



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales

**Es peligroso asomarse al interior:  
Analizando la vigencia de la crítica social presente en Los  
Olvidados de Luis Buñuel**

Tesina que para obtener el título de licenciado en cinematografía

Presenta:  
Héctor Miguel González Velázquez

Directora de tesina:  
Dra. Elsa Herrera Bautista

Puebla, Pue.

Noviembre 2021

Para Carlitos.

*“Congregad a mis fieles que con un sacrificio sellaron mi alianza”*

-Salmos 50,

## Índice

<b>Agradecimientos</b>	1
<b>Objetivos</b>	2
<b>Introducción</b>	3
<b>Capítulo uno: Buñuel, su vida y obra</b>	5
1.1 Primeros años	6
1.2 Buñuel y el surrealismo	12
1.3 El neorrealismo italiano.	17
1.4 Buñuel en México	19
<b>Capítulo dos: El México de Los Olvidados</b>	23
2.1 El cine mexicano a la llegada de Buñuel	24
2.2 El panorama de México en el Siglo XX	27
2.3 Apuntes históricos sobre la pobreza en México	30
2.4 Las juventudes urbano-marginales en México	35
<b>Capítulo tres: El manifiesto de Buñuel en Los Olvidados</b>	39
3.1 La crítica social presente en Los Olvidados	40
<b>Capítulo cuatro: Los Olvidados después de Buñuel</b>	52
4.1 Infancias, juventudes y marginalidad en México	53
4.2 Buñuel, Lewis y “La cultura de la pobreza”	58
4.3 La influencia de Los Olvidados en el cine mexicano contemporáneo	60
<b>Conclusión</b>	68
<b>Bibliografía</b>	70

## **Agradecimientos**

A mis padres Laura y Miguel Ángel por su apoyo incondicional y amoroso estos últimos 26 años.

A Luis, Daniela, Diana y Muñoz por siempre estar ahí para motivarme a echarle ganas cuando ya no podía más.

A mi directora de proyecto, la profesora Elsa, por su infinita paciencia, complicidad y conocimiento para guiarme a lo largo de este proyecto.

A todas las personas que escucharon con genuino interés mis debrayes y desvaríos sobre esta investigación. Ustedes saben quiénes son.

## Objetivos

### General

Entender cómo se articula el discurso crítico de Luis Buñuel a partir de la puesta en escena de *Los Olvidados*, así como la herencia de esta película en obras cinematográficas más contemporáneas.

### Específicos

- Entender cómo se gesta la visión artística e ideológica de Buñuel a partir de los sucesos que acontecen en su infancia y adolescencia.
- Entender el contexto histórico, político y sociocultural por el que estaba pasando México al momento de la llegada de Buñuel y rodaje de *Los Olvidados*.
- Analizar la crítica social presente en *Los Olvidados* y su justificación.
- Analizar la trascendencia e influencia de *Los Olvidados* en el cine mexicano contemporáneo.

## Introducción

Para mí, escribir y hacer cine es un acto inherentemente político y personal; incluso si no se tiene esa intención consciente, el cómo representamos nuestras historias en la pantalla grande afecta e influye la manera en que los espectadores perciben el mundo. Sólo hay que echarle un vistazo a *El nacimiento de una nación* (1915) de D.W. Griffith, la cual fue el principal catalizador para el resurgimiento del Ku Klux Klan durante la primera mitad del siglo XX o incluso, sin irnos a un extremo tan político, está también el ejemplo de *Un mañana mejor* (1986) de John Woo, por cuyo personaje Mark Gor los niños y adolescentes de Hong Kong empezaron a utilizar gabardinas sin importarles el calor subtropical típico de la ciudad.

Sin embargo, ¿qué ocurre cuando el cine que se realiza entra directamente en conflicto con los intereses de los políticos y empresarios que gobiernan una nación? Quizás en estos tiempos no haya consecuencias tan graves pero hace un siglo las cosas eran completamente distintas, y aquellos que hacían enojar a la gente equivocada podían enfrentarse al escarnio público e incluso al exilio.

Un calvario de ese estilo fue el que vivió el director español Luis Buñuel Portolés tras el estreno de *Los Olvidados*, película pionera en retratar de manera realista las condiciones en las que vivían los niños y adolescentes de las colonias más pobres de la capital mexicana, y que elegí como tema de investigación principalmente por dos motivos: en primer lugar, mi fijación quasi-religiosa por el movimiento surrealista, del cual Buñuel fue uno de los miembros más prominentes, y en segundo, porque creo fervientemente que el cine, además de entretener, es un aparato de registro

histórico-social para que las futuras generaciones puedan comprender cómo se percibía el mundo hace 10, 20 o 50 años atrás.

Así pues, para entender toda la controversia generada por esta película hace ya casi un siglo, en este proyecto de titulación se hablará sobre el contexto histórico de México en aquella época; sobre la ideología política de Luis Buñuel, la cual influyó en su decisión para realizar *Los Olvidados*; sobre las condiciones de vida de los jóvenes urbano-marginales, tanto en la época de Buñuel como en épocas más recientes.

Finalmente, se hablará sobre el legado e influencia de esta película en el cine mexicano contemporáneo.

Capítulo uno:  
Buñuel, su vida y obra



## 1.1 Primeros años

Luis Buñuel Portolés nació en Calanda, Aragón el 22 de febrero de 1900. Fue el mayor de los siete hijos del acaudalado *indiano*<sup>1</sup> comerciante y fotógrafo amateur Leonardo Buñuel González, y de María Portolés Cerezuela, proveniente de una familia de abolengo en la comarca y a quien éste le llevaba veintiocho años. María, de apenas diecisiete, sentía que era su obligación como mujer devota y temerosa de Dios acatar los deseos de su padre al decidir este entregarla en matrimonio con Don Leonardo.

El catolicismo, propiciado en gran medida por la ferviente religiosidad de su madre y de la estricta educación que tanto ella como su padre se encargaron de procurar para la familia, llegaría a ser un factor omnipresente que se iría manifestando en cada detalle de la juventud de Buñuel, él mismo confesó haber sido muy creyente durante sus primeros años, al punto de que uno de los juegos favoritos con sus hermanos y amigos de la infancia era recrear las misas del pueblo, naturalmente siendo él quien se encargaba de “oficiarlas”. Esto cambiaría eventualmente al llegar a la adolescencia y descubrir las obras de Nietzsche y Darwin, entre otros. Con el tiempo Buñuel llegaría incluso a declarar “*soy ateo, gracias a Dios*”. Sin embargo, todo este conocimiento de la religión católica, propiciado no en menor medida por su educación académica, se quedaría con él por el resto de su vida y le serviría para salpicar de críticas y referencias diversas películas suyas, tales como *La edad de Oro*, *Un Chien Andalou*, *Nazarín*, *Simón del Desierto*, etc (Gibson, 2013)

---

<sup>1</sup> término con el que se le conocía a los emigrantes españoles que, después de lograr amasar fortuna en América, regresaban a España para asentarse y formar una familia.

La familia Buñuel Portolés repartía su estancia entre Calanda y Zaragoza, lugar donde residían casi todo el año desde que Don Leonardo había decidido trasladar a la familia, con todo y criados, para entrar en contacto con los círculos intelectuales de la capital. En ambos lugares Buñuel vivió diversas experiencias que, al igual que el catolicismo, le servirían para ir formando una visión única del mundo que lo rodeaba.

Calanda, según el propio Buñuel, era un pueblo monótono y aislado, en donde la Edad Media se había prolongado hasta el fin de la Primera Guerra Mundial y las diferencias entre clases estaban muy marcadas, los obreros y campesinos se subordinaban con total respeto y deferencia hacia los terratenientes. Ahí los molinos seguían funcionando a la antigua, con un animal de carga arrastrando una piedra para moler las aceitunas, las campanas doblaban cada que algún habitante estaba próximo a fallecer, y los mismos gestos se transmitían de generación en generación. Fue en ese pueblo donde Buñuel era testigo de cómo todos los viernes un grupo de pobres de solemnidad<sup>2</sup> se sentaba frente a su casa a la espera de un trozo de pan y una limosna.

Fue también en Calanda donde Buñuel tuvo sus primeros acercamientos con la muerte en diversas ocasiones: en una ocasión, mientras se encontraba caminando por el campo con su padre, ambos descubrieron el cadáver de un burro que servía de festín a varios buitres y perros; tal espectáculo le fascinó de una manera inexplicable. En otra ocasión, Buñuel se logró colar en la autopsia de un campesino del pueblo, muerto en una riña con otro hombre. A diferencia del burro, la experiencia de ver por primera vez

---

<sup>2</sup>Algunas de estas personas elegían conscientemente vivir en un estado perpetuo de pobreza, ya que así el gobierno les facilitaba atención médica gratuita y la Iglesia les proporcionaba alimentos y ropa ocasionalmente.

a un ser humano muerto lo impactó de tal manera que la muerte y los ritos derivados de esta, se volvieron un tema recurrente en su filmografía.

En Zaragoza, Buñuel continuó envuelto en la religión, estudiando la primaria y secundaria con los hermanos del sagrado corazón de Jesús y posteriormente el bachillerato con los hermanos jesuitas de El Salvador. Ahí sus profesores, además de seguir enseñándole la importancia de ser una persona devota, se encargaron de inculcarle un miedo al sexo, o más en específico, al placer que de este deriva, a los pensamientos impuros y a la concupiscencia. Según el pensamiento de la época, el deseo sexual, que nunca ha respetado barreras, leyes o jerarquías, podía incitar al caos y al desorden, siendo así la castidad la más grande de las virtudes (Buñuel, 2008: 22).

Al igual que la religión, esta época de represión carnal, y de fascinación con la similitud entre el sexo y la muerte, le serviría de inspiración a Buñuel para intentar traducir esos sentimientos en imágenes cinematográficas, siendo un ejemplo muy claro la escena de *Un Perro Andaluz* en donde el hombre acaricia los senos de la mujer y enseguida su rostro cambia para asemejarse al de un cadáver, aludiendo de esta manera al parecido que suele haber entre el rostro de alguien que se encuentra sexualmente excitado y el rictus facial post-mortem.

### Figura 1.1

El rictus sexual-mortuoso presente en el rostro de uno de los protagonistas



*Nota.* Tomado de *Un Perro Andaluz*, por L. Buñuel, 1929. 09:20.

Asimismo, las hormigas que aparecen en la mano del personaje masculino en una escena anterior, pueden ser interpretadas como una especie de impulso o deseo sexual (Álvarez, 2013).

### Figura 1.2

La mano del protagonista sintiendo el impulso sexual



*Nota.* Tomado de *Un Perro Andaluz*, por L. Buñuel, 1929. 05:30.

Cumplidos los diecisiete años y con el bachillerato recién terminado, Buñuel se trasladó a Madrid con el propósito de estudiar ingeniería agrónoma, de nuevo bajo la eterna influencia de sus padres. Allí, se alojó en la ahora emblemática Residencia de Estudiantes, donde conoció a Rafael Alberti, Pepín Bello, Juan Ramón Jiménez, y a quienes serían dos de sus más grandes amigos e influencias: Federico García Lorca y Salvador Dalí.

Contagiado del ambiente intelectual y artístico de Madrid, Buñuel abandonó sus estudios de ingeniería, se matriculó en Historia y se adentró en el mundo de la literatura, colaborando habitualmente en distintas revistas donde publicaba sus poemas y relatos, además de interesarse cada vez más por el cine. Finalmente, en 1925, después de licenciarse, decide abandonar España y dirigirse a París, ciudad que era considerada la capital cultural de Europa. Es ahí donde Buñuel entra en contacto con un emergente movimiento artístico llamado *Surrealismo*.

## 1.2 Buñuel y el surrealismo

El surrealismo es una vanguardia artística y cultural que nace en Europa durante la década de 1920 de la mano de artistas como André Bretón, Max Ernst e Yves Tanguy entre otros; este colectivo, influenciado en gran medida por el dadaísmo de Tristán Tzara, ponía gran importancia en el pensamiento libre e irracional; para esto experimentaron con distintos métodos de producción creativa, siendo el más popular el automatismo, con el cual se buscaba suprimir el control racional durante el proceso de creación.

Es importante resaltar que, a diferencia del dadaísmo que pretendía rebelarse y destruir todo lo establecido hasta llegar a un punto de *tabula rasa*, el surrealismo buscaba borrar la frontera entre sueño y vigilia: hacer que dos principios contradictorios llegasen a un punto de unión, una revolución para liberar los deseos del subconsciente a través de la creación artística instintiva.

El primer acercamiento de Buñuel a esta vanguardia ocurre al escribir, en conjunto con Salvador Dalí, *Un Perro Andaluz*; cuyo guion surge a partir de la confluencia de una serie de sueños que ambos habían tenido durante su estancia en la Residencia de Estudiantes en Madrid, Dalí había soñado con un montón de hormigas saliendo de su mano, mientras que Buñuel en repetidas ocasiones soñaba con una luna que era atravesada por una nube, como si se tratase de un ojo cortado por una navaja. La escritura de este cortometraje obedecía a una consigna inamovible: “no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural.

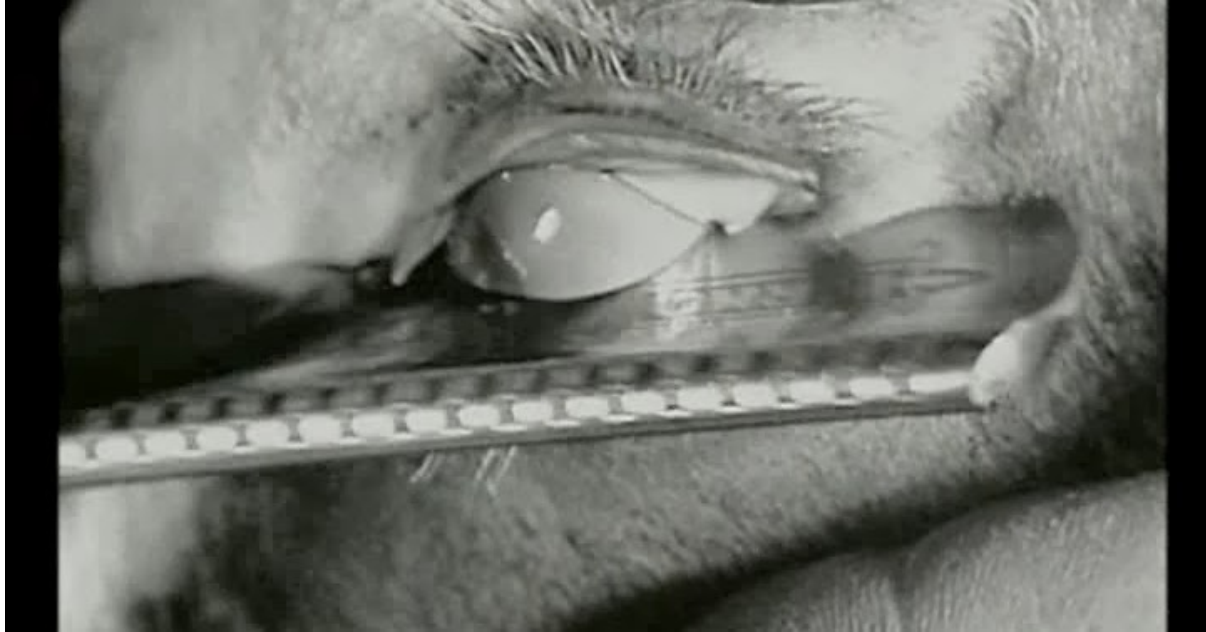
Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué” (Buñuel, 2008: 162).

**Figuras 1.3 y 1.4**

*La emblemática secuencia del ojo y la navaja*







*Nota.* Tomadas de *Un Perro Andaluz*, por L. Buñuel, 1929. 01:58-02:23.

Esta frase es increíblemente poderosa. Como seres pensantes, estamos programados para interpretar ciertas imágenes que vemos en pantalla como una especie de metáfora, una representación simbólica de algo más, no por nada se han escrito gran cantidad de artículos de opinión analizando este cortometraje (Sánchez, 1999; González, 2017); y si bien es probable que muy en el fondo las escenas de la mano con hormigas y del rostro cadavérico sí tengan una cierta connotación sexual, también es posible que no sea el caso en absoluto. Al final, en esta ambigüedad representativa es donde radica la belleza del surrealismo y de *Un Perro Andaluz* en particular.

Al final, esta película fue considerada un éxito absoluto por la crítica, llegando incluso a ser seleccionada para representar a España en el Congreso de Cine Independiente de La Sarraz en Suiza. Esto sorprendió y alivió por partes iguales a Buñuel, ya que si bien su intención era criticar a la burguesía intelectualoide de la época, también se

encontraba temeroso de ser abucheado durante el estreno de la película, al grado de cargar con piedras en sus bolsillos para defenderse en caso de necesitarlo (Buñuel, 2008: 163).

Ahora, aunque Buñuel y Dalí utilizaron el método de escritura automática al escribir el guion de *Un perro andaluz*, y a pesar de que esta sea considerada por muchos críticos y biógrafos como la primera película surrealista de Buñuel, no es hasta que Man Ray y Louis Aragon asistieron a su proyección en el Studio des Ursulines en París cuando estos deciden “iniciar” propiamente a ambos en el círculo de los surrealistas, y aunque eventualmente Buñuel abandonaría el grupo en 1932, debido a diferencias ideológicas (como su oposición a que los artistas comercializaran sus obras), este encuentro, según el propio Buñuel, sería esencial y decisivo para el resto de su vida.

El siguiente (y último) gran proyecto de la mancuerna Dalí-Buñuel fue *La Edad de Oro*; metidos de lleno en el surrealismo y con la determinación de mantenerse fiel a esta vanguardia consiguieron el mecenazgo de los vizcondes de Noailles, fervientes admiradores de *Un Perro Andaluz*, quienes además de financiar esta nueva película, dejaron que Buñuel y Dalí tuvieran libertad y control total de la producción.

El rodaje de *La Edad de Oro* estuvo plagado de contratiempos de principio a fin, Buñuel tuvo gran cantidad de discusiones y diferencias creativas con Dalí, además de problemas con el crew, los actores e incluso el director de la orquesta. Finalmente, en 1930, después de tan tortuoso rodaje, la película se proyectó por primera vez ante un selecto grupo de amistades, quienes la calificaron como exquisita y deliciosa. Sin

embargo, a diferencia de *Un Perro Andaluz*, la crítica para esta película estuvo muchísimo más polarizada. Por ejemplo, cuando se realizó otra proyección en casa de los Noailles (Buñuel, 2008: 182):

*Marie-Laure y Charles recibían a los invitados en la puerta, les estrechaban la mano sonriendo y a algunos hasta los besaban. Después de la sesión, volvieron a situarse en la puerta, para despedir a los invitados y recoger sus impresiones. Pero los invitados se marchaban deprisa, muy serios, sin decir una palabra. Al día siguiente, Charles de Noailles fue expulsado del Jockey Club. Su madre tuvo que hacer un viaje a Roma para intentar parlamentar con el Papa, ya que incluso se hablaba de excomunión.*

Las demás proyecciones corrieron la misma suerte. Grupos de extrema derecha en París protestaron para que esta se retirara de los cines, llegando incluso a realizar disturbios y destrozos durante una de estas funciones. Esto ocasionó que autoridades en distintas partes del mundo se rehusaran rotundamente a proyectar la película, prohibición que duró hasta 1980 en Nueva York y 1981 en Francia.

A pesar de la enorme controversia, *La Edad de Oro* fue considerada un parteaguas en la historia de la cinematografía, en gran parte por ser de las primeras películas en utilizar la voz en off y el monólogo interior como recursos narrativos, y también por la manera en que plasmó en pantalla las distintas secuencias e imágenes poéticas que a la larga se volverían el toque personal de Buñuel.

Ahora bien, para entender mejor el porqué detrás de las decisiones creativas tan controversiales de Buñuel para la puesta en escena de *Los Olvidados*, sobre la cual se expondrá detalladamente más adelante, es importante hablar primero de otro género

igual de importante que el surrealismo para la narrativa cinematográfica de Buñuel: El neorrealismo italiano.

### 1.3 El neorrealismo italiano.

En los años anteriores a la segunda guerra mundial, la industria cinematográfica de Italia se encontraba controlada en su totalidad por el gobierno fascista de Benito Mussolini. Al igual que como sucedería con México un par de décadas después, el régimen italiano supo aprovechar el enorme potencial propagandístico del séptimo arte, lo cual dio como resultado una enorme producción de películas con contenido exageradamente patriótico e ideológico. Los directores y guionistas tenían rotundamente prohibido mostrar la delincuencia y la pobreza que había en el país; la sátira tampoco estaba permitida y las películas debían ser fáciles de digerir, al mero estilo hollywoodense.

El fin de la guerra y la caída del fascismo vieron nacer a una nueva generación de cineastas que rechazaron y rompieron con todas las convenciones previamente establecidas, y se dedicaron a retratar la realidad de una Italia cansada y hambrienta, sumida en un período de crisis social. Surgen así películas tan emblemáticas como *El Ladrón de Bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948), *La Tierra Tiembla* (Luchino Visconti, 1948) o *Roma, Ciudad Abierta* (Roberto Rossellini, 1945), que se encargaron de transmitir, de manera crítica y honesta, los sentimientos y pesares de la cotidianeidad de la postguerra.

Otro factor que ayudó a diferenciar al neorrealismo italiano de las demás industrias cinematográficas de la época fue el uso de técnicas más austeras para grabar, debido en parte a la destrucción de los estudios Cinecittà por las fuerzas aliadas. Así, los realizadores tenían que recurrir a escenarios naturales sin ningún tipo de ambientación

artificial; las calles, edificios y parques de las ciudades italianas fungían como “sets” de grabación, con una iluminación mínima y un estilo fotográfico que le daba prioridad al sentimiento antes que a la técnica como tal; el uso de actores y actrices poco conocidos o sin preparación alguna, también era algo muy recurrente en este tipo de producciones.

La precariedad de la época y la consecuente dificultad para conseguir recursos fueron, desde luego, factores decisivos para que los realizadores de este movimiento cinematográfico tomaran este tipo de decisiones para sus puestas en escena. Sin embargo, esto también sirvió para resaltar la consigna del neorrealismo de “mostrar las cosas como son”.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, y a pesar de que él pasara su vida afirmando lo contrario e incluso llegando a definir esta corriente artística como un cine “inmoral” y “sensiblero”, es imposible negar el impacto tan directo que tuvo este género en la obra de Buñuel, especialmente en *Los Olvidados*, y es que no hay otra película en su extensa filmografía que toque fibras tan sensibles y, sobretodo, que tenga una narrativa temática enfocada a la crítica social, propia del neorrealismo (Velázquez, 2012).

## 1.4 Buñuel en México

Tras la derrota del ejército republicano, muchos españoles decidieron exiliarse en México para escapar de la dictadura franquista; esto propiciado en gran parte gracias a las políticas de puertas abiertas del entonces presidente Lázaro Cárdenas. Entre 1939 y 1946, el país recibió a miles de ingenieros, doctores y artistas españoles. No obstante Buñuel, a diferencia de amigos suyos como el poeta Luis Cernuda, sentía cierto nivel de desinterés hacia Latinoamérica en general, llegando a declarar incluso «Si desaparezo, buscadme en cualquier parte, menos allí.»(Buñuel, 2008: 332). Sin embargo, el destino y las circunstancias lo llevarían eventualmente a vivir en México por más de treinta años, obteniendo incluso la ciudadanía en 1949.

Habiéndose refugiado en Francia con su familia y viviendo de sus ahorros, Buñuel es invitado a trabajar en Estados Unidos donde le surgen distintas oportunidades, entre ellas una colaboración con Man Ray o el prospecto de doblar a Humphrey Bogart al castellano, las cuales ultimadamente no se pueden realizar por diversos motivos. Es el productor Óscar Dancigers quien le propone realizar una película en México, empezando así una racha laboral que culminaría con más de 20 películas grabadas en el país entre 1946 y 1964.

Ahora bien, el México que recibió a Buñuel estaba lleno de contrastes y desigualdad por doquier. Si bien es cierto que el país estaba pasando por un periodo de construcción y evolución económica y cultural (ejemplos de esta última son Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Frida Kahlo contribuyendo al desarrollo del muralismo

y la identidad artística mexicana, Juan Rulfo con la literatura y fotografía, y Octavio Paz y Efraín Huerta con la poesía), también era evidente que no toda la población era partícipe de este desarrollo nacional post-revolucionario y post-segunda guerra mundial a diferencia de lo que buscaba mostrar la propaganda oficial.

Esta tremenda brecha económica y social llamó la atención de Dancigers y Buñuel, él mismo un admirador declarado de Vittorio de Sica y el neorrealismo italiano. Así, ambos se dieron a la tarea de realizar una película sobre este sector excluido de la sociedad, enfocándose especialmente en los niños y jóvenes que crecían bajo estas circunstancias.

El proceso de producción de este filme involucró un periodo de investigación que duró aproximadamente 5 meses en los cuales Buñuel, a veces acompañado por Luis Alcoriza (co-guionista) y otras por Edward Fitzgerald (escenógrafo) pero usualmente solo, se dedicó a recorrer los barrios y colonias en la periferia de la Ciudad de México, en donde, vestido con sus ropas más viejas, se mezcló entre la población y entabló amistad con distintas personas, observando, preguntando y analizando. Con todo este material recopilado, Buñuel se dispuso a escribir el guion en compañía de Alcoriza y Pedro de Urdimalas, quien por su experiencia en *Nosotros los pobres* (1948) y *Ustedes los ricos* (ídem) fue llamado para empapar los diálogos con la jerga y expresiones propias del mexicano. Sin embargo, al final Urdimalas se negó a que su nombre apareciera en los créditos debido a que no estaba de acuerdo con la manera en que Buñuel retrató ciertos aspectos sobre este sector excluido de la población.



Urdimalas no fue la única persona del crew en mostrarse inconforme durante el rodaje de esta película: uno de los técnicos también expresó su molestia ante el director ya que no entendía por qué Buñuel se empeñaba en grabar una película tan deprimente teniendo la posibilidad de hacer algo más feliz y “mexicano” (esta crítica coincide con la propaganda gubernamental del México feliz y homogéneo, sobre la cual se hablará más adelante). Incluso Dancigers, con quien Buñuel ya había colaborado anteriormente, temiendo que la película fuera un fracaso, le prohibió varias veces incluir ciertas imágenes, objetos y escenas que pudieran considerarse extrañas o de mal gusto.

El rodaje de *Los Olvidados* duró veintiún días y todas las críticas negativas que Buñuel esperaba tener con *Un Perro Andaluz*, las recibió con el estreno de esta película, cuya proyección duró solamente cuatro días debido a las reacciones violentas e insultos por parte de los espectadores. Hubo quienes consideraron el filme como una afrenta hacia la dignidad de México; quienes negaron la posibilidad de que hubiera personas viviendo en semejantes condiciones en un país que lo apostaba todo por la modernidad (Viñamata, 2018: 100-115).

Se puede afirmar con total certeza que hay un antes y un después de *Los Olvidados* en la carrera de Buñuel. Si bien, desde *Un perro andaluz* y *La edad de oro* ya gozaba de cierto reconocimiento en el mundo artístico, fue con esta película que su carrera despegó por completo. En los años posteriores Buñuel realizó gran cantidad de películas, entre ellas *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1962), las cuales no

hicieron sino ayudarlo a consagrarse como uno de los realizadores más ambiciosos y talentosos del Siglo XX.

En cuanto a *Los Olvidados*, aquella película que le ganó tantos detractores, en 2003 fue nombrada Memoria del Mundo por la UNESCO, un honor que hasta ese momento solamente tenía *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang. Demostrando así que, a pesar de la crítica abrumadoramente negativa por parte del público mexicano de la época, *Los Olvidados* se ha convertido en un clásico de la cinematografía; tanto por la parte artística como por el mensaje que transmite la película.

Luis Buñuel falleció el 29 de julio de 1983 en la Ciudad de México a los 83 años, dejando tras de sí un enorme legado cinematográfico de más de 40 películas donde participó ya sea como director, guionista o productor.

Capítulo dos:  
El México de Los Olvidados

## **2.1 El cine mexicano a la llegada de Buñuel**

Como se mencionó en el capítulo anterior, durante la primera mitad del siglo XXI, México estaba pasando por un periodo de bonanza económica y cultural. La sociedad mexicana empezaba a dejar atrás la ruralidad y el caudillismo, abrazando así el sueño de la modernidad; lo cual se reflejaba en el tipo de arte y entretenimiento que se consumía durante la época.

Una de las industrias que se vieron enormemente beneficiadas por esta situación fue, precisamente, la cinematográfica. La necesidad de cubrir el vacío dejado por el entretenimiento fílmico que normalmente se consumía de Hollywood fue una oportunidad para que surgieran numerosas figuras, tanto actores como directores y guionistas, que sentaron las bases para lo que sería conocido posteriormente como la Época de Oro del cine mexicano, donde la comedia y el melodrama se mezclaban en la gran pantalla. Personajes como Ismael Rodríguez, Cantinflas y Tin-Tan entre otros, se encargaron de crear una suerte de imaginario colectivo que mostraba una clase baja jodida pero unida, noble y trabajadora que enfrentaba las adversidades de la vida con una sonrisa. Esta concepción, un tanto estereotipada, de la cultura popular, servía a dos principales intereses: hacer atractivo el cine mexicano para el público internacional y enseñarle a la población, especialmente a aquella que vivía en los bajos estratos, qué conductas y comportamientos eran aceptables para un correcto funcionamiento social (Ramírez, 1997: 211-221).

Películas como *Nosotros los Pobres* (Ismael Rodríguez, 1948) adoctrinaban subliminalmente al público, perpetuando diversos estereotipos e ideales de una supuesta pobreza utópica donde el pintor honesto y la costurera chambeadora eran miembros productivos de la sociedad, mientras los teporochos, marihuanos y rateros que no contribuían al desarrollo de esta eran tachados de vagos, parias que inevitablemente caerían bajo el peso de sus propias acciones. Esto, por supuesto, le caía como anillo al dedo a la clase alta que gobernaba el país, ya que ayudaba a mantener la ilusión de la “Mexicanidad”: un México unido y homogéneo que, a pesar de las notorias diferencias entre clases sociales, disfrutaba del progreso resultante del Milagro Mexicano. Sin embargo, como suele suceder con el capitalismo, no había nada más alejado de la verdad, ya que los verdaderos beneficiados con este desarrollo económico e industrial realmente fueron unos pocos sectores de la población mientras que otros, la gran mayoría, seguían sumidos en la pobreza. Es aquí donde destacan los personajes que Buñuel buscaba retratar en *Los Olvidados*, aquellos habitantes de los barrios marginales y periféricos de las grandes ciudades, quienes captaron su interés al llegar a la capital del país. Mientras que una gran parte de los cineastas mexicanos de la época se preocuparon por mostrar un México de cierto modo romantizado, Buñuel se negó a comulgar con estos modelos de “pobreza feliz” y en cambio buscó retratar la cruda realidad de las clases menos afortunadas, el darwinismo social que día con día se cobraba vidas a pocos kilómetros de las colonias donde ricos y famosos celebraban sus fiestas; una decisión que lo enemistó con diversas personas y que fue motivo de censura de su obra. Y es que, la visión realista y nada optimista de

Buñuel contrastaba completamente con la representación identitaria que buscaban promover los sindicatos profesionales y políticos mexicanos.

Un detalle interesante respecto a esta película es que no solamente se enfoca en los conflictos y problemas del ser pobre en México, también arroja luz sobre un tema en particular que hasta entonces había sido omitido tanto en el cine como en la literatura: las consecuencias psicológicas, emocionales y sociales de crecer en la miseria; por primera vez se le da protagonismo a las infancias y adolescencias urbano-marginales, ambos grupo de personas normalmente relegados a un segundo plano por no ser considerados lo suficientemente interesantes para crear una buena historia y que sin embargo juegan un papel importantísimo para el progreso, ya que son quienes se encargan de transmitir los valores sociales, o la falta de estos, de generación en generación.

## **2.2 El panorama de México en el Siglo XX**

Es importante también conocer las condiciones, tanto históricas como económicas, que rodeaban al cine de oro mexicano, y que sirvieron para hacer más grande aún el sesgo entre las clases sociales que habitaban el país a principios del siglo pasado.

El México que surgió de entre las cenizas de la segunda guerra mundial empezó a consolidarse como potencia económica debido a la enorme demanda de petróleo, metales y minerales que requería Estados Unidos para su industria bélica, sumándose también la necesidad de México de producir lo que consumía. Esto ocasionó el comienzo de un periodo de bonanza en el país que a la larga sería conocido como el “Milagro Mexicano”; el cual prometía mejorar la calidad de vida de todos los habitantes por igual.

Para entender los orígenes de este Milagro Mexicano, y su posterior impacto en la población de la capital, es necesario entender también el concepto de “éxodo rural” que, como su nombre lo indica, es cuando una persona se traslada permanente del campo a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida, ya que en las ciudades hay una mayor diversidad de oportunidades laborales, tanto para hombres como para mujeres, mientras que en el campo estas tienden a limitarse mayormente a actividades agropecuarias, como la ganadería o el cultivo de alimentos. En las ciudades existe también el beneficio de poder acceder con facilidad a distintos, y mejores, servicios de salud, educativos, e incluso de entretenimiento.

Este tipo de movimientos migratorios han acompañado a la humanidad desde que se crearon los primeros asentamientos urbanos y, hasta el día de hoy, continúan ocurriendo con gran frecuencia en cualquier país del mundo. Sin embargo, cuando ocurren de manera masiva, casi siempre son consecuentes de algún factor que afecta a la sociedad, tal como las guerras, hambrunas o plagas, entre otros.

Ahora bien, como se mencionó al principio, en el período comprendido entre el final de la revolución mexicana y el final de la segunda guerra mundial, se empezó a impulsar la transformación del país con el objetivo de industrializar la economía y dejar de depender tanto del comercio agrario como se había estado haciendo desde tiempos de la Nueva España.

Las políticas implementadas durante el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) facilitaron esta transición económica. Lourdes Arizpe señala que, a raíz de la centralización de recursos en los centros urbanos, se crearon oportunidades de empleo muy rápidamente en las grandes ciudades, sobre todo en la ciudad de México. Solamente en la Ciudad de México se generaron 503 000 empleos en los años cuarenta y 686 000 en los cincuenta (Arizpe y Allub, 1983). Esto, naturalmente, atrajo a una enorme cantidad de personas del medio rural quienes empezaron a migrar a las ciudades, donde podían conseguir empleo rápida y fácilmente, ya que la mayoría de trabajos no eran tan exigentes en cuanto a los requisitos que pedían, además de proporcionar capacitación para los mismos.



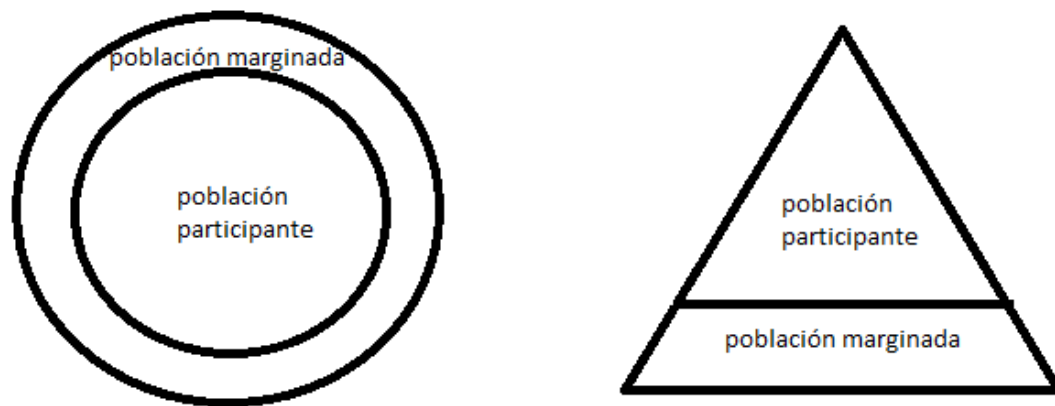
Así fue como, a partir de los años cuarenta, y bajo la promesa de un trabajo bien remunerado, miles de campesinos dejaron atrás sus comunidades rurales para establecerse en los que, a la larga serían mal bautizados "*cinturones de miseria*", los barrios marginales en la periferia de las grandes ciudades. Muchas veces, al chocar con la dura y cruel realidad de la vida citadina, estos migrantes rurales optaban por abandonar a sus hijos, como el papá de Ojitos al principio de la película, contribuyendo así al aumento de la población infantil en situación de vulnerabilidad; población que se enfrenta con una decisión determinante: delinquir y sobrevivir, o morir de hambre en algún oscuro callejón.

### 2.3 Apuntes históricos sobre la pobreza en México

Si bien la brecha entre las distintas clases sociales ha existido desde el periodo prehispánico, la marginalidad como concepto y objeto de estudio empezó a tener relevancia social a partir de los años 50 y 60. Es González Casanova (1965) uno de los primeros en definirla como la no-participación en los procesos de modernización que atañen a una sociedad; el mantenerse, precisamente, al margen del desarrollo económico y cultural. De igual manera, Bennholdt-Thomsen y Garrido (1981: 1506.) la definen como *“una integración no alcanzada de ciertos grupos poblacionales en este proceso de crecimiento”* pero, ¿qué sucede cuando estos grupos son “olvidados” a propósito?

Para poder responder esta interrogante, es importante aclarar también que no debe entenderse *“marginalidad”* como el encontrarse en la periferia de un círculo del cual una persona se pueda acercar al centro; sino como la base sobre la cual se sustenta el avance capitalista; como se puede observar en la siguiente ilustración:

Figura 1.1



*Nota.* Elaboración propia con base en la información proporcionada por Bennholdt-Thomsen y Garrido (1981).

Posicionando a las población marginada hasta abajo en este gráfico de pirámide social, se pretende sostener la afirmación anterior: a diferencia de un círculo donde se puede ingresar fácilmente al centro, en una pirámide es casi imposible ascender hacia otro estrato, ya que la misma sociedad participante se encarga de limitar o incluso de evitar cualquier oportunidad que puedan tener las poblaciones marginadas para cambiar su situación de vida. Así, podría decirse que esta gran brecha social y económica responde a los intereses de un reducido sector de la población, a quienes no les conviene que las poblaciones marginadas y vulnerables tengan acceso a mejores oportunidades.

Ahora bien, es incluso desde los años anteriores a la guerra de independencia que se tiene registro sobre el problema que representaba la existencia de vagos y mendigos (siendo muchos de estos migrantes, tanto del medio rural como de otro país o descendientes de estos) en las grandes ciudades del país. Pérez Toledo (1993) hace mención a una orden real emitida por la corona de España el 30 de abril de 1745, en donde se define qué se considera vagancia, y se proporcionan medidas para su corrección, sin embargo, es a raíz del México post-independencia cuando el pleito entre “ciudadanos ejemplares” y vagos se volvió más notorio, por lo que, el tres de marzo de 1828, se instauró el Tribunal de Vagos, que operó en la Ciudad de México durante casi todo el siglo XIX, hasta su abolición en tiempos del emperador Maximiliano de Habsburgo, y del cual fueron presidentes grandes figuras como Valentín Gómez Farías y José María Lafragua.

La principal tarea de esta institución fue instaurar distintas reglas y normas para que los individuos *“antes llamados gitanos, vagantes o sin ocupación útil, los demás vagos, holgazanes y mal entretenidos calificados en la real orden de 30 de abril de 1745 [ ...] fueran perseguidos y presos, previa la información sumaria”*<sup>3</sup>, todo esto con el objetivo de regular la vida en las calles y castigar el ocio y la mendicidad, para así evitar que este tipo de personas corrompiera la moral y las buenas costumbres de la época.

Es importante destacar que esta institución no solamente tenía en la mira a vagabundos, indigentes o pordioseros; también arremetía contra cualquier persona que cumplieran con uno o varios de los siguientes parámetros:

---

<sup>3</sup> Archivo Histórico de la Ciudad de México, Vagos, vol. 4151(1), exp. 2.

- No tener trabajo o medios de subsistencia comprobables
- Tocar cualquier instrumento musical en la vía pública
- Encontrarse viviendo con los padres aún siendo mayor de edad
- Dedicarle mucho tiempo al ocio
- Presentar un aspecto descuidado y desaliñado
- Comportarse de manera vulgar en público
- Perder tiempo y dinero en pulquerías, billares, etc.

Con estos lineamientos, el gobierno de la Ciudad de México, auxiliado por las fuerzas policiales, emprendió una especie de inquisición en pro de mejorar la imagen que daba la ciudad para el mundo, mientras que las personas halladas culpables por este tribunal eran enviadas a correccionales en caso de ser menores de edad, o conscriptas en el ejército o la marina si ya cumplían con la mayoría de edad

**Figura 2.2**

**Cuadro 1**  
**Grupos de edad de las personas**  
**juzgadas por el Tribunal de Vagos<sup>30</sup>**  
**(1828-1850), 534=100%**

Edad	Cantidad	Edad	Cantidad	Edad	Cantidad
5 a 9	1	25 a 29	104	45 a 49	21
10 a 14	16	30 a 34	55	50 a 54	10
15 a 19	110	35 a 39	32	55 a 59	8
20 a 24	156	40 a 44	19	60 a 64	2

**Nota.** Tomado de *Los vagos de la ciudad de México y el Tribunal de Vagos en la primera mitad del siglo XIX* (p.36), por S. Pérez Toledo, 1993, Revista Secuencia.

Como se puede apreciar en la tabla anterior, el 53% de los supuestos criminales detenidos y enjuiciados por el Tribunal de Vagos comprendía un rango de edad de 10 a 24 años. Esto sirve para darnos una idea de que, desafortunadamente, desde hace ya varios siglos que la vagancia y la juventud, por distintas razones, tienden a ir de la mano, por lo que el retrato de las infancias vulnerables, así como las instituciones y el trato que los jóvenes excluidos reciben de estas, cobra aún más relevancia en *Los Olvidados*.

## 2.4 Las juventudes urbano-marginales en México

*“Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden bajo sus magníficos edificios hogares de miseria que 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...”.*

Luis Buñuel.

Con este texto arranca *Los Olvidados*, este retrato tan crudo de México que tanta controversia causó durante su estreno y que, para bien o para mal, no estaba nada alejado de la realidad. Para entender por qué a Buñuel le atrajo tanto la idea de realizar esta película, es importante hablar un poco sobre la situación que vivían las infancias y juventudes en el país.

Desde hace cientos, tal vez incluso miles de años, la relación entre adultos e infancias ha sido algo complicada. Solamente en la Mesoamérica prehispánica, los castigos a los que se sometían los hijos e hijas desobedientes podían variar desde hacerles inhalar el humo del fuego donde se ponían a quemar los chiles, picarles el cuerpo con espinas de maguey o incluso venderlos como esclavos si se consideraba que eran incorregibles. La embriaguez era especialmente penada, los mayores de quince años que eran descubiertos en esta condición eran sometidos a muerte por garrotazos (Soto, 2007: 3).

Conforme pasaban los siglos y las sociedades iban transformándose y evolucionando, así lo hacía también el trato hacia las infancias y juventudes. Sin embargo, a pesar de todos aquellos cambios, las personas en condición de pobreza continuaban experimentando carencias educativas, sanitarias y de vivienda, entre otras.

Así, los vagos y delincuentes que Luis Buñuel presenta en *Los Olvidados* resultan ser sólo la punta del iceberg, los últimos en una larga línea de jóvenes sin esperanza que, desde el momento de nacer, se deben enfrentar a una sociedad depredadora y voraz. A lo largo de la película, personajes como El Ciego o incluso la propia madre de Pedro estigmatizan a los personajes juveniles, haciéndolos ver como la peor de las calañas, y es que, en un país tan dividido como lo es México, quienes se llevan lo peor son los jóvenes que crecen en estos entornos, rechazados por sus familias y por la sociedad, gran parte de ellos han encontrado en la delincuencia una forma de sobrevivir y en la violencia una manera de hacerle frente a un mundo capitalista-darwiniano donde “quien no tranza no avanza”. Así pues, es gracias a los infortunios vividos por Pedro y Ojitos que Buñuel muestra a la pobreza como un problema estructural que atañe a las supuestas “sociedades modernas”, además de proponer ciertas soluciones a este conflicto social.

Es aquí donde entra el personaje del director, interpretado por Francisco Jambrina, quien tiene a su cargo una escuela granja, inspirada en su contraparte del mundo real, la Escuela Granja de Tlalpan, donde actualmente se encuentra el Hospital de Neurología y Neurocirugía, la cual funcionaba como internado para jóvenes con problemas mentales y/o en situación de calle y vulnerabilidad, como Pedro.

En esta institución, fundada en 1932, los alumnos aprendían a realizar distintas actividades agrícolas, como la siembra de alimentos y la crianza de distintos animales en los terrenos de la escuela o en el antiguo rancho de San Isidro (Rodríguez *et. al*, 2013). Sin embargo, es importante también tener presente que la escuela granja de



Tlalpan fue solamente una de varias instituciones, tanto públicas como privadas, cuya misión siempre ha sido velar por los jóvenes desposeídos. Otros ejemplos de estas en México incluyen:

- El Colegio de San Gregorio, establecido en la Ciudad de México en 1586, donde se educaban tanto a los hijos de los indígenas como a los menores abandonados
- El Real Hospital de Indios, fundado por Fray Bernardino Álvarez en tiempos de la Nueva España; el cual contaba con una sección especial para niños abandonados
- La Escuela Patriótica, fundada por el capitán Francisco Zúñiga en 1806 para prevenir “los males que resultaban de que los niños se juntaran con los demás pobres”, dándoles una educación cristiana y de calidad

Ahora bien, a pesar de que la bibliografía sobre la Escuela Granja de Tlalpan no es muy extensa o accesible, lo importante aquí es señalar cómo Buñuel retrata a los niños que eran tratados o educados en instituciones similares, además de marcar la diferencia entre aquellos que ingresaban a una escuela granja y aquellos que eran mandados a un reformatorio; aquí es donde destaca aquel diálogo de El Jaibo durante sus primeros minutos en pantalla, *“he aprendido mucho allá”* (refiriéndose al reformatorio del que se acababa de escapar) y es que, desafortunadamente, a pesar de su nombre, los reformatorios no eran más que reclusorios para menores donde, más que reformarse y volverse miembros responsables de la sociedad, adquieren conocimientos útiles para continuar delinquiendo y vagando; conocimientos que al salir,

ya sea escapándose o terminando su condena, comparten con los demás miembros de sus grupos, además de terminar reincidiendo tarde o temprano por distintas circunstancias (Altamirano, 2018).

Desafortunadamente, el destino que le esperaba a aquellos jóvenes educados en las escuelas granjas o instituciones similares no era mejor, y es que, como se aprecia en la película cuando El Jaibo intercepta a Pedro mientras este sale momentáneamente a la tienda, muchas veces no basta con que haya lugares donde se acoja a infancias y juventudes en situación de vulnerabilidad si, al egresar, con frecuencia regresan a los barrios de los cuales fueron rescatados, en donde la presión del mismo entorno, manifestada en forma de amigos o familiares, les hace reincidir en el mundo de la pobreza, de la vagancia y de la delincuencia, un mundo del cual era casi imposible salir si no era con los pies por delante (Vega y González, 2019).

Capítulo tres:  
El manifiesto de Buñuel en Los Olvidados

### 3.1 La crítica social presente en *Los Olvidados*

Se ha hablado ya en los capítulos anteriores, sobre la enorme controversia a la que fueron sujetos tanto Buñuel como *Los Olvidados* durante su rodaje y posterior estreno. Muchas de estas críticas iban enfocadas principalmente hacia la narrativa tan cruda que representaba a las poblaciones marginadas de una manera poco afín a los intereses del sector político. Sin embargo, las relaciones de poder entre los personajes representados en el filme, o en su defecto, la tergiversación de estas mismas, también fueron objeto de fuerte escrutinio, no solamente por el público mexicano sino también por el propio crew de Buñuel; la peluquera renunció a causa de la escena donde la mamá de Pedro lo corre de la casa, argumentando que ninguna mujer se comportaría de ese modo con sus hijos; unos días antes Buñuel había leído en el periódico una noticia sobre una madre que había asesinado a su hijo pequeño (Buñuel, 2018: 327). Este tipo de noticias y comportamientos que Buñuel empezó a documentar durante su estancia en México embonaron a la perfección con su corriente de pensamiento tan crítica, inspirándose para escribir *Los Olvidados*.

Es importante recordar que muchas de las reseñas negativas hacia esta película derivan de que México, en aquel entonces, se jactaba a los cuatro vientos de pasar por una época de bonanza y prosperidad, tanto económica como cultural; por lo tanto, era natural que el prospecto de pasar casi 90 minutos viendo cómo era realmente la vida en la periferia, una cotidianeidad bastante alejada de las historias que se escribían para

las películas de Pedro Infante, generase cierto nivel de incomodidad para la élite cultural del país.

Ahora bien, ¿cuáles son los elementos dentro de *Los Olvidados* que podrían constituir una crítica puntual hacia el México del Siglo XX?

En primer lugar, el descuido y abuso de las infancias urbano-marginales por parte de una sociedad que, se supone, debería proveerles con oportunidades y recursos para mejorar su calidad de vida. Esto ya se habló detalladamente en el capítulo anterior, sin embargo, también es importante tocar este tema desde un punto de vista cinematográfico; y es que, a pesar de la clara herencia narrativa neorrealista presente en la película, Buñuel va más allá e indaga también en la psique de los personajes. A diferencia del ladrón de bicicletas de Vittorio de Sica, quien es una víctima de la delincuencia, los malentendidos y la tediosa burocracia siempre presentes en las grandes urbes, los jóvenes de *Los Olvidados* no solamente son excluidos por la sociedad y constreñidos a las periferias, sino que sus diálogos evidencian que también son víctimas de sus propios procesos mentales que les condicionan a creer que la única manera de sobrevivir en la marginalidad es poniéndose al tiro y tranzarte al prójimo antes de que este te tranze, mentalidad que se ejemplifica perfectamente en los pensares y actuares de la pandilla del Jaibo:

—*Pues como les decía, allí en el Correccional si te aflojas te traen todos de su cuenquito. Yo llegué y me tuve que sonar con una bola.*

—*Y, ¿son montoneros?*

—*No, de uno en uno. No le hace que pierdas ¿Ves?, porque ven que eres macho y te respetan.*

—Y tú no eres de los que se dejan así no más

— ¿Qué tal es la de adentro en la Corre? ¿Sabe?

— Con la comida no estaba tan peor. Además que yo agarré la mejor cama. Pero por siempre es mejor la calle. Por eso me puse abusado, no más se descuidaron tantito y me pelé.

Siguiendo esta consigna, no es de sorprender entonces que gran parte de los adultos presentes en *Los Olvidados* contribuyan a resaltar las condiciones tan precarias, tanto afectivas como sociales, en las que se desenvuelven los protagonistas de la historia.

Teniendo como ejemplos claros:

- El padre de Ojitos, quien lo abandona a su suerte en pleno mercado.
- Don Carmelo, quien alberga deseos sexuales hacia Meche, a pesar de que esta sea solo una niña; además de expresar constantemente su desprecio hacia los menores, llegando a opinar, tras la muerte del Jaibo *“Uno menos, así irán cayendo todos, ¡Ojalá los mataran a todos antes de nacer!”*
- El padre de Julián, un alcohólico disfuncional.
- El pederasta sin nombre, quien se aprovecha de que Pedro está solo para intentar abusar de él<sup>4</sup>.
- Y, sobre todo, la madre de Pedro, cuya relación con él se tocará más adelante.

Todos estos personajes son representaciones de todo los procesos violentos, muchas veces intergeneracionales, a los que los jóvenes urbano-marginales se veían sometidos constantemente en la vida real, siendo la única excepción el director de la escuela granja, quien verdaderamente demuestra intenciones de querer rescatar a

---

<sup>4</sup> Este guiño tan sutil cobra más importancia teniendo en cuenta que, según la asociación Aldeas Infantiles SOS, desde 2020, México ocupa el primer lugar en abuso sexual infantil a nivel mundial, con 5.4 millones de casos por año.

Pedro, solamente para fracasar estrepitosamente debido a la amenaza siempre presente del Jaibo, y es que, como dice el dicho *“puedes salir del barrio, pero el barrio nunca saldrá de ti”*.

Otro elemento de crítica presente en esta película, es la manera en que Buñuel retrata las supersticiones presentes en el imaginario colectivo de las y los mexicanos; a pesar de ser un país mayormente católico, el sincretismo entre las culturas indígenas, africanas y europeas dio como resultado un complejo sistema de creencias en lo sobrenatural que, de cierto modo, servía como una suerte de desahogo para encontrarle sentido a aquellas cosas que la religión y el pensamiento racional no podía explicar.

Este tipo de supersticiones, así como las prácticas derivadas de estas, eran especialmente notables en aquellas personas que provenían de entornos rurales y marginalizados.

Los ejemplos más puntuales retratados en *Los Olvidados* son:

- El consejo que Jaibo le da a uno de sus amigos cuando lo ve herido, *“ponte una telaraña, son buenas pa’las hemorragias de sangre”*.
- Cuando el ciego trata la enfermedad de la mamá de Meche masajeándola con una paloma blanca para que esta “absorba” los males de la señora.
- El diente de muerto que Ojitos lleva colgado del cuello para protegerse de las enfermedades y del mal de ojo, el cual remite de cierto modo a esta necesidad infantil de tener algo palpable a lo que aferrarse cuando uno se encuentra

asustado, por lo que el acto de desprenderse de este amuleto para entregárselo a Meche le da un valor aún más grande.

- El uso que Meche le da a la leche de burra, tallándola en sus piernas y brazos para tener la piel tersa y suave; exigencias y necesidades falsas que se le imponen a las mujeres incluso hasta el sol de hoy.

Estas son solamente unas cuantas de las supersticiones que, incluso hasta la fecha, gran parte de la población continúa transmitiendo de boca en boca. Creencias que contrastaban profundamente con la imagen del México industrializado y civilizado que las clases altas trataban de vender al resto del mundo por lo cual, una vez más, no es de sorprender que los espectadores se hayan sentido incómodos ante un retrato tan crudo del ambiente en el que se desarrollaban estos niños y adolescentes, un retrato donde incluso podría decirse que había cierto orgullo y aspiración en ser el más gandalla de la colonia.

Mención especial merece el retrato de la violencia sexual que las mujeres sufren en el país desde una edad muy temprana, así como la cultura de la violación. Tanto Meche como la mamá de Pedro son víctimas de estos a lo largo de la película; la primera cuando Jaibo, quien dicho sea de paso acosa constantemente a Meche, llegando incluso a forcejear con ella para que se le acerque, la convence de darle un beso a cambio de dinero, y cuando Don Carmelo la obliga a sentarse en su regazo mientras la acaricia y le hace comentarios fuera de lugar. Este tipo de comportamientos era algo que, si bien ocurría frecuentemente en todos los estratos sociales, estaba completamente normalizado y rara vez se le daba importancia al sentir o pensar de las



víctimas. La inclusión de este tipo de escenas desde luego logró tocar fibras en el público, ya que la violencia sexual, los raptos y la pederastia continúan, hasta la fecha teniendo un gran peso en los usos y costumbres, tanto de comunidades rurales como de urbes citadinas en el país. Esta práctica ha estado tan normalizada que no fue apenas hasta 2020 cuando se declaró la prohibición legal del matrimonio infantil en México.

En el caso de la madre de Pedro, la violencia que ella sufrió en su pasado, más en específico cuando él fue concebido, ya que en sus diálogos indica que fue producto de una violación:

— *Tenía catorce años cuando nació.*

— *¿Por qué lo iba a querer (a Pedro)? No conocí a su padre, yo era una escuincla y apenas pude defenderme.*

Este pequeño diálogo es vital para entender la dinámica de poder que hay entre ella y su hijo, una tergiversación completa del estereotipo mexicano de la madre amorosa que se desvive por sus vástagos. Buñuel hace de la madre una especie de villano trágico, alguien que no puede amar a Pedro por más que lo intente, ya que al verlo, inevitablemente, recuerda el momento en que fue violada.

La fijación de Pedro con las gallinas es otra consecuencia directa del abuso y descuido que este sufre a manos de su madre. Podría decirse que Pedro ve en estos animales lo que no puede tener: alguien que cuide de él como las gallinas cuidan de sus huevos y pollitos; por lo tanto, cuando él arremete contra las gallinas en la granja escuela está

cercenando de manera simbólica, pero definitiva, todo lazo que lo une todavía a su madre. Ya al final, cuando Meche y su abuelo descubren a Pedro muerto en el corral, se observa una gallina posada sobre su cadáver, un desenlace apropiadamente simbólico y poético al considerar cómo, hace unas cuantas escenas, era Pedro quien furiosamente se desquitaba con las gallinas de la granja escuela..

La relación entre Pedro y su madre, así como los traumas que esta le ha generado, es representada sutilmente en la famosa secuencia onírica:

### **Figura 3.1**

El inicio del sueño de Pedro



*Nota.* Tomado de *Los Olvidados*, por L. Buñuel, 1950. 20:00.

En esta escena Pedro se despierta tras escuchar los cacareos de una gallina, al asomarse bajo su cama encuentra el cadáver de Julián riéndose de su incapacidad para confesar la verdad, cosa que le carcome lentamente la conciencia.

**Figura 3.2**



*Nota.* Tomado de *Los Olvidados*, por L. Buñuel, 1950. 28:16.

Su madre también despierta y le cuestiona el porqué de sus acciones, Pedro se justifica pero su boca no se abre ni se mueve, todas las palabras que se escuchan vienen directo desde su subconsciente, el cual sufre por ser cómplice de Jaibo y por no ser amado por su madre.

Ambos se funden en un corto pero significativo abrazo, por lo menos para él.

Figura 3.3



*Nota.* Tomado de *Los Olvidados*, por L. Buñuel, 1950. 29:31.

Su madre se aleja para agarrar un trozo de carne cruda y dárselo a Pedro.

**Figura 3.4**



*Nota.* Tomado de *Los Olvidados*, por L. Buñuel, 1950. 30:05.

Este acto posee una enorme carga simbólica, ya que la carne representa el sustento y amor que ella debería darle incondicionalmente, sin embargo la carne viene cruda, es incomible; lo cual significa que ella no siente nada de afecto por su propio hijo.

Figuras 3.5 y 3.6



*Nota.* Tomadas de *Los Olvidados*, por L. Buñuel, 1950. 30:21-30:31.

Finalmente, aparece Jaibo desde abajo de la cama y así como él es quien recibe el afecto y cariño que deberían corresponderle a Pedro, también le quita a este último el trozo de carne para posteriormente desaparecer entre risas.

Esta secuencia en particular se desvía completamente de las convenciones, tanto técnicas como narrativas, propias del neorrealismo italiano, que habían estado tan presentes a lo largo del filme. Sí, la herencia de este movimiento está más que presente; no por nada sus críticos y biógrafos la consideran como *su* película neorrealista; sin embargo, el uso de imágenes sobrepuestas para indicar que todo lo mostrado en pantalla no está ocurriendo en “el mundo real”, las acciones ralentizadas y los diálogos con voz en off durante el sueño de Pedro, así como la carga simbólica de las gallinas como irrupciones del subconsciente, hacen de *Los Olvidados* una película híbrida sin igual en la filmografía de Buñuel, quedando como un diálogo único entre los paradigmas neorrealista y surrealista.

Capítulo cuatro:  
Los Olvidados después de Buñuel



#### 4.1 Infancias, juventudes y marginalidad en México

En las décadas posteriores al estreno de *Los Olvidados*, la ahora llamada Ciudad de México fue creciendo y expandiéndose al recibir cantidades cada vez más grandes de personas que migraban a la capital desde distintos estados y países, las cuales a su vez traían consigo una amplia variedad de influencias tanto estéticas como culturales. Muchas de estas modas llegaban hasta las colonias periféricas, donde eran adoptadas por grupos de jóvenes, en un esfuerzo de crear una identidad colectiva y, claro, hacerle pie de manera comunitaria a las depredaciones de la vida diaria, surgen así las llamadas “*bandas*”<sup>5</sup>. Sin embargo, antes de entrar en más detalles sobre ese estilo de vida en particular, es importante hablar de otro fenómeno que, de cierto modo, contribuyó en gran medida a definir la percepción actual que se tiene sobre los jóvenes en condiciones de vulnerabilidad.

Con la llegada de los años 50's, los jóvenes de México y del mundo empezaban a decepcionarse terriblemente con el contexto político y social en el que vivían; los fantasmas de la segunda guerra mundial, la guerra de Argelia contra Francia y la invasión estadounidense a Vietnam, entre otros eventos globales le habían abierto los ojos a las generaciones nacidas entre 1930 y 1940, ocasionando que estas desarrollasen una visión crítica del mundo que les rodeaba y empezaran a ser contestatarias, a ir en contra de lo establecido, a dejar de quedarse con los brazos

---

<sup>5</sup> Si bien *bandas* es el término que se acuñó en aquel entonces para definir a estos grupos de personas, podría decirse que desde hace unos cuantos años ha caído relativamente en desuso, siendo reemplazado por conceptos como *clicas*, *tribus urbanas*, etc.

cruzados y a agruparse para exigir nuevos cambios, oportunidades y reformas en sus respectivos ambientes.

A pesar de la enorme validez de estas protestas, desafortunadamente no fueron bien vistas por los gobiernos ni las organizaciones en el poder, por lo que nuevamente se recurrió a la industria cinematográfica para crear una especie de mecanismos de control y así nulificar y desestimar las exigencias de las juventudes más rebeldes y argüenderas.

A diferencia de *Los Olvidados*, donde el mensaje crítico era evidente e innegable, estas nuevas producciones cinematográficas que se importaban al país, mostraban a los jóvenes como verdaderos delincuentes irresponsables y violentos demasiado ensimismados con el sexo, las drogas y el rock n' roll como para ser miembros productivos de la sociedad, y que al final caerían por el peso de sus vicios y las consecuencias de sus propios actos.

El resultado de esta campaña mediática fue abrumador, no solamente creó un nuevo nicho en el mercado del entretenimiento cinematográfico, sino que también logró influir tremendamente en la ya degradada percepción que los adultos tenían sobre las juventudes, así como la percepción que éstas tenían sobre sí mismas; la constante exhibición de películas sobre delincuentes juveniles les mostraba cómo vestirse, actuar y comportarse para expresar “correctamente” su rebeldía y descontento social. (Castillo, 2004)

Se puede decir entonces que, después de varias décadas de constante exposición a este tipo de películas, tanto jóvenes como adultos se encontraban atrapados en una especie de círculo vicioso donde los primeros expresaban y canalizaban su descontento social de la manera que habían aprendido en los medios, y los segundos, al no estar de acuerdo con estas expresiones de rebeldía, les tiraban a locos o, en el peor de los casos, se oponían activamente a ellos, discriminándolos por su manera de comportarse cuando, en realidad, muchas veces estos chavos banda simplemente buscaban convivir y pasar un buen rato con personas afines a ellos.

Entre las películas más representativas de este “*género de delincuentes*” se encuentran:

- *El salvaje* (1954)
- *Rebelde sin causa* (1955)
- *La Naranja mecánica* (1971)
- *Los Guerreros* (1979)
- *La ley de la calle* (1981)
- *El odio* (1994)
- *Trainspotting* (1996)

Basta con ver *Los Guerreros* y *La Naranja Mecánica* para encontrar cierto paralelismo entre los protagonistas de estos filmes y Los Panchitos, una de las bandas más temidas por los habitantes del Distrito Federal en la década de los 80's. Al igual que en las ficciones, estos chavos banda vivían las zonas más marginadas de colonias como

Tacubaya y Santa Fe, participaban en riñas por territorio contra otras bandas (principalmente BUK, Bandas Unidas Kiss Tacubaya) y más de un miembro pisó la cárcel en algún momento de su juventud (Valderrama, 2018).

Estaban tan arraigados Los Panchitos en el imaginario colectivo defebño, que a su vez ellos sirvieron de inspiración para *La Banda de los Panchitos* (A. Velasco, 1987), sin embargo, basta con buscar en internet testimonios de estos ahora adultos responsables, para darse cuenta que tanto el filme de Arturo Velasco, como los artículos periodísticos de la época pecaban de exagerados al relatar las vivencias de esta pandilla en la vida real.

Ultimadamente, tanto Los Panchitos como los miles de jóvenes que forman parte de alguna banda, son el reflejo de una sociedad ensañada en estigmatizarles de distintas maneras, siendo aquellos que viven en las periferias los que se llevan la peor parte. Esto resulta especialmente alarmante si consideramos que la Encuesta Nacional de Inseguridad realizada por el Instituto Ciudadano de Estudios Sobre la Inseguridad (ICESI) en el 2002 mostró que el 54.3% de los delincuentes se encontraba en un rango de edad de entre 16 y 25 años<sup>6</sup>. Es decir que, a pesar de lo que pudiera decir la sociedad para negarlo, es más que claro que la problemática de las juventudes marginadas que delinquen ha estado presente en el país desde un siglo antes de la controversia generada por *Los Olvidados*, y sigue estándolo casi un siglo después.

---

<sup>6</sup>Encuesta nacional sobre la inseguridad, México, , llevada a cabo del 2 al 24 de marzo de 2002, con un nivel de confianza de 95% y un margen de error de +/- 1%, cuenta con representatividad nacional y estatal con 35001 cuestionarios realizados.

Pero, ¿qué ocasiona que los jóvenes de la periferia urbana recurran a la violencia de bandas?

Está más que claro que los medios de entretenimiento y comunicación, así como los prejuicios y estereotipos que éstos transmiten a la sociedad son un factor determinante, sin embargo, distan mucho de ser el único; en el capítulo dos se habló también de los factores sociales y familiares que forman parte de este proceso de alienación .juvenil; si a esta mezcla le sumamos también los factores raciales, cuya importancia no debe ser desestimada<sup>7</sup>, no es de sorprender entonces que la actividad de bandas juveniles no solamente no haya cesado en lo absoluto desde el estreno de *Los Olvidados*, sino también incrementado de formas cada vez más brutales.

---

<sup>7</sup> El Heraldo de Saltillo. (3 de junio de 2020). *¿Racismo y discriminación en México? Sí hay y mucho*. <https://www.elheraldodesaltillo.mx/2020/06/03/racismo-y-discriminacion-en-mexico-si-hay-y-mucho/>

## 4.2 Buñuel, Lewis y “La cultura de la pobreza”

Casi diez años después de estrenarse *Los Olvidados*, una nueva controversia respecto a qué era adecuado mostrar al público y qué no volvió a ocurrir en las altas esferas del país, esta vez gracias a Oscar Lewis, un antropólogo estadounidense que acuñó el término “cultura de la pobreza” a partir de varios estudios de campo realizados en México, cuyos resultados plasmó en *Los Hijos de Sánchez* (1961).

Según Lewis, la cultura de la pobreza es un estilo de vida que va más allá de las carencias económicas propias de la periferia y que responde más bien a los condicionamientos mentales que derivan de criarse en estos entornos, los cuales dan lugar a ciertos discursos, imaginarios e ideologías que se van repitiendo justamente de generación en generación a través de la socialización familiar, fungiendo así como una especie de respuesta adaptativa de sus condiciones marginales hacia la sociedad capitalista en la que se desenvolvían.

Este análisis de la sociedad mexicana por parte de Lewis incomodó profundamente tanto a políticos como académicos, ocasionando que lo tacharan de difamatorio y antirrevolucionario, después de todo, ¿quién se creía él, un extranjero de izquierda, para venir a despotricar sobre la manera en que vivían las y los mexicanos? Esto sólo demuestra y reafirma el nivel de negación, o de autoengaño, en el que continuaban viviendo los sectores más afortunados de la población.

Sin embargo, hubo un porcentaje del sector académico, entre quienes se encontraban Marvin Harris (1979), Carol Stack (1974) y Ricardo Pozas (1961) cuya molestia fue

causada por motivos completamente distintos, y es que a pesar de que Lewis ciertamente no merecía el escarnio público al que fue sometido, su concepción de una “cultura de la pobreza” asume de cierto modo que las condiciones en las que se desenvuelven las personas de escasos recursos son causadas y perpetuadas por ellas mismas, responsabilizándolas de su propio empobrecimiento y eximiendo así a su entorno de cualquier influencia que pueda tener sobre éste la sociedad y economía de las que forman parte o, en pocas palabras, que el pobre es pobre porque quiere.

Ahora bien, a pesar de que algunos de los personajes presentes en *Los Olvidados* puede parecer que encajan en lo descrito por Lewis, por ejemplo, Don Carmelo y la madre de Meche, quienes prefieren recurrir a conjuros y remedios alternativos para tratar sus dolencias; en la actualidad, más que hablar de una “cultura de la pobreza” para hacer referencia a esta clase de actitudes y comportamientos, se debe hablar de personas empobrecidas sujetas a los procesos de un sistema más amplio que por un lado no pone las condiciones para superar las brechas económicas y políticas, y por el otro está diseñado precisamente para mantener estas brechas lo más abiertas posible, así como reivindicar la manera en la que se concibe a estos actores sociales y entender que sus procesos mentales son consecuentes de las culturas donde viven y no al revés.

### 4.3 La influencia de *Los Olvidados* en el cine mexicano contemporáneo

No cabe duda que, independientemente de la enorme controversia que causó en su momento, *Los Olvidados* fue un importante parteaguas para la historia de la cinematografía mexicana; la decisión de Buñuel de abordar con crudeza las condiciones reales en que vivían los sectores más desfavorecidos de la sociedad dio como resultado una larga tradición narrativa en el cine latinoamericano<sup>8</sup>, conocida como “ficción realista” gracias a la cual, futuras generaciones de realizadores y realizadoras, sobre todo a partir de los noventas, se atrevieron a continuar plasmando en la pantalla grande estas historias que hasta la fecha continúan ocurriendo no solamente en la capital, sino también en las demás ciudades de la república mexicana.

Así pues, a continuación se hablará brevemente de tres películas que por medio de diversas líneas argumentales ofrecen un vistazo más contemporáneo a la realidad en la que crecen, viven y mueren los nuevos olvidados del siglo XXI.

---

<sup>8</sup> Entre otros ejemplos de este género que cobró tanta fuerza en Latinoamérica se encuentran *Pixote, los olvidados de Dios* (*Pixote, a lei do mais fraco*, Héctor Babenco, Brasil, 1981), *Juliana* (Fernando Espinoza y Alejandro Legazpi Perú, 1988), *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, Colombia, 1998), *Huelepega, ley de la calle* (Elia K. Schneider, Venezuela, España, 1999)



## De la calle (G. Tort, 2001)



Al igual que Buñuel, Gerardo Tort se aleja de las partes más atractivas de la gran urbe capitalina para sumergirse en los callejones y cloacas más oscuras, contando así la historia de Rufino, un adolescente que súbitamente se entera que su padre, quien lo abandonó en la calle cuando apenas era un recién nacido, sigue vivo, por lo que emprende un recorrido para dar con el paradero de su progenitor.

La ausencia de ejemplos a seguir, tanto maternos como paternos; la orfandad y los peligros a los que se enfrentan los jóvenes urbano-marginales; así como la inclusión de secuencias oníricas para explorar los traumas del protagonista hacen que *De la Calle* sea quizás la película más buñuelesca de esta lista, aunque eso no significa en lo absoluto que carezca de mérito propio: Mientras que en *Los Olvidados* gran parte de la violencia estructural que sufren los protagonistas proviene de sus propios familiares, en *De la Calle* es la policía, ausente en gran parte de *Los Olvidados*, quien se encarga de

ello, siendo una amenaza constante para Rufino y sus amigos, una institución depredadora y corrupta cuyos miembros son incluso quienes controlan el narcomenudeo en la parte de la ciudad donde se desarrolla la historia. La inclusión del tráfico de drogas como catalizador narrativo, aún si es en una escala tan pequeña comparándola con el verdadero alcance de los carteles, sirve para hacerle ver al espectador uno de los dilemas más terribles que enfrentan las juventudes vulnerables desde hace ya varias décadas, y es que a falta de oportunidades de crecimiento económico, muchos de estos niños y adolescentes se ven forzados a involucrarse en el narcotráfico para poder procurar el pan de cada día.

Finalmente, *De la Calle* es también una exploración del amor y la sexualidad en medio de la violencia que permea las vidas de sus protagonistas, quienes desafortunadamente sucumben ante esta misma violencia sin poder lograr el objetivo que ambos se plantean al inicio de la película: escapar de de las garras de la miseria.

## Ya no estoy aquí (F. Frías de la Parra, 2019)



Si *De la Calle* es la película narrativamente más parecida a *Los Olvidados*, podría decirse que *Ya no estoy aquí* es todo lo contrario. Situada en Monterrey, a cientos de kilómetros de la Ciudad de México, la primera mitad de esta película explora los sentimientos de identidad y pertenencia a una cultura juvenil urbana<sup>9</sup>, la cual funge como escape para que cientos de jóvenes encuentren camaradería y distracción de la cruenta realidad en la que viven; mientras que la segunda mitad aborda otro tema que, junto con los peligros del narcotráfico, no fue representado en *Los Olvidados* ya que cobró relevancia en las décadas posteriores al estreno de esta última: la posibilidad de migrar ilegalmente a los Estados Unidos; y es que, desafortunadamente, el contexto en

---

<sup>9</sup> Es importante tener clara la diferencia entre una banda o clicca y una cultura urbana; mientras que esta última engloba a todas aquellas personas que comparten ciertos gustos o prácticas en concreto, en las bandas y cliccas ya existe un nivel de organización y convivencia constante (Herrera, 2009).

el que ahora se desenvuelven los jóvenes es muchísimo más violento y riesgoso que hace ochenta años.

Mientras que en *Los Olvidados*, éstos sufrían de una violencia que ocurría en términos individuales hasta cierto punto, en *Ya no estoy aquí*, y por lo consiguiente en el México actual, la proliferación de las drogas y las armas en la calle influye en que las bandas de ahora sean menos inocentes y más propensas a delinquir de forma violenta en comparación con las bandas de antes, ocasionando que, como se mencionó anteriormente, los habitantes de estas zonas decidan emprender el riesgoso viaje a través de la frontera estadounidense en busca de mejores oportunidades de vida. Solamente en 2016, la cantidad de mexicanos que arriesgaron sus vidas para cruzar de mojados, superó los cinco millones según las estadísticas del Pew Research Center; esto sin contar a aquellos que desafortunadamente perecieron a mitad de camino.

Cabe destacar que así como ocurrió en su momento con *Los Olvidados* y *Los Hijos de Sánchez*, esta película volvió a causar descontento entre los habitantes más privilegiados de Monterrey, quienes rechazaron la imagen de su ciudad que De la Parra mostró en *Ya no estoy aquí*, quedando así demostrado que, a pesar de los casi 80 años de diferencia entre *Los Olvidados* y esta película, la exhibición de problemas relacionas con la pobreza y la violencia sigue incomodando a ciertos sectores de la población.

## La Diosa del Asfalto (J. Hernández, 2020)



*La Diosa del Asfalto* abraza nuevamente las intenciones buñuelescas de retratar la vida en la periferia de la capital con un par de notables cambios en esta narrativa. En primer lugar, la película ocurre treinta años después; si la historia de *Los Olvidados* tiene lugar en un México post-revolucionario que apenas está abrazando la modernidad, *La Diosa del Asfalto* transcurre en la década de los ochentas, cuando la capital supuestamente ha invertido millones de pesos en urbanizarse y procurar que sus habitantes tengan acceso igualitario a todos sus servicios públicos; basta con ver los primeros cinco minutos de esta película para darse cuenta que el progreso y la modernidad pasaron por alto los barrios de la periferia, cuyos habitantes, al igual que los personajes de Buñuel, continúan viviendo en casas de lámina y condiciones deplorables.

El segundo cambio, y el que puede considerarse como el más importante, es el protagonismo que tienen las mujeres en este filme; si en *Los Olvidados* las mujeres son relegadas a un segundo plano, como Meche, o representadas como antagonistas,

como la mamá de Pedro; aquí ellas toman las riendas de la narrativa para compartir las ilusiones que se tienen durante la niñez y adolescencia, desde lo más simple como Sonia que quiere ser modista, hasta Max que sueña con ser una cantante famosa; aquí, las protagonistas se juntan para resistir y enfrentar la violencia sexual propia de aquel peligroso entorno machista y darwiniano que es la periferia en un guion inspirado en las vivencias de las bandas femeninas (de las cuales las guionistas formaron parte) contemporáneas de los famosos Panchitos de la capital.

Al final Max, como Pedro casi tres décadas antes, regresa a su antiguo “reino” solamente para morir asesinada por su propia pandilla, ya que el barrio nunca olvida por más tiempo que pase, y tarde o temprano se las va a cobrar en cuanto se dé la oportunidad. A pesar de este final tan oscuro, es esperanzador notar cómo se ha ampliado y diversificado la mirada del cine con respecto a la violencia de género en la sociedad mexicana.

Mención especial merecen *Nadie es Inocente* (S. Minter, 1986), *La Neta, No Hay Futuro* (A. Gentile, 1987) y *Sábado de Mierda* (G. Rocha, 1988); películas que difieren de las arriba mencionadas al ser de corte documental, pero que de igual manera ofrecen un retrato fidedigno a los pesares y sentires de los chicos banda más desposeídos, especialmente de aquellos que formaron parte de la Decada Podrida (1985-1995).

Todos y cada uno de estos filmes convergen en mostrar que desafortunadamente pueden pasar diez, veinte o cincuenta años sin que haya un verdadero cambio en las mentalidades y condiciones de vida de estos jóvenes vulnerables, además de alejarse de los planos estilo “imagen de postal”, rechazando las narrativas ligeras y amigables con el público en favor de enfocarse en la lucha que supone nacer y crecer en ambientes tan hostiles.

Sin embargo, es importante tener claro que, a pesar de que ahora sea más fácil hacer cine sobre la vida en la marginalidad en comparación con hace 80 años, la manera en que estas historias se llevan a la pantalla grande no siempre es la más adecuada; en este sentido, las y los realizadores cinematográficos tienen una especie de compromiso con la sociedad respecto a cómo tratar estos temas de una manera sensible y respetuosa, recordando que lo que para algunas personas es pura ficción, para muchas otras es parte de su día a día.

## Conclusión

A lo largo de esta tesina se habló a detalle de los factores en la vida de Buñuel que le inspiraron a realizar *Los Olvidados* durante sus primeros años en México, de la carga crítica presente en esta película y la recepción que tuvo por parte de la sociedad de la época; se habló también sobre las condiciones de vida de los grupos de jóvenes urbano-marginales de los años cincuenta, quienes eventualmente evolucionaron en las bandas y clicas del México contemporáneo, llegando a la conclusión de que, lamentablemente, el calvario al que fue sometido Buñuel por atreverse a realizar *Los Olvidados* fue completamente injustificado, al punto de que se puede afirmar sin miedo que muy poco ha cambiado realmente respecto a la percepción que se tiene y al trato que se le da a los niños y jóvenes urbano-marginados.

Por todo lo anterior, creo que hace falta un verdadero cambio, una verdadera reestructuración de prioridades en la sociedad para poder brindarle a estos “nuevos olvidados” las oportunidades necesarias para dejar atrás la violencia en sus vidas, así como entender también que muchas veces, las actitudes y comportamientos violentos de estos jóvenes no viene de sus culturas, sino de las condiciones materiales propias de crecer y tratar de sobrevivir. en entornos urbano-marginales, las cuales les orillan a cometer actos delictivos.



En este sentido, *Los Olvidados* fue una especie de parteaguas para que las y los mexicanos pudieran observar cómo era la pobreza más allá de las películas de Cantinflas o Tin-Tan, y empezaran a preguntarse las causas de esta; por esto mismo se puede incluso llegar a considerar que el legado de Buñuel y *Los Olvidados* sigue estando presente, siendo más relevante ahora que nunca.

A título personal, me gustaría agregar lo increíble que fue sumergirme en el enorme proceso de investigación que implicó la redacción de este proyecto, proceso que no solamente requirió leer sobre cine o historia de México, sino también sobre antropología, psicología, culturas urbanas e incluso economía; gracias a lo cual encontré la inspiración para contar historias que no solamente tengan un mensaje de conciencia social, sino que también se alejen de la dicotomía narrativa día de muertos-narco que tanto impera entre los realizadores mexicanos.

Por esto y más, gracias Luis Buñuel.

# Bibliografía

Aguilar, Adrián G, & López, Flor M. (2016). Espacios de pobreza en la periferia urbana y suburbios interiores de la Ciudad de México: Las desventajas acumuladas. *EURE (Santiago)*, 42 (125), 5-29.

Álvarez D. (25/06/2013). Algunos análisis de “Un perro andaluz”. Buñuel y las vanguardias. <https://djavierng.wordpress.com/2013/06/25/algunos-analisis-de-un-perro-andaluz/>

Araya, E. A. (2005). De los límites de la modernidad a la subversión de la obscenidad: Vagos, mendigos y populacho en México, 1821-1871. *Culturas De Pobreza Y Resistencia: Estudios De Marginados, Proscritos Y Descontentos. México, 1804-1910*, 45-71.

Arizpe, L. (1983). El éxodo rural en México y su relación con la migración a Estados Unidos. *Estudios Sociológicos de El Colegio de México*, 1 (1), 9-33.

Archivo Histórico de la Ciudad de México, Vagos, vol. 4151 (1), exp. 2.

Bennholdt-Thomsen, V y Garrido, A. (1981). Marginalidad en América Latina. Una crítica de la teoría. *Revista Mexicana De Sociología*, 43 (4), 1505-1546.

Buñuel, L. (2008). *Mi último suspiro*. Debolsillo.

Castillo Berthier, H. (2004). Bandas, jóvenes y violencia. *Desacatos*, (14), 105-126.

Clarke, A. (14/08/2018). How 'The Birth of a Nation' Revived the Ku Klux Klan. <https://www.history.com/news/kkk-birth-of-a-nation-film>

Fernández, R. L. (2018). De pobres a culpables: un estudio sobre la construcción social de la pobreza en la obra de Oscar Lewis. *Comprender El Presente, Imaginar El Futuro: Nuevas y Viejas Brechas Sociales*. CORISCO Edizione.

Gibson, I. (2013). *Luis Buñuel: La forja de un cineasta universal, 1900-1938*. Editorial Aguilar.

González Ángel, S. (2017). Luis Buñuel y Un perro andaluz: del poema a la secuencia. *Cuadernos de Aleph*, (9), 78-93.

Lewis, O. (2012). *Los hijos de Sánchez. Una muerte en la familia Sánchez*. Fondo de Cultura Económica.

Herrera, E. (2009) *Entre la calle y el conflicto con la ley: Estado, juventud y exclusión*. Tesis de doctorado. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vález Pliego. BUAP.

Pérez Toledo, S. (1993). Los vagos de la ciudad de México y el Tribunal de Vagos en la primera mitad del siglo XIX. *Revista Secuencia*, (27), 27-41.

Poyato Sánchez, P. (1999). Un caso paradigmático. Luis Buñuel. Análisis del film "Un perro andaluz". *Trama y fondo: revista de cultura*, (7), 77-93.

Pozas Arciniega, R. (1961). La pobre antropología de Oscar Lewis. *Revista de la Universidad de México*, (4), 12-13.

Ramírez Pimienta, J.C. (1997) Del rancho al arrabal: guías para ayudar a formar un estado-nación en el cine mexicano de la Época de Oro. *Nuevo Texto Crítico*, Año X, Número 19/20, Enero-Diciembre 1997, 211-221.

Rodríguez de Romo A.C, et al. (2013). El Hospital Granja y la Escuela Granja Bernardino Álvarez. *Revista de Investigación Clínica*, 65 (6), 524-536.

Silva Escobar, J.P. (2011). La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Culturales*, 7 (13), 7-30.

Soto Acosta, F. (2007). Historia de la justicia de menores (adolescentes) en México. *Epikieia. Revista de Derecho y Política*, 1 (4).

Valderrama, G. (2018). "El Panchito" que organizaba conciertos en la cárcel. *El Universal*.

<https://www.eluniversal.com.mx/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/el-panchito-que-organizaba-conciertos-en-la>

Velázquez García, S. (2012). El Neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años 50. *Transfer: revista electrónica sobre traducción e interculturalidad*. 7 (1), 160-71.

Viñamata Viñamata, P. (2018). *La obra mexicana de Luis Buñuel. Análisis de Los Olvidados (1950). Su influencia en el arte cinematográfico y recepción crítica*. [Tesis de doctorado no publicada]. Universitat de Barcelona.