

# Circuito enunciativo de agresión y mundo Originario en *Los olvidados* de Buñuel

**PEDRO POYATO**

*Universidad de Córdoba*

*A Santos Zunzunegui*

Los relatos fílmicos, como audiovisuales que son, implican la presencia de dos capas superpuestas de narratividad : mostración y narración<sup>1</sup>. Con respecto a la primera, hay en ella un elemento al menos que remite a la enunciación y que nunca abandona el film : el llamado punto de vista ; elemento que sincretiza en realidad dos posiciones, al poder referirse a la de la cámara cuando filma o a la de quien mira lo filmado, en la pantalla. Aparecen así inscritos en torno a la mirada instalada en el enunciado por el punto de vista, los lugares de subjetividad correspondientes a su destinatario y su destinatario y que podemos nombrar respectivamente como observador y observatorio<sup>2</sup>.

Si, en los términos establecidos por Francesco Casetti<sup>3</sup>, la mirada que modela cualquier imagen fílmica evidencia, junto al « qué » se muestra, la presencia de un « quién » que muestra (o enunciador) y de un « quién » al que se muestra (o enunciario), la consideración del par observador-observatorio antes apuntado permite concretar que ese « quién » que muestra – no un individuo, sino un operador textual – lo hace a través de un delegado inscrito en el enunciado, el observador, o mirada que « hace-ver », del mismo modo que ese « quien » al que se muestra accede a lo mostrado igualmente a través de un delegado inscrito en el enunciado, el observatorio, o mirada que « ve-hacer » . Así pues, por lo que se refiere a su dimensión visual, el texto fílmico despliega de esta guisa los correspondientes lugares de subjetividad : un Yo (enunciador) muestra, hace-ver, a través del observador, a un Tú (enunciario) que mira, y ve-hacer, a través del observatorio, a un Él (personaje) que actúa; lugares cuyos modos de relación

---

<sup>1</sup> A. Gaudreault / F. Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 63-64.

<sup>2</sup> Si convenimos con S. Zunzunegui en llamar observador a la mirada que, consustancial a toda imagen cinematográfica, « organiza en términos visuales un mundo posible en el que se instalan determinadas figuras situadas en un tiempo y en un espacio » (en S. Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 83), creemos oportuno llamar, por mera cuestión de simetría, observatorio al destinatario de esa mirada.

<sup>3</sup> F. Casetti, *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 78.

– la forma que cada uno de ellos instaura con los otros dos – dan lugar a las distintas configuraciones que estructuran los discursos fílmicos.

Pues bien, a partir del análisis textual de escogidas secuencias de *Los olvidados* (Luis Buñuel, México, 1951) daremos cuenta de algunas de estas configuraciones discursivas, concretamente de la forma de relación que el enunciator instaura con el personaje y con el enunciatario. Constataremos entonces que dicha relación, más allá de resolverse en torno a una dialéctica entre el « ver » y lo « visto », entre el « hacer-ver » (al personaje) y el « ver-hacer » (del personaje), en cualquiera de las modalidades que ello conlleva<sup>4</sup>, como es lo propio de escrituras clásicas como modernas, lo hace – y es aquí donde se ubica la ruptura del texto de Buñuel con respecto a esas escrituras – en términos de « agresión ». Por lo demás, la contextualización pertinente designada por las imágenes de las secuencias anteriores nos va a permitir, además de dar cuenta de la recurrencia de determinados objetos en el Texto-Buñuel y de los movimientos de escritura generados en torno a ellos, caracterizar el mundo habitado por los protagonistas – adolescentes del film como « mundo originario » – en términos de Gilles Deleuze<sup>5</sup> –, cantera, a su vez, de la « imagen-pulsión » – siguiendo con la terminología del filósofo francés – que conforma la iconografía buñueliana.

## LA AGRESIÓN AL PERSONAJE Y LA IMPLICACIÓN EN ELLO DEL ENUNCIADOR

En un momento dado del film, una panorámica descendente, que parte del esqueleto de un edificio cuya presencia invade la imagen de una maraña de negras líneas verticales y horizontales entrecruzadas (F1), recoge al ciego don Carmelo (Miguel Inclán) equipado con sus instrumentos de hombre-orquesta, pasando frente a la edificación. Jaibo (Roberto Cobo), Pedro (Alfonso Mejía) y el *Pelón* (Jorge Pérez) siguen sigilosamente al ciego y se proveen de algunas de las piedras que van encontrando en el camino. Sintiendo perseguido, don Carmelo deja parte de sus instrumentos en el suelo y retrocede sobre sus propios pasos hasta quedar su cuerpo focalizado en un plano cercano : moviendo ligeramente el rostro hacia uno y otro lado, como ofreciéndoselo a la cámara, solicita clemencia : « piedad, piedad para un pobre ciego indefenso ». Un emplasto de negro cieno viene entonces a impactar contra su cara, estampándose en ella (F2). El corte de montaje posterior recupera a los muchachos, quienes provistos de las piedras continúan avanzando hacia el ciego hasta terminar arrojándoselas, a la vez que profieren contra él todo tipo de insultos. Blandiendo un palo, don Carmelo no puede sin embargo esquivar las piedras que, impactando contra su cuerpo, le hacen caer al suelo. Mientras Pedro, haciendo de su blusa una muleta,

<sup>4</sup> F. Casetti ha nominado estas modalidades como « objetiva », « interpelación », « subjetiva » y « objetiva irreal ». En F. Casetti, *op. cit.*, p. 80-84.

<sup>5</sup> G. Deleuze, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 180.

cita con ella al caído, como si de un toro se tratara, Jaibo se dirige hasta los instrumentos musicales depositados en el suelo para, levantando sus brazos con ímpetu y furia, lanzar contra la tambora la piedra de tamaño considerable que tiene entre sus manos, las líneas negras entrecruzadas que dibuja al fondo del plano la osamenta desnuda del edificio devienen en testigo de la agresión (F3). El impacto de la piedra contra la piel de la tambora, desgarrándola, hace levantarse raudo al ciego, pero, zancadilleado por el mismo Jaibo, su cuerpo se desploma otra vez; caída que los muchachos aprovechan para huir del lugar a toda velocidad. Cuando, en el plano siguiente, don Carmelo, tendido boca abajo en el suelo cuán largo es, levanta la cabeza, su rostro aún manchado del impacto del cieno, una gallina de negro plumaje, aparecida de no se sabe dónde, lo observa (F4). La cámara se centra finalmente en la gallina hasta que un encadenado acaba transformándola en otra congénere, ésta de plumas blancas, que, acariciada por Pedro, acaba de poner el huevo que el mismo Pedro, sonriente, exhibe.

Hasta aquí el fragmento. Si lo observamos con atención, podremos constatar que el espacio de la agresión al personaje se manifiesta especialmente seco, árido; carente por tanto de toda ciénaga o lodazal de donde pudiera haber sido tomada la porción de barro negro que impacta contra la cara del ciego (F2). Por lo demás, el texto tiene buen cuidado en mostrar cómo los muchachos se proveen exclusivamente de las piedras que encuentran en el camino, como también lo tiene en mantener fuera de campo a los agresores —a diferencia de lo que sucede cuando éstos lanzan las piedras— en el momento en que se produce el impacto del cieno en el rostro de don Carmelo. Este hecho, que parece haber pasado desapercibido a los estudiosos<sup>6</sup>, suscita inevitablemente algunos interrogantes como, por ejemplo: ¿de dónde ha salido el cieno? ¿quién lo lanza a la cara del ciego? Si, como hemos visto, esta acción escapa al personaje (los adolescentes Pedro, Jaibo y el *Pelón*), sólo puede ser atribuida al enunciador; un enunciador que, a través de esta agresión con cieno al personaje (don Carmelo, el ciego), se hace así presente en la superficie misma del discurso, vale decir, en el enunciado. Resulta de este modo una forma enunciativa que, siguiendo la estela del trabajo de F. Casetti antes apuntado, podría explicarse en los siguientes términos: un Yo (enunciador) hace ver, a través del observador, al Tú (enunciario), más allá de la actuación del É11 (los adolescentes), su agresión al É12 (don Carmelo, el ciego). Es así como el Yo se destaca no por el modo de hacer-ver (a través del observador), esto es, no por el tipo de mirada instalada en el enunciado (en este sentido, la mirada no se evidencia como tal, antes al contrario, se trata de una mirada «anónima», en la tipología establecida por F. Casetti), sino por su actuación (aunque se trate de una acción apoyada y por ello en parte enmascarada en la acción del personaje), esto es, por arrojar cieno (como el personaje arroja piedras) a la cara del ciego. He aquí, pues, una estructura enunciativa que, definida por una

<sup>6</sup> Así, F. Ros y R. Crespo en su notable estudio sobre el film, escriben que «El ciego intenta defenderse y golpear en vano a los atacantes que, desde varios flancos, le arrojan barro y piedras», en F. Ros / R. Crespo, *Los olvidados*, Barcelona, Octaedro, 2002, p. 25.

relación directa entre enunciador y personaje, se resuelve en los términos de agresión del primero al segundo.

### CONTEXTO PARADIGMÁTICO : *BELLE DE JOUR*

Por lo demás, este lanzamiento de cieno a la cara del personaje no es un hecho aislado en la filmografía de Buñuel, sino que encuentra un llamativo eco en *Belle de jour*, film dirigido por el cineasta en Francia quince años después de *Los olvidados*. *Belle de jour* mezcla indiscriminadamente la realidad y las fantasías que, animadas generalmente por instintos morbosos, imagina Séverine (Catherine Deneuve), la protagonista del film. Realidad y fantasía convergen de este modo ante la mirada de la cámara hasta terminar confundándose. Pues bien, el fragmento que nos ocupa responde a una de esas fantasías diurnas : un plano de Séverine en la cama, sus ojos tan abiertos como fijos, da paso a un sonido de cencerros que se continúa con otro plano en el que irrumpe una manada de toros : nos encontramos ahora en una dehesa donde Pierre, el marido de Séverine, (Jean Sorel) y su amigo Henri (Michel Piccoli) aparecen preparando un caldero de sopa. Ambos mantienen en torno al mismo un diálogo que, como bien ha sido señalado<sup>7</sup>, puede referirse a la sopa como, por extensión, a Séverine : « ¿ Está lista la sopa ? », pregunta Pierre, a lo que Henri responde : « está helada y no sé cómo calentarla ». La manada de toros conducida por picadores que aparece al fondo del plano, motiva que el diálogo prosiga por unos derroteros donde lo religioso se mezcla con lo absurdo : a la pregunta de Pierre, « ¿ Tienen nombre los toros, como los gatos ? », responde Henri, « Sí. Casi todos se llaman Arrepentimiento, menos el último, que se llama Expiación ». En ese momento se oye un tañido de campana y los dos presentes adoptan la posición de las figuras del cuadro *El ángelus* de Millet<sup>8</sup>. Un corte posterior lleva al plano cercano de una ciénaga de la que Henri saca a paladas el lodo que va depositando en un caldero. La vinculación entre el caldero de sopa y el de lodo introduce ahora lo escatológico, que en seguida es puesto en relación con la mujer : « Y tu mujer, ¿ dónde está ? » se interesa Henri, mientras introduce las paladas de lodo en el caldero, a lo que Pierre responde, « Aquí al lado ; ¿ quieres saludarla ? » ; « Con mucho gusto », concluye Henri. Un tan rápido como inesperado corte de montaje nos lleva entonces hasta Séverine atada a un árbol y vistiendo una túnica de radiante blanco, en un plano al que un *travelling* de aproximación reduce considerablemente la escala. Desde fuera de campo, Henri saluda a Séverine, « ¿ qué tal ?, momento en el que vemos como se estrella contra su cara un emplasto de cieno al que seguirán después otros que terminan cubriendo de barro y caca el rostro y el vestido de la mujer. El plano anterior se mantiene hasta que al cabo de unos cuantos lanzamientos aparece la imagen de

<sup>7</sup> A. Sánchez Vidal, *Luis Buñuel, Obra Cinematográfica*, Madrid, JC, 1984, p. 304.

<sup>8</sup> He aquí uno de los motivos que, desde *Un perro andaluz* (1929), pasando por *Viridiana* (1961), recorre el Texto-Buñuel. Sobre esta cuestión de la migración de motivos figurativos en Buñuel volveremos más adelante.

Henri lanzando con furia nuevos puñados de cieno ; lanzamientos que se ven acompañados por el insulto, cada vez más soez, de Henri, así como por el rugido de algún toro de la manada, lo que viene a subrayar el contexto pulsional en el que la acción se lleva a cabo. Con el rostro y el pecho bañados en cieno, la voz de Séverine resuena en el plano solicitando clemencia : « Pierre, por favor... Te quiero, Pierre » .

Aun cuando respondiendo a una forma de enunciación distinta –en este caso el enunciador delega totalmente en el personaje agresor, a quien hemos podido ver recogiendo a paladas los excrementos que luego arroja a Séverine–, es claro el lazo que puede establecerse entre *Los olvidados* y *Belle de jour* a propósito de la agresión anterior al personaje ; personajes, por cierto, el de uno y otro film, que si por un lado se sitúan en las antípodas, en un caso el agredido es un ciego tan sucio como siniestro, mientras que en el otro lo es una mujer tan bella como inmaculada –si atendemos al blanco refulgente de la túnica que viste–, por otro lado, aparecen emparentados, así en el contexto pulsional en el que se desarrolla la agresión, subrayado por los insultos proferidos, como en la petición de clemencia de ambos.

Señalaba Ángel Fernández-Santos, en una breve reseña de *Belle de jour* :

Buñuel [...] tomó a la pobre Catherine Deneuve como diana de su desprecio por el tipo de mujer que Severine encarnaba [...] Las escenas de la flagelación de Deneuve-Severine en el parque, o la de su lapidación con barro y caca, junto con el famoso número del chino en el prostíbulo, son tres de los brotes superrealistas más sonados, brutales y, en el fondo, divertidos de este baturro metido a dinamitero de la burguesía francesa.<sup>9</sup>

Si, siguiendo a S. Zunzunegui, a propósito de lo que él llama contexto paradigmático<sup>10</sup>, extrapolamos tan atinadas palabras a *Los olvidados*, constatamos el desprecio de Buñuel –del enunciador, en términos textuales ; un enunciador que, como hemos visto, emerge en esta ocasión a la superficie misma del discurso –por el tipo de hombre encarnado por el ciego. En este sentido, la agresión con caca y barro a este personaje puede ser leída como un brote surreal más de ese enunciador metido a dinamitero en esta ocasión de la figura encarnada por don Carmelo, un habitante del suburbio mexicano que el film se detiene en caracterizar convenientemente, como vemos en lo que sigue.

## **DON CARMELO, EL CIEGO DE LA GUITARRA**

Ya en su primera aparición, podía verse, rodeado de gente curiosa, al ciego don Carmelo en su calidad de hombre-orquesta, simultáneamente soplando la batería de pitos

<sup>9</sup> Á. Fernández-Santos, « Misoginia baturra », *El País*, 30 de mayo de 1984, p. 52.

<sup>10</sup> « Llamo contexto paradigmático al orientado al estudio de los lazos que se detectan entre elementos fílmicos provenientes de películas diferentes pero pertenecientes a la misma obra unitaria. Se puede mostrar así cómo la significación de esos elementos puede extrapolarse al conjunto del trabajo del cineasta implicado », en S. Zunzunegui, *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 125.

colgada de su cuello, haciendo sonar la guitarra y golpeando una tambora, sinfonía de sonidos que servía de anticipo al anuncio de una canción muy especial, advertía don Carmelo, por pertenecer al tiempo de « su » general don Porfirio Díaz. La risa a coro que este anuncio desencadenaba en los presentes, obligó al ciego a pregonar las excelencias de la época del citado gobernante : « Ríanse, pero en tiempos de mi general había más respeto y las mujeres se estaban en su casa, no como ahora, que andan por ahí engañando a sus maridos » . Proclamándose representante del espíritu de Porfirio Díaz, el gran dictador y represor del pueblo mexicano<sup>11</sup>, el ciego deviene así en personaje vinculado a una figura paterna –la encarnada por tan siniestro dictador – perversa –y, en este sentido, emparentado, también, a don Amalio, uno de los mendigos de *Viridiana*, otro famoso ciego de la iconografía buñueliana<sup>12</sup>.

La caracterización del personaje irá completándose a lo largo del film, cuando descubramos que, además de soplón, es sexualmente perverso y avaro. Así, en una escena que tiene lugar en su vivienda, el ciego obligará a la púber Meche (Alma Delia Fuentes) a sentarse en sus rodillas, donde la acaricia lascivamente : la muchacha consigue desembarazarse en primera instancia de las garras del viejo, pero éste persevera en sus propósitos ofreciéndole « un par de caramelitos de los buenos... » . Y luego, cuando al final de esta misma escena le veamos pasándose de una mano a otra las monedas que va sacando de un saquito oculto en la pared, su rostro acusará el goce que delata la avaricia de tan siniestro personaje. Pero será hacia el final del film cuando don Carmelo quede definitivamente caracterizado al exclamar, jubiloso, tras la muerte de Jaibo, a quien previamente ha denunciado a los gendarmes : « ¡ Uno menos, uno menos ! ¡ Ojalá los mataran a todos antes de nacer ! » ; exclamación sobre la que volveremos más adelante.

Pues bien, esta es la figura, la perversa figura paterna encarnada por el personaje del ciego, convertida en diana, volviendo a la cita de Á. Fernández-Santos, de la agresión efectuada –ahora directamente, sin mediación alguna, insistamos en ello– por el enunciador buñueliano.

### **CONTEXTUALIZACIÓN DE LA AGRESIÓN AL PERSONAJE : LA CUCHILLA DE AFEITAR**

Atendamos ahora a la contextualización de la escena antes referida de la agresión al ciego para ponerla en relación con las que le preceden y siguen en el film. El fragmento inmediatamente anterior a la misma comienza con un plano picado en el que puede verse al fondo, en su parte superior, a don Carmelo terminando de cruzar la calle acompañado

<sup>11</sup> Como reacción contra los abusos dictatoriales del porfirismo (1876-1911), estallaría la Revolución Mexicana de 1910.

<sup>12</sup> Nos hemos ocupado de ello en P. Poyato, *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, León, Caja España, 1998, p. 79-132.

de *Ojitos* (Mario Ramírez), personaje que, como así lo indica el apodo, se convertirá en su lazarillo ; en primer término, por la parte inferior de la imagen, irrumpe la pandilla de adolescentes. De la vinculación narrativa entre uno y otro término del plano dan buena cuenta las palabras de Jaibo : « Cuanto menos gente, mejor. Ustedes esperan acá ; el *Pelón*, Pedro y yo vamos a darles las gracias » . Si repasamos las imágenes anteriores, comprobaremos que este « agradecimiento » tiene su origen en aquel fragmento en el que los adolescentes pretendían robar al ciego : un plano detalle subrayaba entonces (F5) cómo el *Pelón* intentaba cortar con una cuchilla de afeitar la correa que amarraba el morral al cuerpo de don Carmelo. Pero éste, percatándose de la acción, golpeaba al *Pelón* en la pierna con un palo acabado en un clavo cuya lacerante punta producía un desgarró en la piel del muchacho.

Interesa destacar cómo en el origen de esta cadena de agresiones del ciego al muchacho, primero, y del enunciador y los adolescentes al ciego, después, cobra destacada presencia visual un objeto recurrente en el cine de Buñuel : la cuchilla de afeitar. S. Zunzunegui<sup>13</sup> ha llamado la atención acerca del recorrido paradigmático de determinados objetos en el Texto-Buñuel entre los que se cuenta, como no podía ser de otra manera, la navaja de afeitar ; objetos que, una vez insertados en la anécdota narrativa, aparecen fuertemente marcados por « desviar » el sentido hacia direcciones nunca previsibles. En efecto, orillando siempre el sentido que le es propio, la navaja de afeitar recorrerá la obra buñueliana desde su apertura misma, bien para cortar, como en *Un perro andaluz* (1929), el ojo de la mujer, bien para, transformándose en maquinilla eléctrica, depilar obsesivamente las piernas de los protagonistas, como en *El ángel exterminador* (1962), bien para devenir, como en *Ensayo de un crimen* (1955), en una tan pretendida como a la postre inoperante arma homicida, o bien para, cobrando la forma de una lacerante cuchilla de afeitar, como es el caso de *Los olvidados*, convertirse, tras el fallido intento de cortar la amarra, en el desencadenante de la violencia que inunda el film.

## DE LA GALLINA NEGRA A LA GALLINA BLANCA

Por lo que se refiere a su final, la escena de la agresión al ciego concluía, como se ha indicado, con una imagen (F4) en la que una gallina negra, aparecida no se sabe cómo ni de dónde, observa a don Carmelo, su rostro manchado de cieno, tendido en el suelo ; imagen que, suspendiendo el sentido, sumerge el relato en la poética surreal.

Encontramos aquí una de esas construcciones, tan frecuentes en Buñuel desde *Un perro andaluz* (1929), en las que la irrupción de un elemento, como ahora la gallina negra, y su *frottage* con la anécdota narrativa « anestesia » el sentido para abrir el relato a otras posibilidades, así en este caso la extraordinaria presencia visual adquirida por esta gallina de tan negro plumaje y el carácter amenazante que la misma conlleva. Mas

<sup>13</sup> S. Zunzunegui, *op. cit.*, p. 123.

el movimiento de escritura no termina aquí, sino que, desafiando el contenido narrativo de la escena, se prolonga más allá de ésta con la conversión del ave negra en blanca por mor de un encadenado que en este sentido desempeña, tal es su riqueza textual, una doble función, pues si por un lado, referido éste a la dimensión narrativa del discurso, « separa » los dos fragmentos anteriores del film, por otro, los « cose » al prolongar, con la « transformación » de la gallina negra en gallina blanca, la operación de extrañamiento (*dépaysement*) desencadenada con la irrupción de aquella (F4)<sup>14</sup>. Finalizado ya el movimiento de escritura, los siguientes planos permitirán constatar que la gallina blanca sí aparece en su hábitat natural, el gallinero, así como que acaba de poner un huevo, que Pedro exhibe con una gran alegría por su parte. Volveremos sobre ello más adelante.

### **LA AGRESIÓN DEL PERSONAJE Y LA IMPLICACIÓN EN ELLO DEL ENUNCIATARIO**

Sin pruebas que puedan acusarlo formalmente del robo de una navaja, Pedro no acepta de buen grado su internamiento en una Granja-escuela. Después de entrevistarse con su director, el muchacho es enviado a la sección avícola, dado su cariño hacia los animales. En el fragmento que ahora va a ocuparnos, Pedro, mientras los otros internos trabajan en las distintas tareas de la granja, aparece sentado aparte, junto a un cubo repleto de huevos de las ponedoras. Tras tomar uno de estos huevos, un plano cercano muestra como abre en la cáscara del mismo un orificio con un pequeño clavo. Un corte lleva hasta un plano más distanciado donde puede verse a Pedro sorbiendo el huevo por el agujero abierto : disuadido por el mal sabor, el muchacho mira entonces a la cámara (F6) para acabar estrellando contra ella el contenido del huevo (F7).

Esta acción del personaje ha sido ya suficientemente evaluada por los estudiosos del cine de Buñuel, así por Víctor Fuentes, que ha visto cómo la misma conlleva el borrado de la distancia arte-vida, añadiendo que este gesto del personaje « quiere despertar al espectador del ensueño cinematográfico, salpicándolo con la podredumbre ante la cual suele cerrar los ojos »<sup>15</sup>. Esta lectura, atinada sin duda, no atiende, sin embargo, como la mayoría de las realizadas, al trazado discursivo de la escena, auténtico *tour de force* buñueliano, y que a nosotros interesa especialmente.

Iremos hacia ello, pero antes quizá convenga señalar que la anterior agresión a la cámara encuentra un remoto antecedente en aquellas « atracciones » cinematográficas que,

<sup>14</sup> Si bien es verdad que las gallinas, junto a otros animales, irán adquiriendo funciones dramáticas a lo largo del relato, no lo es menos que en este momento aparecen todavía despojadas de las mismas, permitiendo así el movimiento de escritura anterior.

<sup>15</sup> V. Fuentes, *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1993, p. 111-112.

como ha establecido Tom Gunning<sup>16</sup>, configuraban el cine de los primeros tiempos, y más concretamente en las trabajadas por los cineastas de la escuela de Brighton, quienes apurando las posibilidades del aparato cinematográfico, manifestaban un interés particular en mostrar la relación entre la cámara, el ojo humano y la subjetividad<sup>17</sup>: así, por ejemplo, ponían al espectador ante la experiencia visual de ser atropellado, situando la cámara ante un coche que se acercaba a gran velocidad, o hacían que un actor iracundo se acercara a la cámara con su boca abierta hasta dar la impresión de engullirla. Pues bien, también aquí se acusa la presencia de la cámara, como hemos visto, mas para ser objeto de una violenta agresión que acaba manchándola de huevo.

No son pocos los estudiosos, así Peter W. Evans<sup>18</sup> y Fernando Ros y Rebeca Crespo<sup>19</sup>, entre otros, que, a partir de la asociación cámara-ojo, no han dudado en relacionar esta escena con el corte infringido al ojo de la mujer, en el comienzo de *Un perro andaluz*, mas ninguno de ellos parece haber reparado, como decía, en el dispositivo enunciativo de la escena, en una configuración discursiva que, siguiendo de nuevo los presupuestos establecidos por F. Casetti en el trabajo antes citado, podría ser traducida en los siguientes términos: un Yo (enunciador) se introduce en un Él (personaje de Pedro) para, vía observatorio, interpelar con la mirada, primero, y agredir, después, al Tú (enunciario). Y es que la escena consta de dos partes: a) Pedro mira a cámara (F6); b) Pedro estrella el huevo contra la cámara (F7). La configuración discursiva de la primera de ellas ha sido así formulada por F. Casetti<sup>20</sup>: « Como si Él fuese Yo », « Tú instalado frente a un Yo sincretizado en un Él »; « Él y Yo te miramos a ti »; fórmulas éstas que aplicadas a la segunda parte permiten concluir que « Él y Yo te agredimos a ti ». Y ello porque el enunciario, instalado, afirmado ya en el enunciado (F6), resulta agredido después al serle arrojado a través del personaje, un huevo; huevo que, estrellándose contra el observatorio, esto es, contra la mirada a través de la que el enunciario ve-hacer, llega incluso a impedir por momentos la visión de éste (F7).

Se deduce de aquí, remarquémoslo, la importancia del papel jugado en la escena por el observatorio; un observatorio que, más allá de una mirada que ve-hacer, acaba convirtiéndose en el ente físico receptor de la agresión, lo que lleva al enunciario a un ver-hacer « enturbiado », o, más exactamente, « manchado » – como así lo acusa la propia pantalla – « de huevo ».

<sup>16</sup> T. Gunning, « The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », *Wide Angle*, vol. 8, n. 3-4, 1986.

<sup>17</sup> V.-J. Benet, *La cultura del cine*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 82.

<sup>18</sup> P.-W. Evans, *Las películas de Luis Buñuel*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 86.

<sup>19</sup> F. Ros / R. Crespo, *op. cit.*, p. 51.

<sup>20</sup> F. Casetti, *op. cit.*, p. 80-81.

Pero lo que en relación a la estructura enunciativa de la escena interesa en todo caso anotar es cómo el personaje de Pedro – siempre a través del observatorio – interpela al enunciatario con la mirada – « Él y Yo te miramos a ti » – para luego, y es aquí donde se localiza la novedad – y la ruptura – del texto buñueliano en relación a las otras escrituras filmicas, agredirlo – « Él y Yo te agredimos a ti ».

### **ESTRUCTURAS ENUNCIATIVAS DE AGRESIÓN : EMERGENCIA DE LA PULSIÓN**

Si junto a la escena anterior tomamos en consideración aquella otra de la agresión al ciego, podemos concluir que el enunciadador del film se manifiesta especialmente agresivo : saltando, primero, por encima del personaje 1, en quien lo creíamos figurativizado – borrado –, agrede, arrojándole ceno a la cara al personaje 2 ; y encarnándose, después, en el personaje de Pedro, agrede, en esta ocasión estrellándole un huevo, al enunciatario, quien, vía observatorio, acusa la agresión. Se trata, por lo tanto, de un enunciadador especialmente violento, propiamente pulsional, en sentido deleuziano.

Así pues, del enunciadador al personaje, primero, y del personaje al enunciatario, después : tal es el circuito de agresión sobre el que se levanta la forma enunciativa que estructura *Los olvidados*.

Después de estallar el huevo contra la cámara, Pedro, cuya actitud de sorber huevos es recriminada por sus compañeros de la granja, prosigue con su comportamiento agresivo emprendiéndola a golpes con una valla próxima, primero, y con las gallinas después, hasta terminar matando a dos de ellas. Durante esta última acción, un punto de vista contrapicado (F8) recorta la figura de Pedro sobre un fondo neutro enfatizando así los brazos levantados del protagonista<sup>21</sup> descargando en las gallinas una energía que él no puede gobernar. Se interesa así el texto por la actuación del ser humano, en esta ocasión encarnado por el personaje de Pedro, apenas un adolescente, cuando éste ha sido llevado a una situación límite<sup>22</sup> que tiene que ver en este caso con la energía incontrolable que lo habita ; una energía propiamente pulsional que sólo puede conducir, pues no es otro el destino último de la pulsión, a la muerte.

Por lo demás, la puesta en relación de ambos fragmentos, éste de la agresión de Pedro y el anterior de la agresión al ciego, revela un sorprendente paralelismo entre ellos<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> F. Ros y R. Crespo han caracterizado oportunamente estas imágenes de los protagonistas con los brazos levantados de estribillo de la violencia, en F. Ros / R. Crespo, *op. cit.*, p. 51. Sin ir más lejos, este plano de Pedro remite al de Jaibo agrediendo a Julián, que concluía, también, con la muerte de éste.

<sup>22</sup> Esta búsqueda de los aspectos extremos de la persona, que Buñuel ya había ensayado en *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), es herencia, como bien ha señalado A. Bazin, de Goya, de Zurbarán, de Ribera, de ese sentido trágico del ser humano que estos pintores expresaron a través de la más extrema decadencia humana, en A. Bazin, *El cine de la crueldad*, Bilbao, Mensajero, 1977, p. 74.

<sup>23</sup> Operación que lleva a la activación de lo que S. Zunzunegui llama contexto sintagmático o contexto « orientado en dirección a la evaluación de similitudes y diferencias entre aspectos (cualquiera que sea su dimensión) de un

Así, en los dos aparece, en sus comienzos respectivos, el clavo, objeto punzante que en un caso desgarrando la piel del muchacho, el *Pelón*, y en el otro la cáscara del huevo, presagia la agresión posterior ; y en los dos fragmentos aparecen, también, las gallinas y los huevos, bien que si en uno de ellos se trata de una gallina negra que se transforma en una blanca cuyo huevo hace mostrarse feliz a Pedro, en el otro, el huevo, descubriéndose podrido, desencadena en el mismo Pedro un enfurecimiento que lo lleva a matar a las propias gallinas. Y así, de la imagen surreal surgida con la irrupción de la gallina negra en el contexto del fragmento primero, se pasa a la imagen pulsional establecida a partir de la agresión y muerte de las gallinas blancas, en el segundo. Imagen surreal e imagen pulsional : he aquí dos tipos de imágenes cuyas conjugaciones, deslizamientos y fusiones han imantado siempre, desde el primer film hasta el último, la escritura buñueliana.

### HIJOS DE LA VIOLENCIA, HIJOS SIN PADRE

Procediendo ahora a su contextualización, el fragmento anterior de la agresión de Pedro a la cámara encuentra su origen en aquel otro donde Marta (Stella Inda), la madre de Pedro, acusa a su hijo del robo de la navaja que ha tenido lugar en la cuchillería, amenazándolo con llevarlo al Tribunal de Menores. Cuando, para probar su inocencia, Pedro nombra a Jaibo, su madre le propina una serie de bofetadas que hacen que el hijo reaccione, su rostro desencajado, blandiendo un taburete. Mas finalmente Pedro, bajando los brazos, se somete a la voluntad de su madre. De nuevo, un elemento punzante, ahora una navaja, se encuentra en el origen de unos fragmentos cuya violencia empieza a desencadenarse en esta escena anterior donde Pedro hace ademán de agredir a su madre con el taburete ; una navaja que puede ser en este sentido emparentada a la cuchilla de afeitar del fragmento antes referido que concluía con la agresión al ciego.

Cuando, en la escena siguiente, el juez recrimina a Marta su falta de cariño hacia Pedro, su hijo, ella le responde que porqué habría de quererlo si el mismo es fruto de la violación que había sufrido cuando todavía era una niña. Estas palabras de su propia madre erigen así a Pedro en representante de los adolescentes que habitan el film, hijos no deseados, hijos de la violencia ; hijos, en suma, sin padre<sup>24</sup> y no queridos por sus madres. La orfandad de estos adolescentes es, pues, absoluta. No hay figura paterna alguna en el universo que ellos habitan, sino propiamente su revés siniestro, pues quien en el film está destinado a ocupar el lugar del padre – el ciego, con quien entabla relación, como lazarillo, *Ojitos* – se descubre, ya lo decíamos, figura paterna perversa, como bien pone de manifiesto esa escena ejemplar ya referida en la que, tras caer el Jaibo abatido por

---

mismo film », en S. Zunzunegui, *op. cit.*, p. 125.

<sup>24</sup> El film se detendrá en exponer con detalle la filiación de estos adolescentes : así, mientras que *Ojitos* comparece en el film justo cuando ha sido abandonado por su padre, Julián (Javier Amezcua) tiene un padre en continuo estado de embriaguez.

los disparos de los gendarmes, un primer plano muestra al ciego, sus brazos levantados en señal de júbilo, proclamando : « ¡ uno menos, uno menos ! Así irán cayendo todos », expresión tras la que, levantando la mirada al cielo y cerrando con fuerza los puños, formula, sus palabras brotando con furia desde lo más hondo de su ser, el siguiente deseo : « ¡ Ojalá los mataran a todos antes de nacer ! » . En esta terrible exclamación del ciego con expresión de Herodes, como sagazmente ha señalado V. Fuentes<sup>25</sup>, o de Saturno devorando a sus hijos, como en el cuadro de Goya, anida la pulsión destructora, de muerte – que no de vida –, que alberga la figura paterna encarnada por el ciego.

Al abandonar Marta, en la anterior secuencia del reformatorio, el lugar, Pedro, su hijo, con lágrimas en los ojos, corre tras ella llamándola, pero entonces una mole, visual y física, la del cuerpo de uno de los funcionarios, se interpone en su camino, deteniéndolo. Esta brutal separación física de la madre hace mella en Pedro, cargándolo de la energía ingobernable antes apuntada, la pulsión, y que él irá descargando sucesivamente en los distintos objetos sustitutorios ya referidos : la cámara, los propios compañeros internos, la valla y finalmente las gallinas, a las que termina produciéndoles la muerte.

Pero más aún que Pedro, será Jaibo quien se erija en representante mayor de estos adolescentes, huérfanos absolutos, habitados por la pulsión. En este sentido, su actuación nos enfrentará a la crueldad de unos hechos que la conciencia apenas puede tolerar, como por ejemplo sucede en el asesinato de Julián, otro de los adolescentes : cuando Jaibo, después de golpearle la cabeza con una piedra, le remata en el suelo, la cámara se interesa, al igual que hiciera en el caso de Pedro matando a las gallinas, no por los efectos causados por los golpes en el agredido, sino por el agresor golpeando, por sus brazos levantados (F9) descargando la maligna energía en el cuerpo ya inerte de Julián. Y junto a la muerte, el sexo, pero allí donde aparece cargado de connotaciones incestuosas : en un momento dado, Jaibo declara a Marta la envidia que, por tenerla a ella como madre, en él despierta Pedro. Él, sin embargo – prosigue Jaibo – , sólo tiene un vago recuerdo de su madre, a quien termina relacionando, a raíz de las preguntas de Marta, con una « virgen de altar ». La inclinación libidinal de Jaibo hacia Marta, iniciada en este contexto, encontrará su culminación posteriormente, cuando la relación carnal entre ambos se consuma, en un fragmento donde la misma es visualizada a partir del tensionado establecido entre el campo (donde los perritos de una atracción callejera bailan al son de la música iniciada en el plano anterior, cuando las miradas intercambiadas por Jaibo y Marta anunciaban ya su relación) y el fuera de campo (donde dicha relación está consumándose). Por demás, la vinculación anterior de Marta con la madre de Jaibo y de ésta con la virgen de altar convierte el encuentro carnal, propiamente pulsional, entre Jaibo y Marta en un acto donde el sexo adquiere a la vez, en una mezcla propiamente explosiva, tintes incestuosos y sagrados.

---

<sup>25</sup> V. Fuentes, *op. cit.*, p. 112.

## INFERNAL PARAÍSO TERRENAL : MUNDO ORIGINARIO

A pesar de los deseos y métodos de su director, el reformatorio, allí donde Pedro ha sido ingresado a petición de su madre, se descubre en *Los olvidados* inútil como solución reparadora para estos adolescentes « mordidos por el alma del suburbio », según expresión utilizada por el mismo Buñuel en un texto literario de 1923, « Suburbios »<sup>26</sup>, que sin duda está en el origen de este film. Y es que, como bien apunta André Bazin<sup>27</sup>, una espada de fuego (a la que bien podríamos llamar destino, el destino trágico de los pobres del mundo) impide la salida de esa especie de infernal paraíso terrenal que habitan los hijos de la violencia que protagonizan el film ; paraíso infernal al que, en tanto hábitat de la pulsión – motor, como hemos visto, que embarca al personaje en un devenir cuyo fin último es la muerte – , podemos llamar también, en palabras de G. Deleuze<sup>28</sup>, « mundo originario » . No deja de resultar llamativo al respecto que una de las primeras imágenes de *Los olvidados* muestre frontalmente a un niño desdentado que, emulando a un toro bravo, embiste la muleta que le enseña uno de sus amigos : la furia con que el chaval acomete el trapo (F10) inscribe ya la energía (por mucho que ésta sea consecuencia de una simulación) que habita a estos personajes, habitantes de un universo que es así definido, en este gesto prácticamente inaugural del texto, como pulsional.

Al mundo originario, señala G. Deleuze, se le reconoce por su carácter informe, « es un sinfondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos »<sup>29</sup>. Y poco después, el filósofo francés añade : « El objeto de la pulsión es el pedazo [...] El lisiado es por ello la presa por excelencia, pues no se sabe ya qué es en él pedazo, si la parte que falta o el resto del cuerpo »<sup>30</sup>. Efectivamente, el lisiado, como representante por excelencia del mundo originario, es presa favorita de la mirada buñueliana, como bien pone de manifiesto ese fragmento de *Los olvidados* en el que los adolescentes abordan, cuando pasea en su carrito de madera, a un impedido al que faltan ambas piernas. El tono burlón del fragmento contrasta con el dramatismo de, por ejemplo, la escena donde los muchachos abordaban al ciego, y ello porque, más allá de que al lisiado le sea sustraída la cartera, lo que de la escena interesa es la imagen de su cuerpo sin piernas, como así delata ese plano cercano que lo muestra cuando, tras ser desposeído de su carrito, el impedido trata inútilmente de incorporarse. El hecho de que este acontecimiento sea meramente anecdótico, sin importancia alguna en la trama principal del relato, viene a subrayar el interés de la cámara por este cuerpo convertido en puro muñón, por este

<sup>26</sup> Dicho texto ha sido recogido en L. Buñuel, *Escritos de Luis Buñuel*, Edición de Manuel López Villegas, Madrid, Páginas de Espuma, 2000, p. 80.

<sup>27</sup> A. Bazin, *op. cit.*, p. 72.

<sup>28</sup> G. Deleuze, *op. cit.*, p. 186.

<sup>29</sup> G. Deleuze, *op. cit.*, p. 180.

<sup>30</sup> *Ibidem.*

pedazo, en palabras de Deleuze, representante de ese mundo originario que define en buena medida el universo del que el film da cuenta.

Hacia el final de la película, en una terrible escena que trabaja de nuevo la pulsión del personaje, Jaibo mata a golpes a Pedro, en el establo. Cuando, poco después, Meche y su abuelo (Juan Villegas) descubren el cadáver, ambos convienen, aun cuando ella sepa que el autor del crimen ha sido Jaibo, en no decir nada para de este modo no verse involucrados en la investigación de la muerte del muchacho. Tal argumentación viene a justificar narrativamente la durísima acción posterior en la que vemos a Meche y al abuelo transportando el cuerpo sin vida de Pedro, oculto en un saco y a lomos de la burra, hasta un vertedero próximo, donde lo arrojan : una panorámica sigue el cadáver de Pedro rodando hasta que el mismo acaba confundándose con el resto de la basura. El fragmento concluye con una nueva panorámica que, invirtiendo el recorrido anterior, avanza hasta llegar a un oscuro cielo de donde surge la palabra « fin ».

V. Fuentes<sup>31</sup> ha interpretado el movimiento de cámara anterior como si de un clamor enunciativo contra el cielo se tratara, por este sacrificio de los olvidados. En este sentido, percibimos aquí idéntico clamor al que cerraba el episodio del encuentro de Francisco con el leproso, en *Francesco, giuglare di Dio* (*Francisco, juglar de Dios*, Rossellini, 1950), como apuntábamos en un texto reciente<sup>32</sup>. Pero, en todo caso, el fragmento anterior nos interesa porque con él el film, sincretizando pulsión de muerte y campo de basuras<sup>33</sup>, acaba caracterizando el mundo originario exactamente en los términos establecidos por G. Deleuze :

El mundo originario es fundamentalmente el conjunto que lo reúne todo, no en una organización, sino que hace converger todas las partes en un inmenso campo de basuras, una ciénaga, y todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte.<sup>34</sup>

Queda confirmada así la importancia en *Los olvidados* del mundo originario, de ese infernal paraíso terrenal habitado por una pulsión que en su devenir arrastra con todo, incluido el enunciativo del discurso, quien, manifestándose en la superficie del mismo, se ve implicado, no tanto en estructuras vinculadas al ámbito de la mirada, sino también, y sobre todo, en relaciones de agresión, como hemos constatado, con el personaje y con el enunciatario.

---

<sup>31</sup> V. Fuentes, *op. cit.*, p. 113.

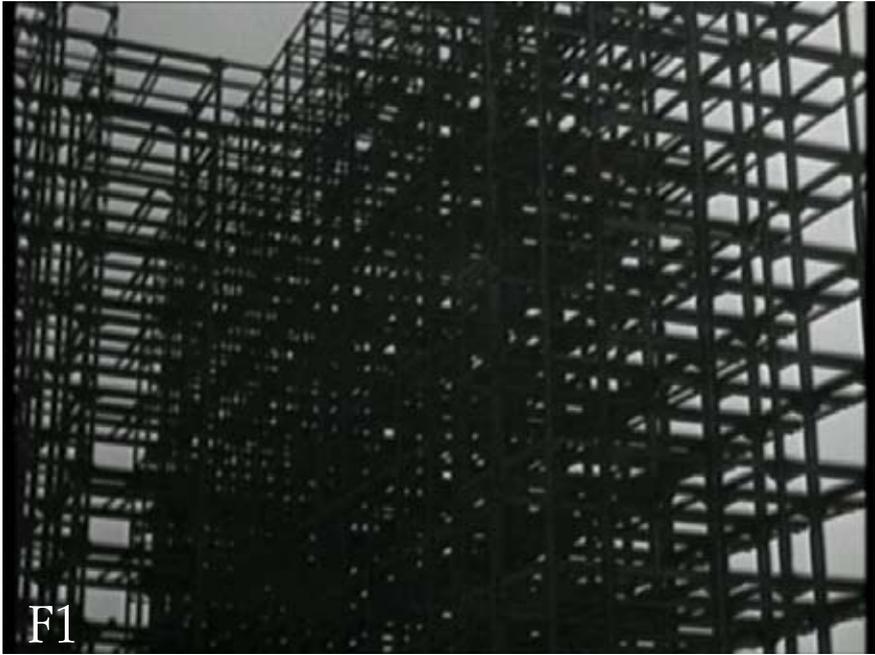
<sup>32</sup> P. Poyato, « La relación Francisco de Asís-Clara en el texto fílmico », *Trama y Fondo*, 16, 2004, p. 85.

<sup>33</sup> El otro final preparado por Buñuel, del que se ha sabido hace unos años, si integrado en el film, habría destruido, como es fácil imaginar, estas estructuras. Sobre ese otro final, puede consultarse: F. Ros / R. Crespo, *op. cit.*, p. 106-110.

<sup>34</sup> G. Deleuze, *op. cit.*, p. 180.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAZIN, A., *El cine de la crueldad* [1975], Bilbao, Mensajero, 1977.
- BENET, V.-J., *La cultura del cine*, Barcelona, Paidós, 2003.
- BUÑUEL, L., *Escritos de Luis Buñuel*, Edición de Manuel López Villegas, Madrid, Páginas de Espuma, 2000.
- CASSETTI, F., *El film y su espectador* [1986], Madrid, Cátedra, 1989.
- DELEUZE, G., *La imagen-movimiento* [1983], Barcelona, Paidós, 1994.
- EVANS, P.-W., *Las películas de Luis Buñuel* [1995], Barcelona, Paidós, 1998.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Á., « Misoginia baturra », *El País*, 30 de mayo de 1984.
- FUENTES, V., *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1993.
- GAUDREULT, A. / JOST, F., *El relato cinematográfico* [1990], Barcelona, Paidós, 1995.
- GUNNING, T., « The Cinema of Attraction : Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », *Wide Angle*, vol. 8, nº 3-4, 1986.
- POYATO, P., *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, León, Caja España, 1998.
- , « La relación Francisco de Asís-Clara en el texto filmico », *Trama y Fondo*, 16, 2004.
- ROS, F. / CRESPO, R., *Los olvidados*, Barcelona, Octaedro, 2002.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel, Obra Cinematográfica*, Madrid, JC, 1984.
- ZUNZUNEGUI, S., *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1989.
- , *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra, 1994.





F3



F4





