación de la pobreza. De hecho el filme no cumple con la promesa inicial de presentar la realidad de estos pobres sino de nuevo es “un melodrama reñido con la realidad que pretende reflejar” (Ayala Blanco, 1968: 115). En este contexto, la cámara no sirve para fotografiar hechos reales pero produce imágenes bien planificadas que apoyan al sentimentalismo que se extiende por toda la película. Rodríguez sabe que el público exige por imágenes mistificadas que reflejan su vida cotidiana pero que no cuentan toda la verdad. “El público de barrio ansiaba reconocer su sensibilidad y sus padecimientos en imágenes virtuales simpáticas sin dejar de ser magníficas, elementales pero vibrantes, inmediatas, pero tenazmente inalcanzables” (Ayala Blanco, 1968: 116). Es decir, el filme no muestra imágenes de choque que representan la miseria verdadera de los barrios pobres sino recurre a imágenes que reflejan las emociones mostradas por los personajes. La escenificación de estas emociones y el resalte del sentimentalismo facilita la identificación del público con los personajes y da al filme su efecto melodramático convencional.



Imagen 79 Nosotros, los Pobres: primer plano de Pepe y Chachita acordándose de la madre imaginaria de Chachita; 00:19:53



Imagen 80 Nosotros, los Pobres: primer plano de Chachita cuando se entera de que la tumba no es de su madre; 00:32:13



Imagen 81 Nosotros, los Pobres: primer plano de Chachita llorando cuando se entera de que Yolanda es su madre verdadera; 01:53:40

Esta técnica de realzar las emociones a través del posicionamiento de la cámara se muestra en particular en el uso excesivo del primer plano en situaciones melodramáticas. Es decir, el primer plano, por ejemplo, sirve para presentar los llantos de Chachita o las reacciones de los personajes cuando se revela un secreto. Este modo de emplear al primer plano se parece mucho a la escenificación de los rostros indígenas en primer plano en los filmes rancheros del cine clásico mexicano. Como ya hemos visto, estas imágenes idealizadas que aspiran a la perfección estética también parecen una obra estática de arte. En general, el primer plano sirve para acercar al espectador a la vida interior del personaje y para realzar su estado de ánimo. “(...) En el melodrama filmico, los personajes dolientes son mostrados siempre en planos que, invitando a la complacencia sentimental, conducen al espectador a aproximarse a su sufrimiento” (Lara, 1981: 53). Por ejemplo cuando Pepe se acuerda de la madre imaginaria de Chachita el primer plano de los

dos ilustra bien la ansiedad de ella (Imagen 79). En la secuencia en la cual Chachita se entera de que la tumba no es de su madre también se utiliza, en mayor parte, primer planos o planos medio cortos para grabar las reacciones emocionales de Chachita (Imagen 80). Otro ejemplo, al final se ve a Chachita y a su madre contrapuestas en primer plano cuando su padre la dice que Yolanda es su madre verdadera (Imagen 81). Muchas veces en estas secuencias Rodríguez utiliza la técnica del plano-contraplano para captar también las reacciones de los otros personajes.



Imagen 82 Los Olvidados: primer plano de la gallina al lado de Don Carmelo; 00:10:57



Imagen 83 Los Olvidados: primer plano de los perritos de feria en la calle; 00:50:14



Imagen 84 Los Olvidados: primer plano de los muslos de Meche chorreados de leche; 01:16:56

En general, se puede decir que Buñuel desfavorece el uso excesivo del primer plano. “No..hay casi close ups en mis películas. No hace falta pasar del busto” (Aub, 1985, 156). En cuanto a *Los Olvidados*, el primer plano principalmente tiene otra función que se distingue claramente de su uso convencional. Buñuel no utiliza el primer plano sobre todo para destacar los momentos patéticos del filme sino para escenificar a objetos o personajes de modo atípico, lo que representa otra técnica para subvertir las convenciones del cine institucional.

En efecto, si en el melodrama el primer plano está al servicio de una acentuación de los efectos patéticos y del culto de la vedette (...) el uso del primer plano en Buñuel sirve para salvar momentáneamente del anonimato anecdótico ciertos elementos y hacerles cobrar una relevancia inusitada, contribuyendo de este modo a crear una imagen inquietante o surreal de la aparente <<realidad>> del melodrama (Lillo, 1994: 11).

Esta imagen inquietante, que confronta al espectador con el contraste con el lenguaje fílmico tradicional, permite a Buñuel alcanzar un efecto de distanciamiento que interrumpe con la experiencia de éste. Así, esta distancia en la relación entre el espectador y la ficción fílmica presentada, por el momento, hace imposible cualquier proceso de identificación con los personajes (Lara, 1981: 52). Por consiguiente, su empleo también sirve para abatir los sentimientos de conmiseración. Como también se menciona en el capítulo 5.9., esta técnica de utilizar instrumentos fílmicos convencionales de modo diferente además puede crear un efecto

surrealista. Por ejemplo, el primer plano que encuadra a una gallina que cacarea junto al rostro enlodado de Don Carmelo (Imagen 82), o el primer plano de los perritos imitando de modo irónico al acto carnal entre Jaibo y la madre de Pedro (Imagen 83). Según Lillo, el primer plano en ocasiones también tiene una marcada función erótica que “rompe con la visión timorata que el melodrama tiene del cuerpo” (Lillo, 1994: 49). En este contexto, se puede mencionar los ejemplos del plano de las piernas de la madre de Pedro o los muslos desnudos de la adolescente Meche, las cuales ambas sirven en el filme como objetos del deseo (Imagen 84).

No obstante, el empleo general de medios técnicos es muy reducido en cuanto al filme *Los Olvidados* porque Buñuel en general prefiere la mera observación de la actuación enmarcada por una cámara con pocos movimientos y que sabe guardar su distancia. Es decir, quiere evitar la creación de un efecto estético a través de los medios fílmicos (Tuñón, s.f.: 53f). Así, como hemos visto en capítulo 4.2., el filme *Los Olvidados* también destaca generalmente por la sencillez de los medios técnicos utilizados y por la ausencia de trucos formales que normalmente forman una parte integral de la estética fílmica.

If his films conspicuously lack the formal elegance which often masquerades as beauty, they also lack the languid loitering among trivial finesses which often mimics emotional sensitivity. The conventional association of beauty with nostalgia and yearning, with a static admiration, is at best a perversion of true romanticism, and more often a sterile acquiescence in its defeat (Durgnat, 1978: 117).

En cuanto a *Nosotros, los Pobres*, los medios técnicos sirven para apoyar el desarrollo narrativo. La planificación exacta de los cuadros fílmicos da a la mayoría de las secuencias un alto nivel estético. Como ya hemos visto, tanto los elementos musicales como la escenografía artificial contribuyen en interacción con los medios técnicos a la ambientación de las secuencias y determinan su estructura. Aunque el filme también representa el tema social de la pobreza lo comunica a través de imágenes bien planificadas que coinciden con la pretensión estética del espectador. En este contexto, los planos empleados en combinación con los movimientos de la cámara no sólo sirven para guiar al espectador por la narración sino también incrementan el efecto dramático de las escenas patéticas o violentas. Entonces, en el siguiente paso vamos a contraponer las secuencias más violentas de *Los Olvidados* y *Nosotros, los Pobres* en cuanto al posicionamiento y al movimiento de la cámara para ilustrar esta diferencia entre el empleo de los medios técnicos en momentos de climax para crear un efecto estético muy diferente.

En cuanto a *Los Olvidados*, las secuencias violentas, por ejemplo, son caracterizadas por la escasez de movimientos de la cámara y por un número limitado de planos. Así, en el momento de climax en el cual la violencia alcanza el nivel culminante, la cámara muchas veces queda en

su posición y observa toda la actuación sin intervenir de ninguna manera. Por ejemplo, en la secuencia, en la cual Jaibo y Pedro se encuentran por casualidad en la barraca del abuelo de Meche y Cacarizo, que dura hasta alcanzar su punto culminante de violencia un minuto quince segundos, el número de cortes es muy reducido. Al entrar en el jacal, los movimientos sencillos de la cámara permiten al espectador de mirar alrededor del escenario hasta seguir a Pedro que sube por las escaleras. Sin embargo, durante la lucha la cámara queda en plano entero de los dos chicos sin cambiar su posición y solo sigue al final a los personajes con una panorámica vertical hacia abajo¹⁰⁸. Esta reducción de los cambios de los planos obliga al espectador de seguir toda la violencia desde una perspectiva que no le permite apartarse de ella. El mismo efecto es creado por la cámara en la secuencia final donde Meche y su abuelo se deshacen del cuerpo de Pedro. Por toda la secuencia en el basurero la cámara queda en plano general en la misma posición y observa como el filme se acerca a su final dramático. Cuando el cuerpo de Pedro cae rodando por el basurero, la cámara sólo le sigue a él con una panorámica vertical vacilante hasta que éste queda enterrado por basura¹⁰⁹. Al lado de la reducción de planos alternantes, la cámara también suele mantener la distancia a los acontecimientos, lo que otra vez realza la posición voyeurista del espectador que parece omnipresente en el discurso fílmico de Buñuel.

En *Nosotros, los Pobres*, Rodríguez utiliza los medios técnicos más bien para apoyar el desarrollo del trama. Especialmente, en momentos de climax parece que la cámara, en interacción con la música, tiene la función de incrementar la tensión o el nivel dramático de la escena. Por ejemplo, en la secuencia en la cual Pepe lucha contra el asesino y sus cómplices el ritmo rápido de los cortes y el cambio frecuente de los planos incrementan la intensidad de la lucha. En este contexto, la cámara claramente intensifica el ritmo y la velocidad del trama hasta culminar en la confesión del crimen por parte del asesino. La cámara tampoco mantiene una distancia a los personajes utilizando una frecuencia alta de planos medio cortos y primer planos¹¹⁰. El espectador se encuentra integrado directamente en la lucha, sin embargo no tiene el tiempo para reflejar los acontecimientos por las imágenes rápidamente alternantes. Así, la violencia presentada en la secuencia no tiene el efecto persistente de las secuencias violentas de *Los Olvidados*.

Para concluir, Buñuel intenta reflejar la miseria de la pobreza por una presentación auténtica a través de un estilo antiestético. Es decir, con sus imágenes se acerca a la realidad social de esta

¹⁰⁸ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 18

¹⁰⁹ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 20

¹¹⁰ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 14

gente al margen de la sociedad y no esconde su indigencia tras una escenificación desfigurada. Además, utiliza instrumentos fílmicos como el primer plano de un modo atípico, lo que subvierte otra vez las convenciones del cine mexicano donde este plano tiene una función bien definida. Para Buñuel también es importante establecer una relación especial con el espectador la cual le permite criticar su pasividad ante su entorno social. Esto se demuestra en el posicionamiento intencional de la cámara que le sirve como un instrumento de observación y a veces la utiliza para desvelar la posición voyeurista del espectador. Por el contrario, en *Nosotros, los Pobres* el empleo del lenguaje fílmico sirve de modo convencional para intensificar los momentos patéticos de la trama y para aumentar el nivel de tensión. Especialmente, el uso excesivo de primer planos en secuencias violentas y dramáticas crea un sentimiento de cercanía y así facilita la identificación con los personajes y su destino.

5.9. La incorporación de elementos surrealistas

La tesis se refiere varias veces al alto nivel de la autenticidad del filme *Los Olvidados* y también analiza las diferentes técnicas para crear un efecto muy realista. Sin embargo, como ya hemos visto en el capítulo 4.3. acerca de la relación de Buñuel con las convenciones del cine genérico, la incorporación de elementos surrealistas, incluso en sus filmes más realistas como *Los Olvidados*, también representa una estrategia para subvertir las convenciones del cine mexicano y para distanciar al espectador de las imágenes presentadas. Por eso, en este capítulo se analiza a más detalle los diferentes momentos surrealistas que aparecen en el filme y también el modo de Buñuel para utilizar elementos corrientes en función de quebrar el convencionalismo del cine. En general, el filme muchas veces está comparado con la tradición del neorrealismo porque con su enfoque en la pobreza urbana, en particular en los niños de la calle, y su incorporación de elementos que incrementan el nivel de la autenticidad como actores laicos, lugares reales y un diálogo regional crea este efecto realista y documental que también fue aspirado por los neorrealistas como por Scia en su obra *Sciuscía*. Sin embargo, Buñuel intentaba distanciarse claramente del neorrealismo porque su concepción de la realidad no puede ser comparada con la del neorrealismo. Así, para Buñuel el *valor sentimental* de los objetos en su contexto individual forma parte de su realidad. Lo explicó en una conversación con el neorrealista Cesare Zavattini también expresa su desacuerdo con el neorrealismo:

(...)For a neo-realist, I said to him, a glass is a glass and nothing more; you see it taken from the sideboard, filled with drink, taken to the kitchen where the maid washes it and perhaps breaks it... But this same glass, contemplated by different beings, can be a thousand different things, because each one charges what he sees

with affectivity; no one sees things as they are, but as his desires and his state of soul make him see. I fight for a cinema which will show me this kind of glass (Arnada, 1976: 275).

Esto no convierte a los objetos en símbolos específicos pero el modo diferente de percibir estos objetos en su forma original altera su realidad con algo misterioso y fantástico, lo que entonces está decisivo para la construcción fílmica de realidad. En este contexto, según Buñuel siempre se atribuye un deseo, un sentimiento de terror o una necesidad personal a la percepción de la realidad (Wood, 1993: 48). En cuanto a *Los Olvidados*, el tema central de las secuencias obviamente surrealistas es la frustración que está provocada por el conflicto entre la realidad y los deseos de los personajes. Esta frustración se muestra principalmente en las dos secuencias oníricas del filme (Del Pozo, 2003: 90).

En la primera secuencia onírica, Pedro tiene un sueño en el cual despierta de su cama para seguir a una gallina que se esconde debajo de esta (Imagen 85). A partir de este momento “los recursos cinematográficos sobrepasan el orden puramente narrativo para conducirnos por las intrincadas imágenes del sueño, en la cual se dan cita la poesía y el misterio” (Ros Galiana & Crespo y Crespo, 2002: 36). El jacal aparece ahora iluminado por una luz extraña que hace destacar algunos detalles mientras otros permanecen desvanecidos en sombras. Pero él sólo encuentra a Julián con una sonrisa exagerada y con la cara manchada de sangre. Por unos segundos el joven, aterrorizado por la vista, no puede apartarse de Julián y además empiezan a caer plumas de la gallina por la imagen (Imagen 86). En este momento también se despierta la madre y empieza una conversación en off sin los personajes realmente hablando. Pedro asegura a su madre que no tiene nada que ver con el asesino de Julián y la promete comprometerse bien. Otra vez la pregunta porque no le quiere pero ella le trata raramente con mucho cariño y le pone a dormir. Sin embargo, ello sigue preguntándole porque ha rehusado de darle comida el otro día. En este momento ella se vuelve otra vez a su cama con un gran pedazo de carne desgarrada y sangrienta en sus manos (Imagen 87). Empieza una tormenta cuando la madre se acerca lentamente pareciendo a una fantasma. Según algunos críticos esta imagen establece la relación entre la Virgen y la carne. “La crítica más solvente ha relacionado la imagen de la madre con la de una Madonna, que evoluciona majestuosamente a cámara lente (...)” (Sánchez Vidal, et al., 2004: 82).



Imagen 85 *Los Olvidados*: sobreimpresión de Pedro cuando empieza a soñar; 00:27:49



Imagen 86 *Los Olvidados*: Pedro encuentra a Jaibo con su cabeza machado de sangre mientras las plumas de la gallina caen por la imagen; 00:28:12



Imagen 87 *Los Olvidados*: la madre parece a la Virgen con un pedazo de carne en sus manos; 00:29:56

De todos modos, cuando la madre quiere entregar el pedazo de carne a Pedro, de repente aparece una mano de debajo de la cama y agarra la carne. Es Jaibo que logra quitar la carne de Pedro desapareciendo otra vez por debajo de la cama¹¹¹. En este contexto, se une el sentimiento de culpabilidad por la muerte de Julián y el deseo de cariño maternal con el deseo de satisfacer el hambre constante que está simbolizado por el pedazo de carne (Del Pozo, 2003: 90). Sin embargo, al final estos deseos se ven frustrados por la aparición de Jaibo que de modo emblemático quita la carne de las manos de Pedro. Así, el sueño representa los conflictos interiores y exteriores de Pedro que determinan el desarrollo de la trama y de su destino inevitable. En referencia a esta secuencia Buñuel explicó así: “Dreams concentrate elements that have affected us while awake, disguising them and presenting them to us in another manner” (Pérez Turrent & De la Colina, 1992: 47).

En la segunda secuencia onírica, Jaibo tiene un sueño mientras está en trance de muerte porque ha sido baleado por la policía. Sobre un primer plano del rostro de Jaibo se superpone la imagen de un perro vagabundo corriendo en la calle mientras se oye la voz en off de Pedro, Jaibo y de la madre (Imagen 88). Jaibo dice: “No, No. Ya caigo por el agujero negro. Estoy solo, solo”. En el próximo instante la madre dice: “Como siempre mi hijito, como siempre. Ahora duérmase y no piense. Duérmase, m’hijito”¹¹². Este diálogo, igualmente que en el caso de la pesadilla de Pedro, indica el conflicto interior de Jaibo y refleja su soledad en este mundo sin haber conocido a sus padres¹¹³. Sin embargo, la yuxtaposición con la imagen del perro atribuye a la secuencia con una función expresiva surrealista que se encuentra fuera del contexto narrativo y que “elude toda tentativa de aprehender su significado” (Ros Galiana & Crespo y Crespo, 2002: 57). Así, estas secuencias surrealistas extienden la realidad documentada a través de la presentación de los sentimientos interiores de los personajes en conflicto con su realidad exterior y atribuyen el

¹¹¹ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 9

¹¹² Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 19

¹¹³ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 19

filme con algo misterioso. “For Buñuel, the inner life is part of the equation; it is affected by circumstances, but it also spills over into these circumstances in strange and sometimes perverse ways” (Jones, 2005: 25). Por eso el filme desarrolla una interrelación entre la realidad y el surrealismo porque en la conciencia de Buñuel, en el uno se puede encontrar el otro y viceversa (Sauer & Leisch-Kiesl, 2005: 218).



Imagen 88 Los Olvidados: sobreimpresión del perro sarnoso; 01:15:22



Imagen 89: el gallo picoteando al lado del ciego; 00:10:54



Imagen 90 Los Olvidados: Pedro lanza un huevo directamente hacia la cámara/ el espectador; 00:58:33

Así, aparte de estas secuencias de sueño obviamente surrealistas, Buñuel también utilizó elementos reales para alternar su significado a través de una escenificación extraña, lo que ilustra esta relación de lo real y lo surreal en el filme. Especialmente, la presentación de animales como las gallinas o los perros de un modo insólito contribuye a los momentos surrealistas del filme. Es decir, parece lógico y realista de encontrar a estos animales en convivencia con gente de esta capa social muy baja, sin embargo el modo de presentar a estos animales y de vincularlos con el desarrollo de los personajes los convierte en objetos surreales.

Hühner und Hühnergeflatter sind in einer Situation, in der Mensch und Tier auf engen Raum miteinander leben, nicht ungewöhnlich. Doch in der Weise, wie sie auf Höhepunkten der Handlung unbedarft erscheinen, wie Gegacker und Geflatter akustisch präzisiert wird und die Handlung unterbricht, erzeugt Irritation, gerade im dramatischen Moment ein Stück Ironie (Sauer & Leisch-Kiesl, 2005: 218).

Por ejemplo, a lado de la gallina que aparece en el sueño de Pedro o el perro en el sueño de Jaibo, en la secuencia en la cual los gofos asaltan al ciego y le dejan en el mugre, al final también aparece un gallo picoteando muy cerca de la cara del ciego tapado de lodo¹¹⁴ (Imagen 89). Con su aparición imprevista empieza una música chillada que pone énfasis en la tortura de la secuencia. Así, esta irritación a través de una escenificación insólita de elementos reales rompe con las costumbres visuales del espectador y no le permite caer en su sentimentalismo (Lillo, 1994: 49), sino le quita por un momento del mundo presentado y crea un efecto de distanciamiento. Esta intención buñueliana de interrumpir al espectador en su proceso de

¹¹⁴ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 4

identificación a través de estos momentos surreales e insólitos se aclara en otra secuencia clave del filme en la cual Pedro se dirige directamente hacia la cámara, o más bien hacia el espectador, y lo arroja con un huevo que se rompe en la lente de la cámara¹¹⁵ (Imagen 90). Es un ataque directo a la pasividad del espectador el cual por un momento es consciente de su posición como observador de esta marginalidad social. En este momento está quitado completamente del desarrollo narrativo y está obligado de reflejar su posición enfrente la situación social de los pobres.

With this splendid gesture, the boy not only affirms that, in spite of his apparently fate-ruled life, he does have some agency left, albeit negative; but he also expresses his contempt for those of us who are watching him, with pity or terror, from our relatively comfortable, but powerless, position facing the screen. Pedro's sudden awareness that he is being watched coincides with the spectator's sudden awareness that he is watching; and in this moment of double insight, the moral victory is obviously Pedro's (Faber, 2003: 238).

En una entrevista Buñuel dijo que incluso tenía la intención de incorporar más elementos y momentos que rompen con el realismo convencional. Por ejemplo, en la secuencia en la cual Pedro y Jaibo dan una visita para vengarse a Julián quería montar un orquesta sinfónica en el andamio del edificio en construcción. Pero al ruego de Dancigers que ya había aceptado un par de compromisos, Buñuel se volvió atrás y decidió no realizar sus ideas bohemios (Pérez Turrent & De la Colina, 1992: 62).



Imagen 91 *Nosotros, los Pobres*: Pedro en cárcel empieza a cantar con Celia; 01:42:09



Imagen 92 *Nosotros, los Pobres*: Sobreimpresión de la parálitica reflejada en la armadura de la cama; 01:37:45



Imagen 93 *Nosotros, los Pobres*: Don Pilar tiene alucinaciones de la parálitica; 01:38:17

En cuanto a *Nosotros, los Pobres*, no realmente se puede observar esta ruptura con su realidad fílmica porque aunque algunos acontecimientos parecen absurdos con referencia al mundo real, coinciden perfectamente con las convenciones de este género y por eso no provocan un efecto de distanciamiento en el espectador. Esto puede ser ilustrado particularmente a través de las secuencias musicales, porque por ejemplo no es muy probable que un trio musical aparezca en un cárcel y que de repente se vea a Pepe reunido con Celia y Chachita cantando juntos la canción

¹¹⁵ Véase en el protocolo de secuencias *Los Olvidados*- secuencia 16
99

*amorcito corazón*¹¹⁶ (Imagen 91). Pero esto parece normal en su contexto fílmico y más bien sirve para provocar emociones de simpatía en el espectador. Sin embargo, hay una secuencia en el filme que salta de su conformismo con la realidad fílmica porque en ella se ve a Don Pilar que está drogado por la mariguana y de repente se siente perseguido por las miradas insistentes de la paralítica. Para parar con su paranoia, cubre la vieja con una manta, pero las drogas le causan alucinaciones y vuelve a ver la cara de la paralítica por todas las partes (Imagen 92-93). Por eso se pone loco y empieza a golpearla hasta estar detenido por Chachita y Celia¹¹⁷. No obstante, a pesar de imágenes insólitas en esta secuencia que muestran la cara de la paralítica girando alrededor de Don Pilar, no se rompe realmente con la lógica del espectador porque todo está reducido al efecto alucinante de las drogas.

Para concluir, a pesar del alto nivel realista de *Los Olvidados*, Buñuel incorporó algunas técnicas para dar al filme en ocasiones un aspecto surrealista que refleja la concepción de la realidad de Buñuel. En este caso, sirve para quitarse al espectador de su sentimiento de comodidad y le obliga a distanciarse de las imágenes presentadas para reflejar críticamente su posición voyerista y pasiva frente de la miseria social de los olvidados. En el caso de *Nosotros, los Pobres*, los elementos que al primer aspecto no perfectamente coinciden con la lógica del mundo real pueden ser justificados por el convencionalismo del cine institucional de este tiempo o por una lógica implícita. Así, no tienen la función de sorprender al espectador, al contrario sirven para cumplir con sus expectativas.

II. CONCLUSIÓN

En el contexto de un cine institucional mexicano que fue determinado por el proyecto nacional de fomentar la *mexicanidad* en la era posrevolucionaria a través de un discurso político, social y cultural, Buñuel se enfrentó a un sistema rígido de películas genéricas caracterizadas por determinadas convenciones estéticas y estructurales. La relación entre el discurso político nacionalista y el establecimiento de una industria nacional de cine se mostraba sobre todo en la financiación estatal de las producciones fílmicas, lo que al final resultó en la transformación de ciertos símbolos mexicanos en pilares de una propia estética fílmica. Asimismo, se debe mencionar la influencia del cine hollywoodiense y de Eisenstein que contribuyeron al establecimiento de esta estética y que formaban la base de los géneros específicos del cine

¹¹⁶ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 11

¹¹⁷ Véase en el protocolo de secuencias *Nosotros, los Pobres*- secuencia 10

mexicano. En la época de oro del cine mexicano, los filmes recurrían de modo idealizado a los motivos de la Revolución Mexicana y se concentraron en la escenificación mistificada de la vida rural. Así, los filmes fueron caracterizados sobre todo por elementos como paisajes magníficos de México y los rostros de indígenas acompañados de música ranchera. Sin embargo, en los años cincuenta, el cine mexicano experimentó una renovación en cuanto a su enfoque estético. Es decir, el centro de interés se trasladó de la vida rural idealizada a los problemas sociales de las zonas urbanas, donde se experimentaba un rápido crecimiento de población. Aunque estos filmes intentaron presentar la injusticia social con un alto nivel de autenticidad, todavía se basaban en elementos de los géneros convencionales. Así, limitaron los problemas sociales a una ideología simplista y moralizadora, lo que contribuyó de nuevo a la mitificación de la vida urbana.

Cuando Buñuel entró en este cine esquemático fue obligado a adaptar sus primeras películas al gusto de su público para no estar sometido a censura y para cumplir con las expectativas de los productores que exigían el éxito comercial de las películas. No obstante, encontró medidas para operar en el sistema del cine mexicano y al mismo tiempo transgredir sus normas. Buñuel incorporó elementos del cine convencional de forma insólita para sacar al espectador de su pasividad y confrontarle con una nueva interpretación cinematográfica de la realidad mexicana. Así, el espectador fue obligado reevaluar la presentación familiar de un mundo melodramático, lo que en general creaba un efecto desmitificador e introdujo un tono perturbador en sus filmes. En este contexto, Buñuel utilizó cuatro estrategias principales para desvelar la ideología hipócrita del cine clásico mexicano: (1) la aplicación del recurso estilístico irónico y de la parodia (2) el uso del estilo de exageración (3) la confrontación de elementos contradictorios y (4) la integración de elementos surrealistas.

Ante este aspecto, *Los Olvidados* es sin duda un filme ejemplar de la filmografía mexicana de Buñuel que expresa de múltiples maneras su intención de derribar el costumbrismo cinematográfico de su contexto y desmitificar su ideología falsa. Así, el objetivo principal de este trabajo fue identificar los elementos más llamativos incorporados en *Los Olvidados*, que crearon este efecto desmitificador en comparación con su contexto cinematográfico. En cuanto a la exigencia de tratar los problemas sociales con un alto grado de autenticidad, en *Los Olvidados* se implementa en partes un estilo documental que presenta la realidad de los pobres sin desfigurar su miseria. Es decir, desde la primer secuencia, el filme no seduce al espectador mexicano mostrándole un mundo familiar melodramático, sino que le presenta un escenario muy auténtico de la pobreza en los barrios marginales de la Ciudad de México. Por el contrario,

en *Nosotros, los Pobres*, una obra representativa del cine arrabal, la advertencia a la presentación auténtica de los acontecimientos se descompone en una secuencia musical típica acompañada del artificial decorado de la vecindad mexicana.

En este contexto, “los primordiales en el melodrama son la lucha entre Bien y el Mal y la diferencia excluyente entre el deseo y las obligaciones” (Tuñón, 2011: 89). Así, en *Nosotros, los Pobres* se presenta la imagen clásica del *héroe pobre* caracterizado por su sinceridad y su bondad, en lucha constante contra la injusticia social encabezada por los ricos ávidos de dinero y poder. Por el contrario, Buñuel prescinde de este maniqueo simplificado ya que sus personajes cuentan con una naturaleza más compleja determinada por ambivalencias y contradicciones. Es decir, Buñuel evita la heroificación de la pobreza y más bien considera las circunstancias que convierten a los pobres en individuos sin escrúpulos en lucha por la supervivencia. Esta divergencia en la presentación de la pobreza, también se muestra en la alternación de la tipología tradicional de los personajes del cine institucional mexicano. Por ejemplo, los personajes discapacitados, que sirven normalmente para despertar sentimientos de conmiseración en el espectador, en *Los Olvidados* no se distinguen de los otros pobres porque intentan todo para sobrevivir en este mundo cruel. En cuanto a *Nosotros, los Pobres*, estos personajes tienen claramente la función de aumentar el sentimentalismo del filme porque realzan la falta de perspectivas de esta gente marginada. Especialmente, la presentación sin corazón de la madre mexicana resultó en el rechazo de *Los Olvidados* porque los espectadores argumentaron que una madre mexicana nunca rechazaría su niño. En general, el filme representa un ataque directo a la unidad sagrada de la familia que predomina el cine mexicano a través de madres crueles, padres ausentes y adultos abusivos.

La estructura del filme de Buñuel tampoco responde a las expectativas del público porque aunque se asienta en ciertos secretos que definen el hilo argumental principal, al final la revelación de estos secretos no culmina en un final feliz, sino que termina de modo drástico en la muerte de los dos protagonistas. Así, Buñuel no permite a sus personajes principales evitar su destino, pero tampoco presenta al espectador una solución moralizadora de los problemas tratados en el filme. Por el contrario, en *Nosotros, los Pobres* los secretos sirven de modo convencional para aumentar el nivel dramático del filme y su revelación al final resulta en el restablecimiento del orden en el mundo melodramático. Además, Buñuel en ocasiones incorporó elementos surrealistas, como las secuencias oníricas, que le ayudan romper con las costumbres del cine clásico y crean un efecto de distanciamiento entre el espectador y el mundo

fílmico. Es decir, estos elementos sirven para que el espectador abandone su posición voyeurista y pasiva y se vea obligado a participar en la realidad presentada.

El análisis de los medios técnicos y de la música de los filmes también demuestra que Buñuel intentó subvertir la experiencia estética del espectador a través de la ausencia de un lenguaje fílmico muy complejo. Es decir, los medios técnicos de modo simplista le servían para presentar los acontecimientos de modo auténtico sin intervenir o modificar su efecto. En este contexto, la cámara muchas veces funciona como un mero instrumento de observación que sigue la trama con movimientos sencillos y un número de planos muy limitado. Especialmente, la reducción de los medios técnicos en secuencias muy violentas tiene como resultado momentos chocantes, en los cuales el espectador se ve obligado a consumir sin distracción toda la violencia y brutalidad de la escena. Durante estos momentos la música suele estar ausente o no coincide con el nivel visual de la secuencia. Así, muchas veces representa una unidad autónoma que no apoya la acción sino que sirve como elemento constructivo de ella. Por el contrario, en *Nosotros, los Pobres* el empleo de la cámara y la incorporación de música melodramática sirven para aumentar el nivel dramático de los momentos patéticos y también para incrementar la tensión.

La comparación de los dos filmes pone de relieve que Buñuel operó en México en plena conciencia de su contexto cinematográfico y de nuevo alcanzó transgredir las normas y convenciones de éste de un modo que por un lado le permitió integrarse en el cine mexicano, pero por otro le dejó suficiente libertad para crear un efecto de distanciamiento. En cuanto a *Los Olvidados*, el filme claramente intenta demontar la realidad idealizada de la vida urbana de los pobres y con su revisión crítica del cine insitucional mexicano sirve como modelo para el siguiente movimiento del nuevo cine latinoamericano.

III. BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. (2003): *Buñuel and Mexico. The crisis of national cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Alfaro, Eduardo de la Vega: "Origins, Development and Crisis of the Sound Cinema (1929-64)". En: Paranaguá, Paulo Antonio (ed.) (1995): *Mexican Cinema*. London, Mexico City: BFI/IMCINE, pp. 79- 93.
- Alfaro, Eduardo de la Vega: "The Decline of the Golden Age and the Making of the Crisis". En: Hershfield, Joanne & Maciel, David R. (1999): *Mexico´s cinema. A century of film and filmmakers*. Delaware: Scholarly Resources Inc., pp. 165-191.
- Armes, Roy (1987): *Third World Filmmaking and the West*. Berkley: University of California Press.
- Arnada, Francisco (1976): *Luis Buñuel*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Arredondo Ramírez, Martha L. (2005): *Mexicanidad versus Identidad nacional*. Mexico City: Plaza y Valdés S.A.
- Aub, Max (1985): *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Madrid: Aguilar S.A.
- Ayala-Blanco, Jorge (1968): *La condición del cine mexicano*. Mexico City: Posada.
- Ayala-Blanco, Jorge (1968a): *La aventura del cine mexicano*. Mexico City: Ediciones Era S.A.
- Bazin, André: "Los Olvidados". En: Qu`est-ce que le cinéma. Cinéma et sociologie (1961)
- Beaver, Frank Eugene (2007): *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art*. New York: Peter Lang Publishing.
- Beezley, William H. & Meyer, Michael C. (eds.) (2010): *The Oxford History of Mexico*. New York: Oxford University Press.
- Begin, Paul: "Buñuel, Eisenstein, and the Montage of Attractions: An Approach to Film in Theory and Practice." En: Bulletin of Spanish Studies (2006), Vol. 83 (8), pp. 1113-1132.
- Bescherer, Peter (2013): *Vom Lumpenproletariat zur Unterschicht. Produktivistische Theorie und politische Praxis*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Brachet-Márquez, Viviane: "El estado benefactor mexicano. Nacimiento, auge y declive (1822-2002)". En: Boltvinik, Julio & Damián, Araceli (2004): *La pobreza en México y el mundo: realidades y desafíos*. Mexico: Siglo XXI Editores S.A., pp. 240-272.
- Brennan, Juan Arturo: "La música cinematográfica". En: Cinémas d´Amérique latine. Cinéma et musique (2000), Vol. 8, pp. 20-26.

- Brooks, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale UP.
- Buñuel, Luis: "Escritos." En: Cahiers d'Art (1927), Vol 10.
- Buñuel, Luis (1998): *Mi último suspiro*. Barcelona: Tribuna de Plaza & Janés, 9. ed.
- Cahiers du cinéma (1989): "Entretien avec Buñuel". Vol. 31-42, Band 4.
- Carcinero, Marisol & Salas Sánchez, Daniel (eds.) (2000): *En torno a Buñuel*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Connelly, Caryn & Lynd, Juliet: "Virgins, Brides and Devils in Disguise: Buñuel does Mexican Melodrama". En: Quar. Rev. of Film & Video (2001), Vol. 18 (3), pp. 235-256.
- De la Colina, José: "El más bello de los filmes inexistentes" En: Eisenstein, Sergei M (1969): *Qué viva México*. Mexico City: ERA.
- Del Pozo, Diego: "Olvidados y re-creados. La invariable y paradójica presencia del niño de la calle en el cine latinoamericano". En: Chasqui-Revista de literatura latinoamericana (2003), Vol. 32 (1), pp. 84-97.
- De los Reyes, Aurelio (1987): *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Mexico City: Trillas.
- Dever, Susan (2003): *Celluloid Nationalism and Other Melodramas. From Post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica*. New York: State University of New York Press.
- Díaz Torres, Daniel & Colina, Enrique: "Ideología del Melodrama en el Viejo Cine Latinoamericano". En: Cine Cubano (1971), Vol 73/74/75, p. 15.
- Díaz Torres, Daniel & Colina, Enrique: "El melodrama en la obra de Luis Buñuel". En: Cine Cubano (1972), Vol 78/79/80, pp. 156-164.
- Digón Pérez, Miguel (2010): "Nosotros los Pobres, Ustedes Los Olvidados". En: Congreso Internacional 1810-2010: 200 años de Iberoamérica, pp. 581-594; http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/53/00/90/PDF/AT6_Digon.pdf, accedido el 01.09.2014.
- Durgnat, Raymond: "Style and Anti-Style". En: Mellen, Joan (ed.) (1978): *The world of Luis Buñuel*. New York: Oxford University Press, pp. 116-124.
- Eisenstein, Sergei M. (1947): *The Film Sense*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Evans, Peter William (1995): *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and Desire*. Oxford: Clarendon Press.
- Faber, Sebastiaan: "Between Cernuda's Paradise and Buñuel's Hell: Mexico through Spanish Exiles' Eyes". En: Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America (2003), Vol 80 (2), pp. 219-239.

- Fuentes, Carlos: "The Discreet Charm of Luis Buñuel". En: Mellen, Joan (ed.) (1978): *The World of Luis Buñuel*. New York: Oxford U. P., pp. 51–71.
- Fuentes, Víctor (1981): *Buñuel, cine y literatura*. Barcelona: Salvat.
- Fuentes, Victor (2005): *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida*. Madrid: Tabla Rasa Libros y Ediciones.
- García Riera, Emilio (1972): *Historia documental del cine mexicano*. Mexico City: Ed. Era, Vol. IV.
- García Riera, Emilio (1992): *Historia documental del cine mexicano. 1943-45*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Vol. III.
- Gauteur, Claude: "Buñuel et l'antiphrase". En: *Études cinématographiques* (1962), Vol. 22-23 (1), pp. 79-97.
- Haddox, John H (1967): *Vasconcelos of Mexico. Philosopher and Prophet*. Austin: University of Texas Press.
- Hart, Stephen: "Buñuel's Box of Subaltern Tricks. Technique in *Los olvidados*". En: Evans William, Peter & Santaolalla, Isabel (2004): *Luis Buñuel. New Readings*. London: Bfi Publishing, pp. 65-80.
- Hernández Rodríguez, Rafael: "Melodrama and Social Comedy in the Cinema of the Golden Age". En: Hershfield, Joanne & Maciel, David R. (1999): *Mexico's cinema. A century of film and filmmakers*. Delaware: Scholarly Resources, Inc., pp. 101-122.
- Hershfield, Joanne (1996): *Mexican cinema 1940-1950. Mexican Woman*. Tuscon: The University of Arizona Press.
- Hershfield, Joanne & Maciel, David R. (1999): *Mexico's cinema. A century of film and filmmakers*. Delaware: Scholarly Resources, Inc.
- Higginbotham, Virginia (1979): *Luis Buñuel*. New York: Twayne.
- Jatho, Gabriele (ed.) (2008): *Luis Buñuel. Essays, Daten, Dokumente*. Berlin: Bertz+Fischer.
- Jones, Julia: "Interpreting reality. *Los Olvidados* and the documentary mode". En: *Journal of Film and Video* (2005), Vol 57 (4), pp. 18-31.
- King, John, López, Ana M. & Alvarado, Manuel (1993): *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*. London: Bfi Publishing.
- King, John (2000): *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. London, New York: Verso.
- Konigsberg, Ira (2004): *Diccionario técnico akal de cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lara, Antonio (ed.) (1981): *La imaginación en libertad. Homenaje a Luis Buñuel*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

- Leisch-Kiesl, Monika: "La imaginación es libre; el hombre no. Luis Buñuel im Gespräch mit Jacques Derrida". En: Zeilinger, Peter & Portune, Dominik (2006): *Nach Derrida. Dekonstruktion in zeitgenössischen Diskursen*. Wien: Verlag Turia+Kant, pp. 218-235.
- Lillo, Gaston: "Melodrama mexicano". En: Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen (1994), Vol. 16, pp.65-73.
- Lillo, Gastón (1994a): *Género y transgresión. El cine mexicano de Luis Buñuel*. Montpellier: Institut International de Sociocritique.
- López, Ana M.: "Tears and Desire. Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema". En: King, John, López, Ana M. & Alvarado, Manuel (1993): *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*. London: Bfi Publishing, pp. 147-163.
- Mahieu, José Agustín (1990): *Panorama del cine iberoamericano*. Madrid: Ediciones de cultura hispánica.
- Martín-Barbero, J. (1987): *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Mexico City, Barcelona: Ediciones G. Gili.
- McCullough, Arthur: "Eisenstein's Regenerative Aesthetics. From Montage to Mimesis". En: Antoine-Dunne, Jean & Quigley, Paula (2004): *The Montage Principle. Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts*. New York, Amsterdam: Editions Rodopi, pp. 45-66.
- Medina de la Serna, Rafael: "Sorrows and Glories of Comedy". En: Paranaguá, Paulo Antonio (ed.) (1995): *Mexican Cinema*. London, Mexico City: BFI/IMCINE, pp. 163-170.
- Metz, Christian: "The Imaginary Signifier". En: Stam, Robert & Miller, Toby (eds.) (2000): *Film and theory*. Malden, Mass: Blackwell, pp. 408-436.
- Millán Agudo, Francisco J. (2004): *Las huellas de Buñuel. Influencias en el cine latinoamericano*. Teruel, Zaragoza, Calanda: Instituto de Estudios Turolenses, Gobierno de Aragón, Centro Buñuel Calanda.
- Mitchell, Renae L.: "Fernández and Cinematic Propaganda in the U.S. and Mexico". En: *Comparative Literature and Culture* (2011), Vol. 13 (4), pp. 2-9.
- Monaco, James (2009): *How to read a film. Movies, Media and beyond*. Oxford: University Press, 4. ed.
- Monegal, Antonio (1993): *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos.
- Monsiváis, Carlos: "Mexican cinema. Of myths and demystifications". En: King, John, López, Ana M. & Alvarado, Manuel (1993): *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*. London: Bfi Publishing, pp. 139-146.
- Monsiváis, Carlos : "Se sufre pero se aprende (El melodrama y las reglas de la falta de límites)". En: Monsiváis, Carlos & Bonfil, Carlos (1994): *A través del espejo: el cine mexicano y*

- su público*. México: Ediciones el Milagro del Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 99-225.
- Monsiváis, Carlos: "Currents and Structures. Mythologies". En: Paranaguá, Paulo Antonio (ed.) (1995): *Mexican Cinema*. London, Mexico City: BFI/IMCINE, pp. 117-127.
- Monsiváis, Carlos: "Gabriel Figueroa. Las profecías y los espejismos de la imagen". En: Nexos. Sociedad, Ciencia, Literatura (2008), Vol. 30 (365), pp. 53-63.
- Mora, Carl J. (2005): *Mexican cinema. Reflections of a Society 1896-2004*. Jefferson/North Carolina/London: McFarland & Company, Inc., Publishers. 3. ed.
- Noble, Andrea (2005): *Mexican National Cinema*. London, New York: Routledge.
- Noble, Andrea: "If Looks Could Kill. Image Wars in María Candelaria". En: Grant, Catherine & Kuhn Annette (eds.) (2006): *Screening World Cinema. The Screen Reader*. London: Routledge, pp. 72-85.
- Obscura Gutiérrez, Siboney: "La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano". En: *Imaginario en el cine mexicano* (2011), Vol. 6(11), pp. 159-182.
- O'Malley, Ilene V. (1986): *The Myth of the Revolution*. Westport: Greenwood P.
- Paranaguá, Paulo Antonio (ed.) (1995): *Mexican Cinema*. London, Mexico City: BFI/IMCINE.
- Paz, Octavio (1974): *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 2. ed.
- Paz, Octavio (1995): *El laberinto de la soledad*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 2. ed.
- Peña Ardid, Carmen & Lahuerta Guillén, Víctor M. (eds) (2007): *Buñuel 1950. Los olvidados. Guión y documentos*. Teruel, Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses, Gobierno de Aragón, Caja Rural de Teruel.
- Peréz Turrent, Tomás & de la Colina, José: "¡Mi huerfanito jefe! Los Olvidados". En: Moritz, Joaquín (1986): *Prohibido asomarse al interior*. Mexico City: Planeta, pp. 55-69.
- Peréz Turrent, Tomás & de la Colina, José (1993): *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.
- Podalsky, Laura: "Patterns of the Primitive. Sergei Eisenstein's Qué Viva México". En: King, John, López, Ana M. & Alvarado, Manuel (1993): *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*. London: Bfi Publishing, pp. 139-146.
- Polozotti, Mark (2006): *Los Olvidados*. London: Bfi publishing.
- Poniatowska, Elena: "Buñuel". En: *Revista de la Universidad de México*, enero (1961), pp. 14-20.
- Preckler, Ana María (2003): *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX. Pintura y Escultura del Siglo XX*. Madrid: Editorial Complutense, Vol. 2.

- Ramirez Berg, Charles (1992): "Figueroa's Skies and Oblique Perspective. Notes on the Development of the Classical Mexican Style". En: *Spectator*, Vol. 13, pp. 21-41.
- Romaguera i Ramió, Joaquim (1999): *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2. ed.
- Ros Galiana, Fernando & Crespo y Crespo, Rebeca (2002): *Guía para ver y analizar Los Olvidados. Luis Buñuel 1950*. Valencia, Barcelona: Nau Libres; Ediciones Octaedro S.L.
- Sánchez Vidal, Agustín, Figueroa, Gabriel F., Aviña, Rafael & Monsiváis, Carlos (2004): *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*. Barcelona: Fundación Televisa/Turner.
- Sauer, Hanjo & Leisch-Kiesl, Monika (2005): *Religion und Ästhetik bei Ingemar Bergman und Luis Buñuel*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Schlesinger, Philip: „On National Identity. Some Conceptions and Misconceptions Criticized”. En: *Social Science Information* (1987), Vol. 26, pp. 219-264.
- Schnitman, Jorge A. (1984): *Film industries in Latin America: Dependency and Development*. Norwood: Ablex.
- Seton, Marie (1960): *Sergei Eisenstein*. New York: Grove Press.
- Smith, Paul Julián: "Shocks and Prejudices" En: *Sight and Sound* (1995), Vol. 5, pp. 24-26.
- Sontag, Susan (1966): "Death of Tragedy". En: Sontag, Susan (1966): *Against Interpretation and other Essays*. New York: Dell, pp. 132-139.
- Stella Gómez, Libia (2003): *La mosca atrapada en una telaraña. Buñuel y "Los Olvidados" en el Contexto de Latinoamericano*. Bogota: Universidad Nacional de Colombia.
- Tesson, Charles (1995): *Collection Auteurs. Luis Buñuel*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Tuñón, Julia (s. f.): "Arañado del escándalo. La representación de la pobreza en el cine clásico mexicano: *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947), *Ustedes los ricos* (I. Rodríguez, 1948) y *Pepe el Toro* (I. Rodríguez, 1952) vs. *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950)". En: *Savoir en Prisme*, Vol (1), pp. 39-55; http://www.univ-reims.fr/site/autre/savoirs-en-prisme/gallery_files/site/1/1697/3184/9681/30077/35234.pdf, accedido el 01.09.2014.
- Tuñón, Julia (1988): *En su propio espejo. Entrevista con Emilio "El Indio" Fernández*. Mexico City: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Tuñón, Julia: "Emilio Fernández. A Look Behind the Bars". En: Paranaguá, Paulo Antonio (ed.) (1995): *Mexican Cinema*. London, Mexico City: BFI/IMCINE, pp. 179- 192.
- Tuñón, Julia: "Sergei Eisenstein y Emilio Fernández, constructores fílmicos de México. Los vínculos entre la mirada propia y ajena". En: *Film Historia Online* (2002), Vol 12 (3); <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2002/eisenstein.htm>, accedido el 09.08.2014.

Tuñón, Julia: “Ritos y ritmos urbanos en el cine de Emilio Fernández”. En: Cahiers d’études romanes (2008), Vol. 19, pp. 197-207; <http://etudesromanes.revues.org/1983>, accedido el 11.10.2014.

Tuñón, Julia: “El sombrero de copa y la ausencia del padre. Los olvidados, Luis Buñuel, 1950”. En: Cavielles Garcia, Patricia & Poppenberg, Gerhard (eds.) (2011): *Luis Buñuel: dos miradas. Una aportación hispano- alemana a un cine antiético*. Berlin: Verlag Walter Frey, pp 81-102.

Wolfezon, Carolyn: “Batallas en el desierto. La inversión del melodrama cinematográfico como estrategia crítica sobre la Revolución Mexicana”. En: Revista Hispanica de Cultura y Literatura (2012), Vol.27 (2), pp.46-61.

Wood, Michael (1993): “Buñuel in Mexico”. In: King, John, López, Ana M. & Alvarado, Manuel: *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*. London: Bfi Publishing, pp. 40-51.

Vilaltella, Javier G. (1994): „Buñuel und die Frage der Gattungen im mexikanischen Kino“. In: Link-Heer, Ursula & Roloff, Volker (Hrsg.) (1994): *Luis Buñuel. Film-Literatur-Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 120-136.

Zavarzadeh, Mas’Ud (1991): *Seeing Films Politically*. Albany: State University of New York Press.

IV. FUENTES AUDIOVISUALES

Los Olvidados. D: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel & Luis Alcoriza. México 1950. En: *Luis Buñuel. México DVD*. Pierrot le Fou 2007. 77 min.

Nosotros, los Pobres. D: Ismael Rodríguez. Guión: Ismael Rodríguez & Pedro de Urdimalas . México 1948. En: Colección cine mejicano. DVD. Cinema Internacional Media S.L., 123 min.

V. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 Los Olvidados: la advertencia en el prólogo; 00:01:30	51
Imagen 2 Los Olvidados: establishing shot de Nueva York; 00:01:33	51
Imagen 3 Los Olvidados: Plaza de la Constitución en la Ciudad de México; 00:02:13.....	51
Imagen 4 Los Olvidados: plano general del patio desolado; 00:02:16.....	51
Imagen 5 Los Olvidados: Cacarizo imitando el toro; 00:02:31.....	51
Imagen 6 Los Olvidados: el Pelón hace el torero; 00:02:34.....	51
Imagen 7 Nosotros, los Pobres: dos golfos encuentran un libro en la basura; 00:00:19	53
Imagen 8 Nosotros, los Pobres: la advertencia impresora en el libro; 00:02:09	53
Imagen 9 Nosotros, los Pobres: el camión se va; 00:02:51	53
Imagen 10 Nosotros, los Pobres: el Licenciado Monte ofrece dinero a Celia; 01:51:23	57

Imagen 11 Nosotros, los Pobres: la prestamista al primer aspecto parece dispuesta a ayudar; 01:09:46	57
Imagen 12 Nosotros, los Pobres: la prestamista se interesa por la medalla; 01:10:05	57
Imagen 13 Los Olvidados: Jaibo saca la piedra para lanzarla a Julián; 00:20:10	59
Imagen 14 Los Olvidados: Julián cae al suelo; 00:20:13	59
Imagen 15 Los Olvidados: Jaibo pegando a Julián con un palo; 00:20:19	59
Imagen 16 Los Olvidados: Pedro intenta detener al Jaibo; 00:20:25	60
Imagen 17 Los Olvidados: Pedro delante del escaparte con el pedastro; 00:45:42	60
Imagen 18 Los Olvidados: el pedastro muestra sus intenciones verdaderas; 00:45:59	60
Imagen 19 Los Olvidados: la madre reparte comida entre sus hijos; 00:11:32	63
Imagen 20 Los Olvidados: la madre queda enfadada con Pedro; 00:11:59	63
Imagen 21 Los Olvidados: Pedro consigue robar un bocadillo de la madre; 00:12:28	63
Imagen 22 Los Olvidados: Marta lavandose sus piernas; 00:42:10	64
Imagen 23 Los Olvidados: las miradas voyeuristas de Jaibo; 00:42:08	64
Imagen 24 Los Olvidados: la tensión sexual crece; 00:43:17	64
Imagen 25 Los Olvidados: Pedro intenta defenderse de los golpes con una silla; 00:52:40	66
Imagen 26 Los Olvidados: la madre enfrente del juez; 00:53:04	66
Imagen 27 Los Olvidados: la madre acariciando por primera vez a su hijo; 00:55:29	66
Imagen 28 Nosotros, los Pobres: Chachita llorando a la tumba aparente de su madre; 00:31:40	67
Imagen 29 Nosotros, los Pobres: el momento de revelación en el cual Chachita se entera de que se trata de otra tumba; 00:32:09	67
Imagen 30 Nosotros, los Pobres: la Chorreada interroga a Pepe; 00:32:58	67
Imagen 31 Nosotros, los Pobres: Chachita pilla a su padre besando a la Chorreada; 00:34:21	68
Imagen 32 Nosotros, los Pobres: Pepe pega a Chachita; 00:35:59	68
Imagen 33 Nosotros, los Pobres: Pepe golpea su mano sangrando contra la pared; 00:36:52	68
Imagen 34 Los Olvidados: Don Carmelo tocando música rodeado por un montón de gente; 00:05:44	69
Imagen 35 Los Olvidados: Pedro y Pelón atacan al ciego; 00:10:42	69
Imagen 36 Los Olvidados: Jaibo destruye los instrumentos del ciego con una piedra grande con el rascacielos en el fondo; 00:10:38	69
Imagen 37 Los Olvidados: Meche en la choza de Don Carmelo; 01:08:09	70
Imagen 38 Los Olvidados: Meche sacando las tijeras; 01:08:31	70
Imagen 39 Los Olvidados: Carmelo abusando a Pedro; 01:09:23	70
Imagen 40 Los Olvidados: el tullido en su carrito; 00:24:12	71
Imagen 41 Los Olvidados: los golfos rodeando al tullido apado en su carrito llevando la etiqueta "me mirabas"; 00:24:31	71
Imagen 42 Los Olvidados: los golfos dejan al tullido en la calle; 00:25:00	71
Imagen 43 Nosotros, los Pobres: el ciego está compadecido por La que se levanta tarde; 00:17:37	72
Imagen 44 Nosotros, los Pobres: Yolanda llorando en la choza de la paralítica; 01:19:00	72
Imagen 45 Nosotros, los Pobres: Chachita con la paralítica en su casa vaciada; 01:29:11	72
Imagen 46 Nosotros, los Pobres: la reconciliación entre Chachita y su madre; 01:54:13	77
Imagen 47 Nosotros, los Pobres: Pepe se despide de su madre; 01:54:36	77
Imagen 48 Nosotros, los Pobres: Chachita y Celia se despiden de Pepe antes que la policía lo vuelva al cárcel; 01:56:33	77
Imagen 49 Nosotros, los Pobres: una lucha a muerte entre Pepe, el verdadero asesino y sus cómplices; 01:58:08	78
Imagen 50 Nosotros, los Pobres: los otros prisioneros como testigos del pelea; 02:01:14	78
Imagen 51 Nosotros, los Pobres: el asesino confiesa su delito; 02:01:27	78
Imagen 52 Nosotros, los Pobres: los vecinos haciendo chistes; 02:02:24	79
Imagen 53 Nosotros, los Pobres: un Pepe feliz con su mujer y el bebé recién nacido; 02:02:37	79
Imagen 54 Nosotros, los Pobres: Chachita ahora tiene una tumba para llorar por su madre; 02:02:50	79
Imagen 55 Nosotros, los Pobres: !Se sufre..Pero se aprende!; 02:03:20	79
Imagen 56 Nosotros, los Pobres: los niños harapientos con el libro; 02:03:25	79

Imagen 57 Nosotros, los Pobres: la última página del libro; 02:03:29.....	79
Imagen 58 Los Olvidados: el enfrentamiento final entre Jaibo y Pedro; 01:13:26	80
Imagen 59 Los Olvidados: el cuerpo de Pedro; 01:14:07	80
Imagen 60 Los Olvidados: Meche y su abuelo encuentran al cuerpo de Pedro; 01:14:21	80
Imagen 61 Los Olvidados: Jaibo corre de la policía; 01:14:57	81
Imagen 62 Los Olvidados: Don Carmelo está satisfecha por ver Jaibo muerto; 01:15:04.....	81
Imagen 63 Los Olvidados: el cuerpo de Jaibo; 01:15:14	81
Imagen 64 Los Olvidados: Meche y su abuelo se deshacen del cuerpo de Pedro; 01:15:50.....	82
Imagen 65 Los Olvidados: la madre en búsqueda de Pedro; 01:16:02	82
Imagen 66 Los Olvidados: un plano contrapicado desde abajo del vertedero de basura; 01:16:18.....	82
Imagen 67 Los Olvidados [Bonus]: Pedro recupera el dinero de Jaibo; 00:00:35	83
Imagen 68 Los Olvidados [Bonus]: Pedro y Ojitos pasan la noche juntos al sereno; 00:00:55.....	83
Imagen 69 Los Olvidados [Bonus]: Pedro vuelve a la granja-escuela; 00:01:40.....	83
Imagen 70 Los Olvidados: la chucherría en realidad sólo representa un conjunto de barracas desolados; 00:18:53.....	88
Imagen 71 Los Olvidados: los edificios en construcción; 00:09:34.....	88
Imagen 72 Los Olvidados: el refugio de Pedro por una noche durmiendo delante de un montón de basura; 00:46:47.....	88
Imagen 73 Los Olvidados: la cámara sigue en un travelling avant una persona cargada con mercancía; 00:05:09.....	89
Imagen 74 Los Olvidados: personas aleatorios pasando por la imagen; 00:05:13.....	89
Imagen 75 Los Olvidados: plano poco estructurado de un muchedumbre de gente; 00:07:43.....	89
Imagen 76 Los Olvidados: la cámara parece malposicionada en cuanto al movimiento de los personajes; 00:10:16.....	90
Imagen 77 Nosotros, los Pobres: el decorado parece a un escenario teatral; 00:03:01	90
Imagen 78 Nosotros, los Pobres: el patio donde las mujeres lavan la ropa; 00:03:50	90
Imagen 79 Nosotros, los Pobres: primer plano de Pepe y Chachita acordándose de la madre imaginaria de Chachita; 00:19:53.....	91
Imagen 80 Nosotros, los Pobres: primer plano de Chachita cuando se entera de que la tumba no es de su madre; 00:32:13	91
Imagen 81 Nosotros, los Pobres: primer plano de Chachita llorando cuando se entera de que Yolanda es su madre verdadera; 01:53:40	91
Imagen 82 Los Olvidados: primer plano de la gallina al lado de Don Carmelo; 00:10:57	92
Imagen 83 Los Olvidados: primer plano de los perritos de feria en la calle; 00:50:14.....	92
Imagen 84 Los Olvidados: primer plano de los muslos de Meche chorreados de leche; 01:16:56.....	92
Imagen 85 Los Olvidados: sobreimpresión de Pedro cuando empieza a soñar; 00:27:49	97
Imagen 86 Los Olvidados: Pedro encuentra a Jaibo con su cabeza machado de sangre mientras las plumas de la gallina caen por la imagen; 00:28:12	97
Imagen 87 Los Olvidados: la madre parece a la Virgen con un pedazo de carne en sus manos; 00:29:56	97
Imagen 88 Los Olvidados: sobreimpresión del perro sarnoso; 01:15:22	98
Imagen 89: el gallo picoteando al lado del ciego; 00:10:54.....	98
Imagen 90 Los Olvidados: Pedro lanza un huevo directamente hacia la cámara/ el espectador; 00:58:33.....	98
Imagen 91 Nosotros, los Pobres: Pedro en cárcel empieza a cantar con Celia; 01:42:09	99
Imagen 92 Nosotros, los Pobres: Sobreimpresión de la paralítica reflejada en la armadura de la cama; 01:37:45.....	99
Imagen 93 Nosotros, los Pobres: Don Pilar tiene alucinaciones de la paralítica; 01:38:17	99

VI. APÉNDICE

6.1. Resumen en alemán

Das postrevolutionäre Mexiko war geprägt von einer starken Identitätssuche nach den eigenen nationalen Wurzeln und man versuchte sowohl im politischen, als auch im soziokulturellen Diskurs die Herausbildung einer eigenen Identität, der sogenannten *Mexicanidad*, zu fördern. In diesem Kontext, stellte die Etablierung einer staatlich geförderten, nationalen Kinoindustrie einen integralen Bestandteil bei der Verbreitung nationalistischer Propagandainhalte dar. Demnach wurden die Filme der 30iger und 40iger Jahre von der Verherrlichung revolutionären Gedankenguts und der Idealisierung des ländlichen Lebens dominiert. Besonders das Genre des Melodramas und der sogenannten *comedia ranchera* eignete sich bestens um das familiäre, ländliche Glück gepaart mit atemberaubenden Landschaftsbildern und traditioneller mexikanischer Musik auf die Kinoleinwand zu transportieren. Beeinflusst von den marktdominierenden Hollywoodproduktionen und dem Kino Eisensteins, bildete sich somit im Laufe der Zeit eine eigene filmische Ästhetik heraus, die sowohl im In- als auch im Ausland repräsentativ für das mexikanische Kino stand.

Jedoch führte die rasch anwachsende urbane Bevölkerung und der, von politischen Machthabern angetriebene, Modernisierungsprozess zu einer Revision der mexikanischen Filmästhetik. Somit kam es zu einer Transformation des Genrekinos von üblichen melodramatischen Formelfilmen im ländlichen Bereich zu etwas sozialkritischeren, im urbanen Raum angesiedelten Produktionen. Diese Filme setzten sich zum Ziel die sozialen Probleme des Arbeiterstandes der urbanen Randbezirke mit einem hohen Grad an Authentizität darzustellen, um somit die heuchlerische Ideologie des klassischen mexikanischen Kinos zu unterwandern. Jedoch orientierte man sich in dieser revisionistischen Bewegung weiterhin an den Genrefilmen des goldenen Zeitalters und führte die filmische Interpretation der urbanen Armut anhand eines Nachbaus der mexikanischen *vecindad* in den Filmstudios und der Moralisierung der sozialen Probleme abermals zu einer Mystifizierung der filmischen Inhalte. In dieser Zeit versuchte Buñuel in der mexikanischen Kinolandschaft Fuß zu fassen und zeigten seine ersten beiden Produktionen, dass er sich teilweise den Konventionen des klassischen mexikanischen Kinos unterwarf, um zum einen den Erwartungen des Publikums zu entsprechen und zum anderen einer eventuellen staatlichen Zensur zu entgehen. Nichtsdestotrotz schaffte es Buñuel die Balance zwischen persönlichem Anspruch und kommerziellen Forderungen herzustellen, um die ästhetischen und strukturellen Konventionen des klassischen mexikanischen Kinos von innen heraus zu dekonstruieren und mit den Sehgewohnheiten des mexikanischen Publikums zu brechen.

Besonders sein Film *Los Olvidados* steht, sowohl auf ästhetischer als auch auf struktureller Ebene, im klaren Kontrast zu den traditionellen Filmproduktionen des klassischen, mexikanischen Kinos und im Vergleich mit den sozialkritischen, urbanen Filmen des *cine arrabal* lassen sich in dem Film einige Parameter herausarbeiten, die eindeutig Buñuels kritische Auseinandersetzung mit diesem veranschaulichen und zu einer Demystifizierung der klassischen Darstellungsformen beitragen. Demnach verwendet Buñuel in *Los Olvidados* teilweise einen dokumentarischen Stil, der durch die nicht modifizierte Darstellung der Realität der ärmlichen Bevölkerung, einen hohen Grad an Authentizität hervorbringt. Im Gegensatz, wird im Film *Nosotros, los Pobres*, der in der komparativen Analyse stellvertretend für das *cine arrabal* als Vergleichsbasis dient, zwar am Anfang des Filmes der Anschein erweckt, dass auf die Authentizität der Darstellung großer Wert gelegt wird, jedoch befindet sich der Zuseher mit der ersten Szene, eröffnet durch eine typische Musicaleinlage, bereits wieder in der gewohnten künstlichen Umgebung der mexikanischen *vecindad*.

Dieser starke Kontrast wird in der Arbeit sowohl in der unterschiedlichen Darstellung der sozialen Armut als auch in der Unterwanderung der klassischen Typologien der Protagonisten seitens Buñuels verdeutlicht. In diesem Fall verzichtet Buñuel auf eine Simplifizierung der sozialen Strukturen und konzentriert sich vielmehr auf eine realistische Darstellung der ärmlichen Jugendlichen, deren Schicksale die menschlichen Abgründe im Überlebenskampf widerspiegeln. Außerdem dekonstruiert Buñuel nicht nur das klassische Bild der sich aufopfernden mexikanischen Mutter sondern verwehrt er dem Publikum auch die Erlösung durch ein Happy end. Demnach wurde in der Arbeit auch deutlich, dass die Beziehung zum Publikum eine besondere Rolle spielt, da der Film durch die bereits erwähnten Mitteln den Zuseher immer wieder aus seiner passiven, voyeuristischen Haltung reißt und ihm dazu bewegt sich mit der idealisierten Realität des klassischen mexikanischen Kinos kritisch auseinanderzusetzen.

In diesem Kontext, war es Buñuel ein Anliegen dem Zuseher jeglichen Anspruch auf eine ästhetische Kinoerfahrung zu verwehren und zeigt die Arbeit wie er mit dem gezielt reduzierten Einsatz kamera- und schnittechnischer Feinheiten eine, durch diesen antiästhetischen Ansatz dominierte, Stimmung erzeugt, die im starken Kontrast zu der künstlichen Welt der glücklich dargestellten Armen in *Nosotros, los Pobres* steht. Somit dient *Los Olvidados* in seinem kinematographischen Kontext als Vorreiter für die darauffolgende kritische Auseinandersetzung seitens des *Nuevo cine latinoamericano* mit den heuchlerischen Ideologien und der hochstilisierten Ästhetik des klassischen mexikanischen Kinos.

6.2. Curriculum Vitae

PERSÖNLICHE DATEN

Name: Raphael Nicolas Mikl, BA BA BSc (WU)

Geboren am: 19.05.1989, Klagenfurt in Kärnten

Nationalität: Österreich

AUSBILDUNG

Universität Wien <i>Masterstudiengang</i>	MA Romanische Literatur- und Medienwissenschaft Spanisch Spezialisierung: Medienkommunikation im spanischsprachigen Raum mit Fokus auf Filmanalyse von lateinamerikanischen Filmen
Wirtschaftsuniversität Wien <i>Bachelorstudiengang</i>	BSc Internationale Betriebswirtschaft Leistungsstipendium 2013 für außerordentliche akademische Leistungen; Erfolgreich abgeschlossen im April 2014 Spezialisierung: Cross-Functional Management
Universidad Complutense de Madrid, Spain <i>Auslandssemester</i>	Erasmus Austauschprogramm Internationales Management und Marketing Jan-Jun 2013
Universität Wien <i>Bachelorstudiengang</i>	BA Theater-, Film- und Medienwissenschaft Erfolgreich abgeschlossen im August 2012
Universität Wien <i>Bachelorstudiengang</i>	BA Romanistik Spanisch Erfolgreich abgeschlossen im Oktober 2011
Gymnasium <i>Matura 2007</i>	Europagymnasium Klagenfurt, Internationales Schulprogramm (Unterrichtssprache Englisch)

VERFASSTE BACHELORARBEITEN

The influence of language and acculturation on U.S. marketing strategies targeting the Hispanic consumer market. Including a case study of Wal-Mart. (Im Zuge des Bachelorstudiums in Internationaler Betriebswirtschaft an der Wirtschaftsuniversität Wien; Betreuung: Univ.- Prof. Dr. Gerlinde Mautner)

Die Herausbildung einer Gegenöffentlichkeit durch die Entstehung eines Pressewesens im Spanien des 18. Jahrhunderts (Im Zuge des Bachelorstudiums Romanistik Spanisch an der Universität Wien; Betreuung: o. Univ.-Prof. Dr. Frederike Hassauer, M.A (USA))

Die Sprachbesonderheiten des venezolanischen Spanisch analysiert anhand des Filmes *Huelepega- Ley de la calle* (Im Zuge des Bachelorstudiums Romanistik Spanisch an der Universität Wien; Betreuung: ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Robert Tanzmeister)

SPRACHEN

Fließend: Deutsch (Muttersprache), Englisch; Verhandlungssicher: Spanisch; Grundkenntnisse: Französisch

Protocolo de secuencias *Los Olvidados*

Num. de secuencias	Espacio de tiempo	Contenido de la secuencia	Plano cinematográfico/ Movimiento de la cámara (selección)	Elementos de sonido	Comentarios sobre características particulares de la secuencia
avance	00:00:00-00:01:33	Imagen fija de una chabola en el barrio pobre; <i>credit</i>	Imagen fija (Standbild)	Música melodramática de carácter amenazante (extradiegética)	"Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos"; Disolventes (<i>fade in/fade out</i>)
secuencia 1	00:01:33-00:02:15	Establishing shot de Nueva York; Panorámica horizontal a lo largo de la torre Eiffel; Imágenes características de Londres (Big Ben, río Tamésis); Plano panorámico de la Ciudad de México (plazas reconocibles de México)	Plano panorámico general: Panorámica horizontal; Panorámica vertical; Plano panorámico (vista de pájaro)-> según el guión original se trata de un par de <i>stock shots</i>	Voz en off, música más positiva (extradiegética)	"Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria, y albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela, semilleros de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán 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 progresivas de la sociedad." muchas disolventes (<i>fade in/fade out</i>)
secuencia 2	00:02:15-00:03:13	Jugando y bromeando se ve en el patio un grupo de chamacos harapientos (el Cacarizo, Pedro, el Pelón, el Bola; Chamaquito, Golfo II, y el Chicharonero); imitan a una corrida de toros; Comparten un trago y un paquete de cigarrillos; se ve a un chico trepando una columna; también conversan sobre la aparición del Jaibo;	Plano general del patio; Plano conjunto de los chicos; Alternancia de planos medios y planos medios cortos; Primer plano de Cacarizo; Contraplano del Pelón; Plano contrapicado del Chamaquito en la columna.	Algarazara y ruido de voces; Pedro utiliza un tonel como tambor para apoyar el juego de toro (música diégetica)	Cacarizo se avanza hacia la cámara, cámara subjetiva desde la perspectiva de Cacarizo limitando al toro;
secuencia 3	00:05:07-00:07:59	La secuencia toma lugar en un mercado donde hay un montón de gente por todos los lados; Después de un establishing shot del mercado, la cámara se concentra en Ojitos; Por su apariencia y su modo de hablar obviamente un niño campesino, que está esperando a su padre y llorando en una esquina al lado del mercado; En el próximo instante vemos a un ciego que hace un orquesta por sí mismo girado por gente que escucha a su música; Entre sus canciones siempre hace comentarios en favor de los tiempos de la dictadura de Porfirio que motivan las risas de la gente; El ciego, nombrado Don Carmelo, le pide por una limosna para poder pagar por su comida; También aparece el grupo de golfos encabezados por Jaibo con el plan de robar al ciego; Se posicionan de modo estratégico alrededor del viejo y fingen escuchar su música; El Pelón se coloca junto al ciego, casi detrás de él y lo empuja ligeramente; Don Carmelo reacciona de modo enfadado pero nadie realmente le toma en serio; Así, el Pelón saca una hoja de afeitador para cortar la correa de la bolsa del ciego donde guarda su limosnas;	Plano entero de la gente en el mercado; La cámara sigue a alguien cargado con mercancías y para en un plano medio de Ojito llorando; Primer plano de Ojito; Primer Plano del ciego tocando música; Plano entero de Ojitos; Pan horizontal siguiendo a Ojitos; Plano entero de Ojitos y otra gente; Plano conjunto del grupo escuchando a Don Carmelo; Travelling hacia Don Carmelo; Paralelo plano medio de éste; Plano entero de Ojitos; Plano medio del ciego; Travelling hacia detrás para volver a ver su público; Primer plano del periódico en el suelo; Plano conjunto de la esquina donde Ojitos está esperando; Aparece el grupo de golfos en el plano; Travelling avant hacia ellos; Para en plano medio de Jaibo, Pedro y el Pelón; Travelling avant hacia Ojitos; Para en plano medio de Ojitos y Pedro; Corto pan horizontal; Plano conjunto del público y del ciego; Plano medio corto de dos personas y Pedro; Plano medio corto del ciego con el Pelón detrás de él; Primer plano del ciego; Plano americano de Jaibo y alguna gente alrededor de él (x2); Plano medio de la espalda del Ciego; Primer plano de su bolsa; Plano entero del ciego y su público; Primer plano de las piernas de algunos en el público; (...)	Por toda la secuencia se oye el ruido del mercado en el fondo, como los gritos de la gente; Además se oye las risas del público; Entre los diálogos se puede oír la música del ciego haciendo un orquesta por sí mismo (música diégetica)	La cámara por toda la secuencia está en movimiento acercándose y distanciarse otra vez de los personajes;

<p>secuencia 4</p>	<p>00:09:34- 00:10:59</p>	<p>Al inicio se ve el desencampado, con la gran amazón erecta del rascacielos. Los golfos Jaibo, Pedro y el Pelón están siguiendo al ciego cargado con sus instrumentos; De repente se detiene para volver la cabeza; Nota algún peligro y comienza a depositar en tierra su canga para quedar libre; Un tomate podrido viene a estrellarse contra su cara; Los chicos comienzan el ataque contra el ciego; Mientras Jaibo se dirige hacia los instrumentos y empieza a destruirlos; Don Carmelo se tambalea por una piedra que le acerta en la cabeza; Los chicos siguen atacando el ciego dándole empujones. El ciego intenta defenderse contra sus ataques; Cuando el ciego se queda sin movimiento por un momento en el suelo los chicos salen corriendo; Se ve el ciego con la cara manchada de tierra, sangre y tomate; En el último paso aparece una gallina negra que iba picoteando por allí;</p>	<p>Plano conjunto de un edificio en construcción (establishing shot); Pan vertical abajo hasta se ve Don Carmelo; Pan horizontal siguiendo al ciego; Plano entero de los tres golfos; Plano americano del ciego; Se va hacia la cámara y para en plano medio corto; Plano entero desde la perspectiva de pájaro; La cámara queda por un momento en la misma posición; Plano medio del ciego al suelo; Plano americano de Jaibo; Plano entero de Jaibo destruyendo los instrumentos; música; Plano entero del ciego y los otros dos golfos; Pan horizontal en dirección de Pedro hasta que el ciego tropiece; Plano general de los chicos huyendo. Plano entero del ciego en el suelo; Pan horizontal y zoom in a la gallina negra;</p>	<p>La secuencia empieza con música extradiagética que es característica para Don Carmelo y que al mismo tiempo acelera con el acercamiento de los muchachos; Durante el peleo acaba la música y sólo se oye los gritos de los chicos y del ciego; En el momento en el cual Jaibo destruye los instrumentos la música empieza otra vez hasta acaba en un sonido muy resonado y raro cuando aparece el gallo;</p>	<p>En esta secuencia el movimiento de la cámara está muy reducido y especialmente durante el momento de peleo sólo queda en la misma posición para observarlo; La escenificación grotesca de la gallina también muestra bien la construcción de espacio de Buñuel en su filme;</p>
<p>secuencia 5</p>	<p>00:10:59- 00:12:36</p>	<p>Pedro está en el gallinero donde encuentra un huevo de una gallina blanca; Marra, la madre de Pedro y tres otros hijos (Rosa, Nacho y un bebe de año y medio) acaba de llegar a casa y trae comida; Empieza a sacar la comida de una bolsa; Nacho está a punto de agarrar un trozo de la comida y su madre le pega en la mano; Pedro entra en la pieza y se dirige hacia su madre; Ésta, que se halla preparando las raciones, apenas vuelve la cabeza; Pedro se muestra avergonzado; Ella se vuelve enojada con Pedro y no le quiere dar nada de comer; Pedro intenta agarrar un bolillo pero está pegado por la Madre en la mano; Al final Pedro logra agarrar un bocadillo y sale corriendo de la casa;</p>	<p>Plano medio corto de Pedro en el gallinero; Plano conjunto del interior del hogar de la familia de Pedro; La cámara queda quieta y filma a la familia; Plano medio de la madre con dos hijos; Plano medio corto dando comida a uno de sus hijos; Plano entero de la habitación; Travelling horizontal siguiendo a Pedro en la otra habitación; Plano medio de la madre cocinando; Plano general del exterior del hogar desde la perspectiva de pájaro;</p>	<p>Por casi toda la secuencia no hay música, sólo al inicio por el paso de una escena a la otra; Al lado del diálogo entre la madre y sus hijos, sólo se oye las rizas de los niños y algunos gritos; También se oye el golpe que Marra da a Pedro;</p>	<p>En esta secuencia Buñuel introduce a la familia de Pedro y da al espectador una idea de la abnegación de Marra hacia sus niños, en particular hacia Pedro;</p>
<p>secuencia 6</p>	<p>00:12:36- 00:15:24</p>	<p>Secuencia nocturna. Se ve a Ojitos llorando por su soledad en la calle; Pedro se une a Ojitos acompañado por algunos perros callejeros; Ojito declara que no sabe porque le han traído ahí; Pero los dos son interrumpidos por Julián en búsqueda de su padre; Pedro pide dinero a Ojitos para ir a buscar comida; Entretanto Julián encuentra a su padre ebrio en un bar y le acompaña a casa; Pasan los dos chicos que están comiendo un bocadillo; Los dos debaten sobre el deber social del padre y su toxicodependencia; Los dos chicos Pedro y Ojitos se rien de Julián y su padre; Luego, Pedro se despierte de Ojitos y se aleja de él; Pero éste sigue a Pedro y se une en el fondo del plano para tener una conversación vedada al espectador;</p>	<p>Plano entero de una estatua; Pan vertical hasta que se ve a Ojitos en plano entero; Plano americano de Pedro con un pan horizontal siguiendo a él; Plano medio de los dos chicos; Pan horizontal hasta que se ve a Pedro y Julián en plano americano; Pan horizontal; Plano medio de Ojitos y Pedro; Plano medio de Julián tirando su padre del bar; Plano entero de la calle; Plano americano de Pedro y Ojitos; Travelling hacia detrás filmando a Julián y su padre; La cámara para en plano entero de los tres chicos y el padre borracho; Pan horizontal siguiendo a Julián con su padre; Plano medio de los dos; Plano medio de Pedro y Ojitos reyendo; La cámara queda en su posición hasta que los dos chicos desaparecen en el fondo del patio;</p>	<p>Por toda la secuencia se oye una música extradiagética de modo positivo que por la mayoría de la secuencia es muy pasiva;</p>	<p>En esta secuencia se ve muy bien la influencia estética de Figueroa por la iluminación gloriosa de la escena nocturna; Especialmente la interacción de sombras y del luz crea un ambiente especial en cuanto al efecto de las imágenes;</p>
<p>secuencia 7</p>	<p>00:18:37- 00:20:55</p>	<p>En esta secuencia Jaibo se va con Pedro a buscar a Julián para pedir cuentas a él porque Jaibo le acusa por haber denunciado a él. Mientras Pedro va a recoger Julián, Jaibo esconde una piedra en un pañuelo que le sirve como un engaño; Cuando Julián llega se muestra poco impresionado por las amenazas de Jaibo y por un momento es el que imita el agresor empujando a Jaibo y agarrando a Pedro; Pero en el momento en el cual se muestra de espalda a Jaibo, éste saca la piedra y la lanza a la cabeza de Julián; Julián empuja un grito de dolor y cae al suelo entre un pajonal; Rápidamente Jaibo busca a un palo para terminar con Julián; Empieza a golpear a Julián con un palo muy grande hasta que Pedro interviene y detiene a Jaibo; Jaibo se asegura que nadie los ha visto y saca unos billetes de Julián; Antes de huir, comparte el dinero con Pedro, lo que le convierte en un cómplice del asesino.</p>	<p>La secuencia empieza con un paso fluido (match cut); Se ve como Jaibo sale del plano anterior y otra vez aparece en la próxima secuencia; Plano americano de Jaibo y Pedro con la chicharrería en el fondo; La cámara queda en su posición mientras Jaibo esconde a la piedra; Pan horizontal siguiendo a Pedro; Pan vertical hacia el techo; Plano entero de Pedro y Julián; Pan horizontal siguiendo a Julián; Plano americano de Julián y uno de sus colegas; Plano conjunto de la chicharrería; Se ve a los dos chicos acercándose a Jaibo; Plano entero de los tres desde la perspectiva de pájaro; Los chicos se alejan de la cámara y paran en plano entero; En el fondo se puede ver el rascacielos en construcción; Plano medio corto de Julián; Plano contraplano; Plano medio de los dos desde el lado; Pan horizontal hacia Pedro; Plano medio corto de Jaibo sacando la piedra; Plano americano de los tres con Jaibo lanzando la piedra a Julián; Plano medio corto de Julián en el suelo; Travelling hacia atrás hasta que Jaibo aparece otra vez en el plano; El plano entero muestra como agarra a un palo; Plano contrapicado de Jaibo pegando a Julián; Plano entero de Pedro el cual intenta detener a Jaibo; La cámara queda en su posición hasta que Jaibo se acerca a ella</p>	<p>Al inicio de la secuencia se oye la comeja de un gallo y el ruido que hacen los trabajadores; En el fondo también se oye los ladridos de un perro; Por toda la primera parte se oye los ruidos de los trabajadores y cuando Julián se acerca a Jaibo también se puede notar el ruido de la calle en el fondo; En el momento en el cual Jaibo lanza la piedra se oye un grito de dolor por parte de Julián y empieza una música extradiagética cautivador que culmina en música un poco melodramática; También se oye muy bien los golpes del palo;</p>	<p>Secuencia de violencia; en los momentos más violentos de la secuencia la cámara queda en su posición y sólo sirve como observador de los acontecimientos</p>

<p>secuencia 8</p>	<p>00:24:09- 00:25:08</p>	<p>Jaibo detiene a un tullido apodo que está montado sobre un carrito para moverse; Jaibo le pide por un cigarrillo pero el tullido niega a compartirlo con Jaibo; Los otros chicos de la banda salen de su escondite y rodean al carrito del tullido; Pero éste queda rotundo y incluso empieza a insultar a los chicos; Así, le sacan de su carrito y le desvalijan; El tullido llama por la policía pero nadie puede oírle. Después le dejan al lado de su carrito en la calle y huyen en todas las direcciones. Sólo Jaibo queda un momento más para empujar el carrito abajo la calle;</p>	<p>Plano entero del tullido apodo en su carrito bajando la calle; Travelling hacia detrás siguiendo al tullido; Plano entero de Jaibo parando el carrito; Plano conjunto de la calle con la banda rodeando al tullido; Acercamiento con un plano medio de todo el grupo; Plano entero de todo el grupo; La cámara queda en el mismo plano y observa como los golfos desvalijan al tullido; Plano medio de los chicos agarrando al tullido en el aire; Plano entero de todo el grupo; Plano entero del tullido en el suelo; Plano conjunto de la calle con Jaibo empujando al carrito y saltando del cuadro;</p>	<p>Aunque la secuencia parece muy violenta la música extradiagética es muy alegre y así claramente contraponen a las imágenes; Aparte del diálogo y de la música sólo se oye los llamados por la policía;</p>	
<p>secuencia 9</p>	<p>00:27:08- 00:30:40</p>	<p>Pedro regresa a casa por la noche y se va directamente a la cama; La sobreimpresión de Pedro saliendo de su propio cuerpo indica al espectador que está soñando; Se ve a una gallina aterrizando debajo de su cama; Pedro la sigue y encuentra a Julián con su rostro machado de sangre; Pedro está horrorizado por la vista de Julián; Cuando regresa a su cama la madre está despierta y se acerca hacia él; La madre le acaricia, le pone otra vez a dormir y regresa a su cama; Pero cuando Pedro la llama se da una vuelta con un pedazo de carne cruda en sus manos; En este momento empieza una tormenta dentro de la habitación; La madre se acerca otra vez a la cama de Pedro; Éste espera por el pedazo de carne, pero en el momento que lo agarra, aparece una mano por debajo de la cama y quita la carne de Pedro; Al final se ve que la mano es de Jaibo;</p>	<p>Plano entero de los hermanos de Pedro en su cama; Pan horizontal hasta la cama de la madre; Travelling hacia detrás; Pan horizontal siguiendo a Pedro; Plano entero de la cama de Pedro; Se marca una elipsis temporal y una sobreimpresión de Pedro indica que está soñando; Plano medio por detrás de Pedro con una gallina bajando del techo; Plano medio corto de la madre despertándose; Plano conjunto de la habitación; Plano medio corto de Julián reyendo bajo la cama y con Pedro en el fondo; Plano medio corto de la madre; Plano conjunto de la habitación con la madre acercándose a Pedro; Secuencia larga que termina en plano medio de Pedro y la madre; Primer plano de los dos desde el lado con la madre acariciando a Pedro; Travelling hacia detrás que termina en un plano entero de la cama de Pedro; Primer plano de Pedro llamando a su madre; Plano medio de la madre con Pedro en el fondo desde una perspectiva de pájaro; Plano medio de la madre dando una vuelta con el pedazo de carne en sus manos; Se acerca a la cámara; Plano entero de la habitación; Primer plano del mano de Jaibo apareciendo por debajo de la cama; Plano entero de la habitación con Pedro, Jaibo y Stella en el plano; Fade out;</p>	<p>Al inicio la música extradiagética es interrumpida por los cacareos de una gallina; también se oye el trueno de la tormenta acompañado por una música de flauta que sigue hasta el final de la secuencia</p>	<p>Esta secuencia onírica puede ser clasificada como la secuencia más surrealista del filme, reflejando los conflictos interiores de Pedro a través de imágenes insólitas;</p>
<p>secuencia 10</p>	<p>00:41:52- 00:43:55</p>	<p>Jaibo llega a la casa de Pedro para buscarle pero solo encuentra a su madre lavándose sus piernas después del trabajo; Se nota un interés por parte de Pedro en el aspecto físico de Marta; Los dos se conversan sobre los padres de Jaibo y paulatinamente también la madre muestra su simpatía por el joven; Pero los dos están interrumpidos por los chicos que entran para avisar su madre que la policía la busca; Jaibo quiere huir, pero viendo lo inútil y acusador de su gesto, sigue a Marta;</p>	<p>Primer plano de las piernas de Marta; Travelling hacia detrás acabando en un plano entero de la madre y dos de sus hijos; Pan horizontal hacia la puerta donde entra Jaibo; Plano medio corto de Jaibo; Primer plano de las piernas imitando la mirada de Jaibo; Plano americano de la madre y de Jaibo acercándose a ella; Travelling hacia detrás; Plano medio de Jaibo asentado en la cama; Plano medio de la madre; Plano americano de Jaibo; Estos planos se repiten dos veces de modo plano-contraplano; Plano entero de la madre tirando el agua; Pan horizontal siguiendo a ella; Plano medio de Jaibo; Travelling hacia detrás para poner los dos en el mismo plano; Plano medio de los dos; Pan vertical siguiendo a Marta; Primer plano del rostro de Marta; Plano medio corto de Jaibo y la madre hablando de su madre; Pan horizontal hacia la puerta; Plano americano de la madre y sus dos hijos;</p>	<p>Por toda la secuencia hay una música extradiagética de modo melodramática que acompaña al diálogo;</p>	<p>La cámara y toda la planificación de la secuencia imita las miradas de Marta y Pedro y así transmite está tensión sexual entre los dos que se intensifica a lo largo de la secuencia;</p>
<p>secuencia 11</p>	<p>00:44:52- 00:45:20</p>	<p>El gendarme pone preguntas a la madre sobre Pedro; Jaibo le ofrece una cigarrillo y actúa como si no fuera inocente; La madre pide al gendarme que castigan a Pedro en caso de encontrarle;</p>	<p>Plano medio de Jaibo; Pan horizontal siguiendo a Jaibo, aparece la madre y un gendarme en el plano; Plano entero de la habitación; Travelling avant hacia la cara de la madre;</p>	<p>En esta secuencia no hay música y solo se puede oír el diálogo entre la madre y el gendarme; Hay una interrupción de Nacho; Jaibo ofrece un cigarrillo al gendarme;</p>	<p>Esta secuencia solo representa la continuación de la secuencia 10</p>

<p>secuencia 12 00:45:20-00:46:37</p>	<p>Al inicio se ve a través de unos establishing shots que Pedro se encuentra en un barrio más rico; La cámara se posiciona en el interior de una tienda por donde graba todo lo que pasa por un escaparate; Pedro se acerca al escaparate y mira dentro; En este momento se ve un señor acercándose a Pedro, empieza una conversación con él, pero no se puede oír sobre lo que están hablando; Solo se ve como el señor empieza a examina a Pedro y de repente saca su cartera para ofrecer a Pedro un poco de dinero; En este momento se da cuenta de que se trata de un pedófilo que quiere pagar a Pedro para seguirle a casa; Pero cuando Pedro le sigue y el señor intenta llamar a un taxi. llega un policia; Pedro se huye y también el señor sale del escenario rápidamente;</p>	<p>Plano entero de un farol iluminado; Plano general de un barrio rico en la noche; Plano conjunto de una calle con los coches corriendo en dirección de la cámara; Plano conjunto de un escaparate a la cual Pedro se acerca; Travelling avant hacia Pedro y el pedófilo; La cámara quede en plano medio de los dos por toda la secuencia;</p>	<p>Por toda la secuencia solo se oye una música extradiegética de modo positivo;</p>	<p>Lo extraordinario de esta secuencia es que la cámara apenas cambia su posición; Sólo al inicio busca su posición optimal para observar a los personajes; Además la cámara se encuentra al otro lado del escaparate y por eso no se puede seguir a la conversación de Pedro y el pedófilo;</p>
<p>secuencia 13 00:51:18-00:52:50</p>	<p>En la casa de Pedro, él intenta acercarse otra vez a la madre y la pide perdón pero ella le aparta empujando; En esta secuencia la violencia en casa de Pedro llega a un punto culminante porque la madre le acusa por el robo del cuchillo y empieza a golpearlo y tirarlo por el pelo; Los gritos del bebé intensifican la brutalidad de la secuencia; Pedro logra huir de su madre y amenaza a ella de pegarla con un taburete;</p>	<p>Plano entero de la habitación de la casa de Pedro; La cámara queda su posición mientras Pedro se lava su cuerpo; Plano medio de la madre entrando en la puerta; Plano entero de la habitación otra vez; Plano medio de la madre que trae el bebé y contraplano medio de Pedro; Plano entero de la madre desde una otra perspectiva; Pan horizontal en dirección de la cama; Plano entero de la habitación; Pan horizontal siguiendo a la madre; Plano medio corto de Pedro acercándose a su madre; Pan horizontal siguiendo a la madre; Plano medio corto de la madre pegando a Pedro; La cámara sigue a los dos; Plano entero observando el pelea de los dos; Plano medio corto de Pedro con la silla; Contraplano medio corto de la madre; La secuencia acaba con un plano medio corto de Pedro;</p>	<p>No hay música por toda la secuencia, aparte del diálogo solo se oye los gritos del bebé, el murmurado del agua, y los golpes de la madre;</p>	<p>La secuencia produce su efecto por la ausencia total de música. En este contexto los gritos del bebé y el sonido de los golpes tienen un efecto más fuerte;</p>
<p>secuencia 14 00:52:50-00:53:55</p>	<p>La madre llega al tribunal de menores porque han castigado a Pedro; En una conversación con el juez la dice que van a enviar a Pedro a un reformatorio para jóvenes; La madre está obligada a firmar una declaración de mutua conformidad; Durante la conversación se entera de que la madre fue violada cuando era niña y de que realmente no tiene ningún cariño por su hijo; Al final, el juez la obliga de ver a Pedro antes de que le envíen a la granja escuela;</p>	<p>Plano general del tribunal para menores; Plano medio corto de un funcionario; Travelling hacia detrás en dirección de su camino; Plano medio del escritorio del juez; Larga secuencia del mismo plano; Plano medio corto del juez; contraplano de Marta; Plano contraplano de los dos; Plano medio de lado de Marta y el juez; Travelling hacia el juez hasta un primer plano de su rostro;</p>	<p>En toda la secuencia no hay música extradiegética, sólo se puede oír el ruido de fondo típico de una oficina;</p>	<p>Una secuencia de modo convencional en cuanto a su planificación. Empieza con un establishing shot del lugar de actuación y también utiliza una serie de plano contraplanos para visualizar el diálogo entre el juez y la madre de Pedro;</p>
<p>secuencia 15 00:53:55-00:55:56</p>	<p>Con otros dos adolescentes Pedro se encuentra en una celda provisional; Por la recomendación del juez la madre otra vez va a ver a su hijo; Al entrar en la celda ella se dirige lentamente a Pedro pero todavía está en duda y un poco avergonzada por lo que ha hecho a su hijo; Al inicio Pedro no la hace caso pero de repente se enfada con la madre por haberle llevado ahí; También otra vez insiste en su inocencia porque no ha robado el cuchillo; En este momento Marta comienza a crecer en su inocencia; La confusión de los dos aumenta; Pedro en el máximo de la tensión, se echa a llorar; La madre lo mira un momento y luego le da un beso en la frente para despedirse; Después se dirige a la puerta y sale; En este momento Pedro se da cuenta de su ausencia y la sigue hasta la puerta; Sin embargo, está detenido por el celador; La secuencia acaba con los gritos de Pedro hacia el celador;</p>	<p>Plano medio corto de dos jóvenes castigos jugando; Zoom out hasta un plano medio de los dos y Pedro en el fondo; Plano entero de la madre entrando; Pan horizontal siguiendo a la madre hacia Pedro; Plano entero de Pedro y su madre; La cámara queda en esta posición durante el primer paso de la conversación; Plano medio de la madre; Pan horizontal siguiendo la madre; Acaba en un plano medio de Pedro y Marta (two shot); Contraplano medio de Pedro; Primer plano del rostro de la madre; Contraplano de Pedro; Plano medio de los dos; Travelling hacia detrás con un pan horizontal siguiendo a la madre a la puerta; Acaba en un plano entero de la madre; Plano entero de Pedro asentado en la ventana; Travelling hacia detrás mientras Pedro avanza en dirección de la cámara;</p>	<p>Hay música extradiegética que no realmente coincide con los acontecimientos y es caracterizado por su efecto calmante;</p>	<p>Plano entero de Pedro y el pedófilo; Plano medio corto de Pedro observando el pelea de los dos; Plano medio corto de la madre pegando a Pedro; La cámara sigue a los dos; Plano entero observando el pelea de los dos; Plano medio corto de Pedro con la silla; Contraplano medio corto de la madre; La secuencia acaba con un plano medio corto de Pedro;</p>
<p>secuencia 16 00:58:04-01:00:16</p>	<p>Los compañeros trabajan en la huerta y en la jaula de las gallinas; Pedro se niega a participar en el trabajo; Ante un cubo relleno con huevos, Pedro toma uno para sorberlo; Pero el sabor no le gusta y decide lanzar el huevo contra el objetivo de la cámara; Así, llama la atención de los otros chicos que vienen para detenerlo; Ante la amenaza de chivarse a él, Pedro empieza una pelea con otro chico; Pero el grupo de chicos retienen a Pedro y le dejan encerrado en el corral; Por eso Pedro intenta inútilmente a golpearlos con un palo; Después de un momento su agresividad se dirige hacia dos gallinas a su lado; Las golpea hasta su muerte; Al final, entra el director con sus ayudantes para detener a Pedro; Éste está castigado; No obstante se ve otra vez la actitud bienintencionada del director quien ordena traer comida al chico aislado;</p>	<p>Plano general del campo donde trabajan los chicos del correccional; Plano conjunto de los chicos recogiendo los huevos de las gallinas; Pan horizontal siguiendo a un chico llevando un cubo de huevos a Pedro; Plano entero de Pedro al lado del cubo; Primer plano de Pedro perforando un huevo; Plano entero de Pedro; Lanza el huevo contra el objetivo de la cámara; Plano medio corto de otro chico; Plano entero del grupo de chicos girando a Pedro; Travelling avant siguiendo a Pedro; Plano americano de los dos chicos empezando una pelea; Unos panorámicas siguiendo a los chicos hasta quedar en plano entero de ellos; Plano entero del gallinero; Plano medio de Pedro en el suelo; Plano entero de los chicos fuera de la jaula; Primer plano de las dos gallinas que están atacadas por Pedro; Plano entero de los chicos; Plano medio de Pedro; Plano entero de los adultos entrando en la jaula; La cámara les sigue con un pan horizontal; Primer plano de las gallinas muertas; Plano entero del director con sus ayudantes; Plano americano de los dos hombres en diálogo;</p>	<p>Al inicio sólo se oye los ladridos de perros y el cacareo de las gallinas; Luego se oye el sonido del huevo que se rompe en el objetivo; La pelea es acompañada por los gritos de los chicos; Cuando Pedro empieza a pega las gallinas con el palo aparece otra vez una música estridente; En el momento en el cual aparece el director la música de fondo se pone más suave;</p>	<p>En esta secuencia se ve el furioso lanzamiento del huevo contra el objetivo de la cámara, lo que indica un ataque indirecto al espacio pasivo del espectador; Además, durante la pelea la cámara otra vez sirve como observador de los acontecimientos y no realmente cambia la posición; El primer plano de las gallinas muertas y la violencia general del ataque representa una evocación directa de la muerte de Julián;</p>

<p>secuencia 17</p>	<p>01:06:53-01:10:12</p>	<p>Pedro llega al jacaal del ciego donde también se encuentra Ojitos; Espina por la ventana para ver si Don Carmelo está en casa. Pero Ojitos está solo y por eso puede entrar. Pedro solo quiere recoger informaciones sobre el escondite de Jaibo pero cuando quiere salir otra vez, Don Carmelo está a punto de llegar a la puerta. Por eso Pedro está obligado de esconderse en la casa sin estar notado por el ciego; Cuando Don Carmelo entra empieza una conversación con Ojitos y le dice que los vagos no reciben nada de comer; En este momento entra Meche para traer leche al ciego; Este se alegra por la visita de la niña y la pide asentarse un momento en sus rodillas; A Meche empieza a desagradar la oficiosidad del ciego porque está agarrando sus manos y oliendo su pelo; Por eso esta levanta un poco su falda y saca un par de tijeras y indica carrear a Don Carmelo; Pero Meche cambia de parecer y se levanta para salir; En este momento se oye un ruido de cajones que se derrumban de la habitación; Pedro rápidamente sale de la puerta y puede evitar los golpes de palo de Don Carmelo; Sin embargo, éste se dirige a Ojitos para sacar una explicación; Empieza a tirarlo al pelo y también a pegarlo; En este momento interviene Meche y los dos niños pueden huir dejando atrás el ciego echando tacos; Luego éste se dirige hacia el escondite de su dinero y se asegura que todo el dinero todavía está en su lugar</p>	<p>Plano entero de Pedro tocando en la ventana del jacaal; Plano entero de Ojitos; Primer plano del rostro de Pedro por la ventana; Plano entero del exterior; Pan horizontal hacia la puerta; Plano medio de los dos; Plano conjunto del ciego volviendo a casa; Plano medio de los dos chicos; Panorámicas horizontales siguiendo a ellos en el interior; Plano entero de la puerta con el ciego; Travelling oponiendo el movimiento del ciego; Plano entero de la habitación; Travelling a la derecha para ver a Meche; El plano queda el mismo durante estos movimientos de la cámara; Plano medio corto de Pedro escondiéndose; Plano medio corto de Ojitos; Plano medio de Meche sentándose en la choza del ciego; Primer plano de las manos del ciego agarrando a Meche; Plano detalle de las piernas de Meche sacando las tijeras; Pan vertical; Plano medio de Ojitos; Plano medio corto de Meche y el ciego; Plano entero de la habitación; Travelling hacia atrás con Pedro volcando algo; Plano americano de Ojitos y Don Carmelo; Pan horizontal siguiendo a Pedro como huye del sitio; Plano entero de la habitación mostrando el ciego en la puerta; Plano medio del ciego tirando el pelo de Ojitos y pegándole; La cámara observa todo sin moverse; Plano entero del ciego; Travelling hacia atrás evitando al ciego; Plano medio de Don Carmelo;</p>	<p>Al inicio sólo se oye el toque a la ventana y el ruido de la puerta; Cuando los dos chicos atisban al ciego empieza una música extradiegética que es característica por el ciego; Luego la música se pone muy suave y tranquila sin realmente apoyando los acontecimientos; En el momento que hace un ruido de cajones que derrumban acaba la música hasta el final de la secuencia; Sólo se puede oír el ciego buscando por su dinero;</p>	<p>Lo llamativo es que durante las secuencias violentas como el combate entre Jaibo y Pedro la cámara siempre queda muy quieta para intensificar la violencia de la secuencia; También la ausencia de la música tiene un efecto de este refuerzo negativo;</p>
<p>secuencia 18</p>	<p>01:12:15-01:14:38</p>	<p>El Jaibo está durmiendo sobre la paja de una barraca mientras Pedro se entra; Sin notar al Jaibo, sube las escaleras; En la barraca también se ve los animales como los burros y las gallinas; Jaibo se despierta y los dos chicos empiezan a luchar; Jaibo le pega con un palo; Pedro cae al suelo desde la subida y Jaibo le sigue pegando hasta que está muerto; Meche, durmiendo al lado de la barraca, se despierta por el ruido de los animales; Meche se echa de la cama para despertar a su abuelo; Los dos salen del jacaal para ir al establo mientras Jaibo ya se ha huido; Al entrar en el establo encuentran al cuerpo de Pedro</p>	<p>Plano conjunto de la barraca; travelling avant hacia está; Plano medio de Jaibo durmiendo; Pan vertical hacia abajo; Plano medio corto de una gallina; Plano medio de Pedro subiendo la escalera; Plano medio de Jaibo; La cámara siguiendo a Pedro (Pan vertical y horizontal); Plano entero de Pedro y Jaibo; La cámara queda quieta durante el combate; Pan vertical por abajo; (...) Plano medio de Meche por la ventana; Pan horizontal hacia la cama del abuelo; Plano general de la barraca; una serie de panorámicas siguiendo a los personajes; Plano entero de Meche y su abuelo; Plano medio del cadáver de Pedro desde la vista de pájaro; Plano contraplano repitiendo los dos últimos planos;</p>	<p>Hasta el minuto 01:13:32 no hay música, a parte del diálogo de Jaibo y Pedro y el ruido de combate sólo se oye el cacareo de las gallinas y el crujido de la paja; En el momento que la acción trasladada al jacaal empieza a sonar música extradiegética que sigue sonando hasta el fin de la secuencia, apoyando el diálogo entre Meche y su abuelo;</p>	<p>Lo llamativo es que durante las secuencias violentas como el combate entre Jaibo y Pedro la cámara siempre queda muy quieta para intensificar la violencia de la secuencia; También la ausencia de la música tiene un efecto de este refuerzo negativo;</p>
<p>secuencia 19</p>	<p>01:14:38-01:15:50</p>	<p>Jaibo se dirige a la casa en construcción y entra; Después de un momento en silencio se oye un ruido y Jaibo sale corriendo porque le siguen dos policías; Uno de ellos le mata de tiros; Jaibo viene a caer unos metros de la cámara; Aparece el ciego y dice: "¡Uno menos! ¡Uno menos! Así irán cayendo todos. ¡Ojalá los mataran a todos antes de nacer". Antes de morir Jaibo tiene un sueño raro de un perro vagabundo que corre por la calle. Se puede oír voces en off de Jaibo, Pedro y Marta</p>	<p>Plano conjunto de la casa en construcción; La cámara queda en su posición hasta el disparo; Pan horizontal siguiendo a Jaibo; Primer plano del ciego; Primer plano de Jaibo; Sobreimpresiones de un perro corriendo por debajo de la calle;</p>	<p>La música extradiegética de la secuencia anterior empieza cuando se ve Pedro muriendo en el suelo; Antes sólo se oye un ruido en el interior de la casa en construcción y los tiros poco después; Durante Jaibo está soñando también se oye un par de voces extradiegéticas hablando con él;</p>	<p>El sueño de Jaibo al final de la secuencia es uno de los momentos surrealistas más evidentes en el filme;</p>
<p>secuencia 20</p>	<p>01:15:50-01:16:56</p>	<p>Meche y su abuelo están saliendo con su burro cargado con un bulto, cubierto de sacos; En la calle pasan por la madre de Pedro que sigue buscando a su hijo y la saludan; Desde abajo del veredero de basuras se ve a Meche y su abuelo; El abuelo descarga al burro y también se deshacen del cuerpo de Pedro; Se trata de una secuencia nocturna;</p>	<p>Plano conjunto del escenario; Panorámica horizontal siguiendo a los personajes y el burro; Plano medio corto de la madre de Pedro; Pan horizontal corta a la derecha; Plano medio corto del abuelo; La cámara queda quieta hasta Meche y el abuelo desaparecen de la imagen; Plano contrapicado desde abajo del veredero hacia arriba donde marchan Meche y su abuelo; Pan vertical siguiendo su camino; La cámara queda quieta; Pan vertical siguiendo el cuerpo de Pedro; Panorámica rápida hacia el cielo;</p>	<p>Hay música dramática de carácter amenazante del avance (de hecho es la misma música);</p>	<p>La cámara en esta secuencia está muy pasiva y solo hay poco movimiento y hace planos muy largos; Otra vez sirve como un observador de los acontecimientos, lo que presta a la secuencia un alto grado de intensidad;</p>

<p>secuencia 21 (final alternativ o)</p>	<p>00:00:00- 00:02:07</p>	<p>Jaibo y Pedro están peleando en la paja. Pero en este final gana Pedro porque embuja a Jaibo por abajo antes de que éste pueda pegar a Pedro con el palo; Pedro se acerca al cuerpo de Jaibo y recupera el dinero del director de la granja escuela; Con el dinero se encuentra a Ojitos y pasan la noche al sereno; El próximo día Pedro vuelve a la granja escuela con el dinero, lo que sugiere al público que Pedro ha logrado cambiar de vida.</p>	<p>Plano entero de Jaibo y Pedro; Plano medio del cuerpo de Jaibo; Plano entero de Pedro; Plano medio de Pedro sacando el dinero de los pantalones de Jaibo; Plano entero con un pan horizontal siguiendo Pedro; Plano medio de Ojito y Pedro; La cámara queda quieta durante toda la conversación; Zoom out; Plano conjunto de la entrada de la granja escuela;</p>	<p>Después de la pelea entre los dos chicos empieza a sonar una música extradiagógica más positiva comparada a ella del final original hasta culminar en música alegre en la última secuencia;</p>	<p>Hay muy pocos cortes en esta secuencia y la cámara otra vez sirve más como un observador y no interviene activamente en el desarrollo de la acción;</p>
--	-------------------------------	--	--	--	--

Protocolo de secuencias <i>Nosotros Los Pobres</i>					
Num. de secuencia	Espacio de tiempo	Contenido de la secuencia	Plano cinematográfico/ Movimiento de la cámara (selección)	Elementos de sonido	Comentarios sobre características particulares de la secuencia
avance/ secuencia 1	00:00:00-00:02:48	En el primer plano se ve un alboroto de gente en la calle, también se puede notar dos niños de la calle que revuelven en la basura hasta encontrar un libro que lleva el título <i>Nosotros los Pobres</i> . Los niños abren el libro y aparece el crédito dentro de éste; En la última página del prólogo también se refiere a la autenticidad de la historia	Plano general corto de la calle; Primer plano (close up) del libro, Zoom out de la cámara; Panorámica horizontal; Plano medio de los niños; Primer plano del libro;	Gritos de la gente por la calle; Con el crédito empieza la música melodramática (extradiegética)	Texto introductorio en el libro: "En esta historia, ustedes encontrarán frases crudas, expresiones decamadas, situaciones audaces... Pero me acojo al amplio criterio de ustedes, pues mi intención ha sido presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres- existentes en toda gran urbe- en donde, al lado de los siete pecados capitales, florecen todas las virtudes y noblezas y el más grande de los heroísmos: el de la pobreza. HABITANTES de arrabal... en constante lucha contra su destino, que hacen del retruécano, el apodo y la frase oportuna, la sal que muchas veces falta a su mesa. A TODAS estas gentes sencillas y buenas, cuyas único pecado es el haber nacido pobres... va mi esfuerzo. "
secuencia 2	00:02:48-00:05:17	Una ilustración en el libro de un camión, llevando la etiqueta <i>¡Ahí les voy!</i> , se convierte en la primera imagen de la secuencia; Aparece un trio de músicos con instrumentos que empiezan a cantar; Poco a poco otra gente en la calle entran en la canción y la secuencia se convierte en una típica secuencia musical que también introduce a los protagonistas cantadores;	Primer plano del camión; Plano general corto del barrio; Panorámica horizontal; Cámara siguiendo a las personas cantando en la calle (travellings y panorámicas); Plano americano de la gente que canta Pepe "el Toro"; Plano medio del pozo y del Pepe en la ventana; Plano americano de los músicos; Travelling por detrás siguiendo el movimiento de la Romántica; Plano-contraplano de Pepe y ella;	Ruido del camión que se va y de la gente en la calle, Música diegética de los músicos y cantantes;	En general la cámara en esta secuencia queda en movimiento y sigue a los diferentes cantantes;
secuencia 3	00:16:35-00:17:45	Las dos mujeres se conversan sobre la posibilidad de Celia de quitar su casa, pero ella no quiere dejar a su madre sola con Don Pilar; También hablan de su futuro posible con Pepe "el Toro"; Al final La que se levanta tarde pasa por el ciego que la pide por una limosna; Pero ella dice que no tiene nada pero le acaricia en la mejilla;	Travelling hacia detrás con Topillos y Planillas marchando en dirección de la cámara; Otro travelling hacia detrás siguiendo al paseo de Celia y La que se levanta tarde; La cámara está en posición de plano medio de las dos y queda así por toda la secuencia larga;	Se oye la gente gritando en la calle, pero durante toda la secuencia no hay música;	Lo particular de la secuencia es definido por dos largos secuencias de travelling yuxtapuestos
secuencia 4	00:31:02-00:32:17	Al inicio de la secuencia se ve unas imágenes auténticas de México y de escenarios típicos en un cementerio; Después la trama continua y el enfoque se centra otra vez alrededor de Chachita llorando a la tumba aparente de su madre; Al lado de Chachita se encuentra la Chorreada, la novia de Pepe; En el momento de un gran sentimentalismo llega una mujer a la tumba para mostrar a Chachita que esta tumba es de su hija pero no de la madre de Chachita; Esta revelación causa un shock a Chachita y se va corriendo del cementerio seguido por la Chorreada;	Plano panorámico sobre un barrio de la ciudad de México; Plano conjunto de la entrada al cementerio; Plano entero de una tumba y sus visitantes; Plano general del cementerio filmando la llegada de un camión; Pan horizontal por el cementerio; Plano entero de hombres cargados con un féretro; Plano entero de tres chicos al lado de una tumba; Plano americano de un sacerdote bendiciendo las tumbas; Pan horizontal hacia la tumba falsa de la madre de Chachita; Primer Plano de Chachita llorando por su madre a la tumba; Plano medio corto de una señora hablando con Chachita; Plano medio corto de Chachita; Plano medio corto de la Chorreada; Estos últimos planos se repiten otra vez; Primer plano de la tumba; Plano medio corto de Chachita y la Chorreada; Plano medio corto de Chachita y luego huye del plano; Plano conjunto de la tumba;	La secuencia empieza con música extradiegética pasiva que acompaña las imágenes del cementerio; Para la ambientación también se oye el toque de campanas en el fondo; Todo está interrumpido por los llantos de Chachita; En el momento de revelación la música se pone muy dramática realizando la reacción de Chachita	La reacción de los personajes en el momento de la revelación está realizado por un uso excesivo de planos medio cortos y primer planos y también la música nos indica un momento de tragedia; También es un buen ejemplo para la ambientación de una secuencia que está introducida por imágenes auténticas de la vida real acompañado por sonidos típicos;

<p>secuencia 5</p>	<p>00:32:17-00:36:44</p>	<p>Chachita llega a casa para enfrentar a su padre con lo que ha ocurrido; Pepe desmiente todo y se pone enfadado con Chachita la cual sale de la habitación; La Chorreada continúa interrogar a Pepe por la madre de Chachita; Se entera de que realmente no es la tumba de la madre de Chachita; La Chorreada se pone más desconfiada con Pepe pero él puede tranquilizarla; Empiezan a acariarse y besarse; En este momento entra otra vez Chachita y empieza a insultar a la Chorreada como una amiga falsa; La Chorreada se va y la Chachita se pone muy furiosa enfrente de su padre hasta reprocharle del asesino a su madre; Las emociones se disparan y Pepe pega a Chachita; Cuando ella huye de la habitación, Pepe obviamente se arrepiente de sus actos y empieza a golpear contra la pared hasta que sus manos empiezan a sangrar; Chachita interviene y para a Pepe con la intención de perdonarle inmediatamente;</p>	<p>Plano medio corto de Pepe; La cámara se mueve hacia detrás hasta ver a Pepe, Chachita y la Chorreada en plano americano; Larga secuencia con un plano medio corto de la Chorreada y de Pepe y algunas panorámicas horizontales siguiendo a los personajes; Primer plano del rostro de la Chorreada y de Pepe; Plano americano de la Chorreada; Pan horizontal siguiendo a ella en dirección de Pepe; Plano medio corto de Pepe y ella; Travelling avant hacia ellos; Primer plano de ellos; Plano medio corto de Chachita entrando; Estos dos últimos planos se repiten otra vez; Plano americano de la Chorreada y Pepe; Plano medio corto de Chachita; Pan horizontal corto filmando a la Chorreada como se va; Plano americano de Pepe; Plano medio corto de Chachita y travelling hacia detrás hacer sitio a Chachita que se acerca hacia Pepe; Plano americano de Pepe; Contraplano de Chachita; Este plano contraplano de ellos se repite 3 veces; Primer plano del rostro de Chachita; Primer plano del rostro de Pepe; Se alternan rápidamente primer planos y plano- contraplano de ellos; Plano medio de Chachita corriendo de la habitación; Plano medio de Pepe pegando la pared; Plano medio de Chachita y la parálitica; Primer plano de la pared lleno de sangre; Plano medio de Chachita; Plano medio de Chachita interviniendo con Pepe; Travelling hacia la ventana; Primer plano de la ventana abierta;</p>	<p>Se oye el ruido de la calle entrando en el hogar de Pepe y de Chachita; Empieza una música extradiegética que se pone más dramática con cada momento; Especialmente en el momento en el cual las dos mujeres acusan a Pepe de haber asesinado a la madre, la música llega a un punto culminante; Cuando Pepe y la Chorreada se acarician la música otra vez se pone más dulce; Pero está interrumpida por la entrada de Chachita; Desde este momento, la música otra vez es más dramático; La música relaja el momento cuando las emociones se disparan y Pepe pega a Chachita; Se oye los llantos de Chachita;</p>	<p>La secuencia empieza con planos largos y pocos cortes; Con el aumento del nivel dramático también incrementa el uso de primer planos y planos medio cortos para mostrar las emociones y reacciones de los personajes; En el momento culminante el número de planos llega a un máximo;</p>
<p>secuencia 6</p>	<p>01:09:45-01:11:15</p>	<p>El Pinocho lleva a Pepe a una préstamo para pedirle por el dinero que han robado de Pepe; Al inicio ella parece dispuesta de darle un préstamo en cambio de su medalla pero Pepe rechaza la oferta por el alto valor sentimental de la medalla; Siguen negociando y la préstamo le ofrece un préstamo con un interes mensual de veinte por ciento; Aunque la cantidad de dinero no es mucho para la señorita rica, pide a Pepe que encuentra alguien que responda como garante; Toda la conversación está observada por dos hombres oscuros en la esquina de la habitación; Pero esta firma representa un desafío grande para Pepe porque no cree que alguien confiara en él.</p>	<p>Pan horizontal muy rápido hasta para en la próxima secuencia; Primer plano del rostro de la préstamoista; Pan horizontal siguiendo a la Pepe; La cámara siempre sigue a los personajes con panorámicas horizontales; Plano medio corto de los dos; Plano medio de dos hombres oscuros en la misma habitación; Estos dos últimos planos se repiten dos veces; Pan horizontal con Pepe yendo hacia la puerta; Plano medio de los dos hombre otra vez; Plano medio de la préstamoista hablando con otra señorita; Plano medio de Pepe y el Pinocho;</p>	<p>No hay música en esta secuencia; Aparte del diálogo sólo se oye los pasos de los personajes;</p>	<p>Lo interesante es que Rodriguez suele filmar diálogos largos desde la misma perspectiva sin cambiar mucho al plano.</p>

<p>secuencia 7</p>	<p>Yolanda se desmayó y la llevaron a la casa de Pepe; En esta secuencia está a punto de levantarse otra vez donde la dejaron; Preguntó a Chachita, la cual está a su lado, si puede traerle un vaso de agua antes de ir; Chachita lo hace de mala gana porque no quiere a Yolanda en la casa de su padre; Mientras Chachita prepara el vaso de agua se puede oír llantos desde la otra habitación; Se ve a Yolanda arrodillarse delante de la silla de ruedas de la parálitica con su cabeza en la choza de ella; Yolanda está llorando muy fuerte; Chachita entra y quiere que Yolanda deje en paz a su abuela; Cuando nota que su abuela también llora empieza a ponerse esceptica y pide otra vez a Yolanda que deje su casa; Yolanda se despidió en llantos de su madre y se va;</p>	<p>Plano medio corto de Chachita y Yolanda que se levanta de la mesa; Travelling hacia atrás para ampliar el plano; Plano medio corto de Chachita llevando agua de la cocina; Plano medio de Yolanda llorando en la choza de la parálitica; Plano medio de Chachita; Travelling de la cámara en semicírculo alrededor de la parálitica; Para en medio plano de Chachita y la abuela; Contraplano de la perspectiva de pájaro de Yolanda, todavía llorando en la choza de la parálitica; Plano medio de Chachita y su abuela otra vez; Primer plano del rostro de Yolanda; estos 3 últimos planos se repiten otra vez; Primer plano de Chachita y su abuela; Primer plano de Yolanda; Siguen dos Plano-contraplano de Yolanda desde la perspectiva de pájaro y de Chachita con su abuela; Travelling hacia atrás en el camino de la salida; Para de repente en plano americano de Chachita y Yolanda porque vuelve el dolor de Yolanda; De todos modos se va del cuadro y Chachita queda sola en plano americano;</p>	<p>En el fondo otra vez se oye el ruido de la calle; Cuando Yolanda empieza a llorar también se pone en marcha una música melódramática; Al final cuando el dolor de Yolanda vuelve, la música indica que algo no está bien porque es de carácter llamativo;</p>	<p>En esta secuencia se puede ver el uso clásico de plano-contraplano para solventar la situación de diálogo entre Chachita y Yolanda;</p>
<p>secuencia 8</p>	<p>En esta secuencia se ve como el Licenciado Monte ha llegado con algunos ayudantes a la casa de Pepe para recuperar su préstamo en cambio de algunos muebles; Sin embargo estos ayudantes deciden por cuenta propia lleva todas las cosas hasta la silla de ruedas de la parálitica; Chachita intenta detenerlos pero ellos no hacen caso a la niña y siguen con su robo; Llevan la parálitica en brazos de su silla y la dejan en el suelo arrimada contra la pared; Otra vez, en mar de lágrimas, Chachita intenta salvar algunas cosas personales de los ayudantes pero no la dejan nada; Al final Chachita se asienta al lado de su abuela en el suelo y no deja de llorar; En el último plano se ve el camión cargado con sus cosas que lleva la etiqueta <i>No llores corazón</i>;</p>	<p>Plano conjunto del patio; Pan horizontal mostrando a los ayudantes del Licenciado Monte al final del plano; Travelling hacia atrás filmando a Chachita como entra en la puerta; Plano americano de Chachita, la parálitica y dos de los ayudantes; Plano largo con la cámara en la misma posición; Pan ligera a la derecha siguiendo los ayudantes cargados con la parálitica; Plano entero de ellos, dejando la parálitica en el suelo al lado de Chachita; Un par de panorámicas siguiendo a los trabajadores; Plano medio corto de Chachita abrazando su abuela; Pan a la izquierda para mostrar a Chachita, la cual quiere guardar algunas cosas personales; Plano medio de ella; Plano entero de la habitación; Plano medio de Chachita agarrando sus cosas y los dos ayudantes intentando a sacarla de ella; Plano entero de la habitación; Plano medio corto de Chachita al lado de la parálitica; Primer plano del camión cargado con los muebles de la casa de Pepe y Chachita, llevando la etiqueta <i>No llores corazón</i>;</p>	<p>Música extradiegética entra en la secuencia con un tono muy fuerte pero después desaparece en el fondo otra vez y se realiza el diálogo; Al correr de la secuencia y en el momento en el cual llevan la silla de ruedas la música otra vez se pone más dramática; Pero está ahogada por los gritos y llantos de Chachita; En el momento en el cual Chachita quiere guardar algunas cosas personales la música se pone muy dramático y llega a un punto culminante hasta acabar en una melodía tranquila;</p>	<p>Música extradiegética entra en la secuencia con un tono muy fuerte pero después desaparece en el fondo otra vez y se realiza el diálogo; Al correr de la secuencia y en el momento en el cual llevan la silla de ruedas la música otra vez se pone más dramática; Pero está ahogada por los gritos y llantos de Chachita; En el momento en el cual Chachita quiere guardar algunas cosas personales la música se pone muy dramático y llega a un punto culminante hasta acabar en una melodía tranquila;</p>
<p>secuencia 9</p>	<p>Esta secuencia representa una continuación de la secuencia 8 con Chachita y su abuela todavía asentadas en el suelo; Chachita sigue llorando, cuando entra Celia; Ella pide perdón a Chachita y la propone preguntar a Don Pilar si pueden hospedar a su abuela y a ella; En este momento aparece Don Pilar, quien parece haber escuchado la conversación entre las dos, y está conforme con dadas alojamiento; Chachita se agradece besando la mano de Don Pilar;</p>	<p>Travelling avant hacia Chachita y la parálitica asentadas en el suelo; La cámara para en plano medio corto de las dos; Pan horizontal hasta mostrar Celia y Chachita en plano americano; Don Pilar aparece en el cuadro pero la cámara queda en la misma posición;</p>	<p>Los llantos de Chachita son acompañados por una música suave y pasivo; En el momento en el cual aparece Don Pilar la música cambia su carácter y parece más dramática</p>	<p>En esta secuencia muy corta se puede notar que Rodríguez de modo insólito solo utiliza un número de planos muy limitados y deja la cámara en la misma posición por mucho tiempo;</p>

<p>secuencia 10</p>	<p>Don Pilar está solo en casa con la parálitica y se ve a él, fumando un porro y tomando un trago; Empieza a contar el dinero de su robo y de repente se siente observado por la parálitica; Por eso decide cubrir su cabeza con una manta; Pero las drogas causan alucinaciones y continúa a ver el rostro de la parálitica; Terrorizado por esto se huye a la habitación justo al lado; Pero otra vez aparece la mirada de la parálitica en las armaduras de la cama; Don Pilar empieza a enfurecerse y vuelve a la otra habitación; En este momento ve otra vez al rostro de la parálitica en las ollas que están colgadas en la pared; Las alucinaciones cada vez se ponen más intensivas hasta que Don Pilar este en punto de perder la razón; De repente nota que sus alucinaciones están provocados por las drogas; No obstante, empieza a atacar a la parálitica y la empuja al suelo; En este momento entra su mujer y intenta detenerlo; Pero Don Carmelo la aparta empujando; Sigue golpeando a la parálitica cuando entran Chachita y Celia; Las dos intervienen y inducen a Don Pilar a parar con la violencia;</p>	<p>Primer plano de un espejo reflejando a Don Pilar; Pan vertical hacia Don Pilar en persona; Plano medio corto de él contando el dinero robado; Pan horizontal volviendo al espejo; Plano medio de la parálitica; Contraplano de Don Pilar; Se acerca a la cámara hasta parar en primer plano; Primer plano del rostro de la parálitica; Contraplano de Don Pilar; Plano entero de los dos con Don Pilar cubriendo la parálitica con una manta; Otra vez Don Pilar en primer plano; Plano entero de él con un pan horizontal siguiendo a él; Primer plano de Don Pilar bebiendo del trago; Plano medio corto de la parálitica cubierta con la manta; Primer plano de Don Pilar; Estos dos últimos planos se repiten otra vez; Don Pilar se acerca hacia la cámara; Pan horizontal grabando a Don Pilar en plano entero como se acerca a la parálitica; Los primeros planos de los dos se alteran; Plano entero de la habitación; Plano medio de Don Pilar; Primer plano de la armadura de cama; Se ve en una sobreimpresión los ojos de la hacia a la armadura de cama; Otra vez travelling avant hacia la armadura de cama visualizando los ojos de la parálitica; Plano medio corto de Don Pilar; Pan horizontal siguiendo a él; Plano medio de las ollas en la pared; Travelling avant hacia ellas; Sobreimpresión de los ojos de la parálitica; Plano medio corto de Don Pilar cubriéndose con sus manos; Primer plano del rostro de la parálitica detrás un fondo negro; Plano medio corto de Don Pilar; Primer plano del rostro de la parálitica y después de sus ojos; Otra vez un plano medio corto de Don Pilar cubriéndose con sus manos; Sobreimpresión de varios rostros de la parálitica ordenados en un círculo; En su medio una vez se ve al rostro de la parálitica y otra vez al de Don Pilar; Después otra vez se ve Don Pilar en plano medio corto; Plano medio de la parálitica en persona; Contraplano de Don Pilar; Plano americano de los dos desde el lado; Primer plano de la parálitica; Primer plano de Don Pilar; (...)</p>	<p>La música extradiégetica al inicio indica que algo va a pasar enseguida; Cuando aparece la parálitica en el espejo la música se pone muy dramática; Al correr de la secuencia cada vez parece más dramática, lo que subraya la creciente paranoia de Don Pilar; También está gritando porque no puede evitar la mirada de la parálitica; Cuando Don Pilar empieza a ponerse loco, la música también llega a su punto culminante. Al final también se oye los gritos y llantos de Chachita</p>	<p>En esta secuencia Rodríguez aplica el uso excesivo del primer plano para intensificar la mirada insistente de la parálitica y para reforzar la desesperación creciente de Don Pilar. En el momento culminante de la dramatización también alterna rápidamente entre los diferentes planos.</p>
<p>secuencia 11</p>	<p>Es una secuencia musical que por gran parte ocurre en la imaginación de Pepe; Al inicio los presos con guitarra entonan la canción amórcito corazón; Se ve algunas tomas del cárcel mientras la música continúa en off; La cámara acaba delante de la celda de Pepe y aparece en sobreimpresión Celia que también entra en la canción; Desde este punto todo se ocurre en la imaginación de Pepe. Así, se reúne con Celia y Chachita y siguen cantando la canción; Al final sólo se ve a Pepe otra vez encerrado en la celda.</p>	<p>Primer plano de un preso bebiendo agua de una fuente en el patio del cárcel; Se sale del plano y se ve a los otros presos que empiezan a cantar; Travelling avant a lo largo del pasillo; Travelling paralelo a la pared de rejas; Travelling avant por otro pasillo; Travelling avant hacia la puerta de la celda donde se encuentra Pepe; Primer plano del rostro de Pepe mirando por la ventanilla de la puerta; Sobreimpresión de Celia que entra en la canción; Primer plano de Pepe el cual también está cantando; Travelling hacia detrás evitando a Pepe que se acerca a la cámara; Plano medio de él y Celia en sombra; Primer plano de los dos; Disolvenca y aparecen los dos otra vez en plano entero; Travelling hacia ellos hasta parar en primer plano de sus rostros; Travelling hacia detrás otra vez; Sobreimpresión de ellos dando vueltas; Primer plano de los dos; Plano medio corto de ellos y Chachita; Travelling hacia detrás; Aparece otra vez el rostro de Pepe en sobreimpresión; Zoom out;</p>	<p>Por toda la secuencia se ve a los personajes cantando la canción amórcito corazón que representa una de las más famosas canciones del filme</p>	<p>En esta secuencia lo especial es la imitación de los pensamientos de Pedro a través del uso de sobreimpresiones. También se intenta crear dinámica a través de un par de travellings y panorámicas.</p>

<p>secuencia 12</p>	<p>En esta secuencia Celia va a ver el Licenciado Monte para pedirte ayuda con el asunto de Pepe; Incluso está dispuesta de casarse con él solamente para sacar Pepe del cárcel; En este momento Monte se entera de que Celia está enamorada realmente de Pepe y empieza un monólogo sobre el amor; Al final, le dice que no puede ayudarlo porque hay demasiadas pruebas en contra de Pepe pero le ofrece dinero; A pesar de su situación económica fatal Celia rechaza el dinero porque su único objetivo es la salvación de Pepe;</p>	<p>Plano medio del Licenciado Monte y Celia; Travelling hacia detrás con el Licenciado andando en dirección de la cámara; La cámara para en plano americano del Monte con Celia asentada en el fondo; Primer plano del rostro de Celia; Plano entero de la habitación con el Licenciado en plano americano; Travelling avant hacia el Licenciado; Plano medio corto del Licenciado y Celia; La cámara queda en esta posición por todo el resto de la secuencia;</p>	<p>Por toda la secuencia no hay música; Aparte del diálogo solo se oye los pasos de los dos personajes;</p>	<p>La cámara graba casi toda la conversación de los dos desde la misma posición y no utiliza los técnicos convencionales para filmar un diálogo;</p>
<p>secuencia 13</p>	<p>Chachita llega al hospital donde se encuentra a su abuela herida; Lloro por ella, pero los médicos no pueden ayudarla; En una otra habitación está la hermana de Pepe; Chachita en búsqueda de un médico pasa incidentalmente por la cama de ella; La da la culpa por el estado de su abuela y la desea la muerte; Pepe quien ha escapado del cárcel, llega en este momento al hospital y interrumpe a Chachita; Es el momento clave de la secuencia cuando la dice que Yolanda es su madre: "<i>Esta mujer es tu madre</i>". Las próximas secuencias están caracterizadas por su alto nivel de sentimentalismo entre Chachita y su madre; La madre pide perdón a Chachita por todo, pero Chachita la perdona inmediatamente; Con este alivio llega el momento de su muerte; En el mismo momento también llega una enfermera por Pepe para decirle que su madre acaba de morir; Después de poco tiempo, llega la policía para recoger a Pepe y devolverle al cárcel; Le dejan un momento para deplorar a su madre muerta; Entretanto, el sacerdote consola a Chachita; Al final de la secuencia, Chachita y la Chorrada se despiden de Pepe; En este momento deja simbólicamente la medalla de su madre a su novia y le pide comprar un cajón;</p>	<p>Plano conjunto de la habitación del enfermo; Pan horizontal hacia la cama de la abuela; Plano medio de Chachita; Travelling hacia detrás; Plano americano de Chachita y las enfermeras; Movimiento ligero de la cámara; Travelling hacia detrás; Plano medio del doctor y las enfermeras; Zoom in hacia la cama Yolanda; Plano medio corto de ella y el sacerdote; Primer plano del rostro de la abuela; Travelling hacia detrás con una pan vertical; Plano medio corto de Chachita y la abuela; Plano conjunto de la habitación del enfermo; La cámara sigue a Chachita (Pan horizontal); Plano medio de Chachita y una enfermera delante de Yolanda; Zoom in hacia Chachita; Primer plano de Yolanda; Primer plano de Chachita (x2); Travelling rápido siguiendo Chachita; Plano medio corto de las dos; Primer plano del rostro de Yolanda; Plano americano de Pepe; Plano medio de Chachita y Yolanda; Primer plano del rostro de Yolanda; Plano medio corto de Pepe; Plano medio corto de Chachita; Plano entero de los dos; travelling hacia los dos; Plano medio corto de ellos; Plano medio corto de Yolanda; Contraplano de Pepe y Chachita; Primer plano de Chachita y de Yolanda; Plano-contraplano de ellas; Travelling hacia la madre; Primer plano de ella; Plano medio corto de Pepe y Chachita; Primer plano de Chachita; Primer plano de Yolanda; Plano entero de la habitación; Plano medio corto de Chachita y su madre; Plano medio corto de Pepe; Plano medio corto de las dos mujeres; Plano medio corto de Pepe a la cama de su madre; Primer plano de Pepe; Plano medio corto de los dos; Travelling hacia detrás; Plano medio de la policía y Pepe; Plano medio corto de la enfermera y de Pepe; Pan de vuelta a la abuela; Plano medio corto de Pepe y la abuela; Plano medio corto del cuerpo de la madre de Chachita; Pan horizontal hacia Chachita; Primer plano de Chachita; (...)</p>	<p>La música extradiegética al inicio es muy discreta pero llega a ser mucho más llamativa con el aumento de los elementos dramáticos; Especialmente para intensificar los gritos y las lágrimas de Chachita; En la situación clave cuando Chachita se entera de que Yolanda es su madre, la música se pone más suave. Pero casi por toda la secuencia hay música extradiegética que con sus alteraciones pone en relieve los momentos dramáticos.</p>	<p>En esta secuencia se puede ver muy bien la incorporación de primer planos para mostrar las emociones de los personajes y crear más intimidad entre ellos y el público</p>

<p>secuencia 14</p>	<p>Pepe está devuelto otra vez al cárcel y se enfrenta con el verdadero asesino de la anciana rica; Pepe le sigue para pedir cuenta a él; Pero dos de sus cómplices empujan a Pepe en una celda vacía y empieza una lucha a muerte; Los guardias intentan a intervenir pero no les dejan entrar; Pepe vence a los dos cómplices y después intenta conseguir una confesión del asesino; Pepe casi le asesina hasta que finalmente confesa su delito;</p>	<p>Desde el momento que empieza el pelea: Plano conjunto de la patio de la cárcel filmando los tres prisioneros seguidos por Pepe; Plano entero de los tres prisioneros y Pepe; Plano entero de los dos cómplices pegando a Pepe; Primer plano de los manos del asesino bloqueando la puerta de la celda; Plano entero de la celda; Primer plano de la pierna del asesino pisando a Pepe; Plano de la vista de pájaro; Primer plano de la pierna; Primer plano del rostro del asesino; Plano medio de los dos otros prisioneros deteniendo a Pepe; Plano entero de la celda; Primer plano de la ventanilla por donde los otros prisioneros siguen el combate; Plano entero de la celda; Plano medio de los prisioneros pegando a Pepe; Primer plano del rostro de Pepe; Plano contraplano del rostro del asesino y lo de Pepe; Plano medio del asesino, Plano entero de la celda; Plano medio de Pepe pegando al asesino; Plano entero de la celda; Plano medio de un prisionero llamando a la guardia; Plano entero de la celda; Primer plano de la ventanilla; Plano medio corto de Pepe con los dos cómplices inmovilizados; Se mueven hacia la cámara; Plano entero de la celda; Plano medio del asesino; Plano medio de Pepe chocando las cabezas de los dos prisioneros contra la pared; Primer plano del asesino; Repitiendo los últimos dos planos; Plano medio del asesino acercándose a Pepe; Primer plano de Pepe agarrando los dos prisioneros; Plano medio corto del asesino; Plano medio del asesino atacando Pepe con un taburete; Plano conjunto del patio del cárcel; Plano medio de Pepe y el asesino; Primer plano del rostro de Pepe; Estos dos últimos planos se repiten; Plano entero de los prisioneros fuera de la celda; Travelling hacia la puerta; Plano medio del combate; Primer plano de la ventanilla; Plano entero de Pepe y el asesino en el suelo; Primer plano del rostro de Pepe; Plano medio fuera de la celda; Plano medio de Pepe y del asesino; Primer planos de los rostros; Primer plano de la ventanilla; Primer medio de los dos hombres en el suelo (x4); La cámara sigue a los dos hombres; Un par de primer planos; Al final se cambian los primer planos de la ventanilla y planos medios de dentro y fuera de la celda hasta que el asesino confiesa su delito;</p>	<p>Con el creciente nivel dramático de la secuencia también crece el nivel dramático de la música para crear más tensión; También se oye los gritos de los otros prisioneros; Aparte de esto, se oye el ruido de los golpes y de los quejidos para aumentar la brutalidad del combate; Se oye también algunos tiros disparados por los guardias; En el momento que el asesino confiesa su delito la música tiene su gran final;</p>	<p>En esta secuencia se puede ver que utiliza la música y el número de planos para aumentar efecto de la secuencia. Presenta claramente la culminación del filme y la tensión para el espectador alcanza su nivel máximo;</p>
<p>secuencia 15</p>	<p>En la secuencia final se ve a todos los vecinos y los protagonistas Pepe, Chachita, Celia y su bebé recién nacido en el cementario por el Día de muertos; Chachita está aliviada porque ahora tiene una tumba verdadera para llorar por su madre; Luego todos se van en un camión que lleva la etiqueta /Se sufre...pero se aprende/; En la última parte de la secuencia aparecen otra vez los niños harapientos de la secuencia inaugural todavía leyendo el libro; Han llegado a la última página del libro que dice <i>Fin</i>; Los niños vuelven a tirar el libro a la basura y desaparecen en la masa de gente en la vecindad; En este momento también aparece otra vez el título del filme y el nombre del director Ismael Rodríguez;</p>	<p>Plano general del mercado; Pan horizontal de la vista de pájaro; Plano general del cementerio; Plano conjunto de la tumba de la madre de Chachita; Plano medio corto con Pepe, su mujer y su hijo recién nacido; Plano medio corto de los otros vecinos; Pan horizontal en la línea de los vecinos; Travelling avant hacia Pepe y su mujer; Plano entero de Chachita y una señora, Travelling avant hacia ellas; Plano general del cementerio; Plano medio corto de Chachita; Plano entero de ella; Plano general del cementerio; Plano general de un camión que se va en dirección de la cámara; La cámara sigue el camión y lo filma por detrás donde aparece la etiqueta /Se sufre...pero se aprende/; Pan horizontal rápido a los niños de la calle; Plano medio corto de ellos; Primer plano de la última página del libro; Plano medio corto de los niños otra vez; Zoom out; Plano conjunto de la vecindad;</p>	<p>En la secuencia final la música tiene un carácter muy positivo y lleno de esperanza; También se oye los gritos de los vecinos y del bebé; al final también se oye el ruido del motor del camión;</p>	<p>En esta secuencia todos los elementos como la música, el movimiento reducido de la cámara y el número limitado de cortes apoya el gran alivio de que todo está en orden otra vez y los protagonistas pueden seguir con su vida simple;</p>