

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

Dispositivo enunciativo e imagen-pulsión en *Los Olvidados* (Buñuel, 1951)

Pedro Poyato
Universidad de Córdoba

A

diferencia de los literarios, los relatos fílmicos, como audiovisuales que son, implican la presencia de dos capas superpuestas de narratividad (Gaudreault y Jost: 1995: 63-64): mostración y narración. En relación a la primera, hay en ella al menos un elemento que remite a la enunciación y que nunca abandona el film: el llamado punto de vista; término que sincretiza 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, en torno a esta mirada instalada en el enunciado por el punto de vista, dos lugares de subjetividad referidos al destinador y destinatario de la misma, lugares que podemos nombrar respectivamente como observador y observatario¹. En un nivel superior, siguiendo los postulados de la Teoría de la Enunciación, observador y observatario remiten a su vez a enunciador y enunciatario, las instancias máximas responsables del “hacerse” y del “darse” del film.

Si la mirada que modela cualquier escena evidencia, como anotó Casetti (1989: 78), la presencia, junto al qué se muestra, de un “quién” que muestra (o enunciador) y de un “quién” al que se muestra (o enunciatario), la consideración del par observador-observatario 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 observatario, o mirada que ve-hacer. Así pues, en relación a la mostración, 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 (enunciatario) que mira, y ve-hacer, a través del observatario, a un él (personaje) que actúa.

Pero, además de en este referido a la mirada, es posible rastrear las huellas de la enunciación en otros niveles del enunciado, así en operaciones referidas al montaje, determinante de ciertos ritmos que dan por sí solos la idea del “hacerse” y del “darse” del film, o de la puesta en escena, donde operaciones vinculadas con las formas que visualizan determinadas actuaciones del personaje, por ejemplo, son huella de la emergencia del par enunciador-enunciario en la superficie misma del discurso.

Al hilo de estos presupuestos establecidos por la Teoría de la Enunciación, prestaremos atención en lo que sigue a la peculiar manifestación del enunciador en *Los olvidados* (Buñuel, 1951): a partir del análisis textual de escogidas secuencias del film daremos cuenta de la forma de la relación que el enunciador instaura con el personaje y con el enunciario; una forma de relación que, 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 conlleva², como es lo frecuente en escrituras clásicas como modernas, lo hace, como veremos, en términos de agresión. Por lo demás, la contextualización pertinente designada por las imágenes de las secuencias anteriores nos va a permitir, además de constatar la recurrencia de determinados objetos en el Texto-Buñuel y 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 Deleuze (1994: 180)–, cantera, a su vez, de la “imagen-pulsión” –siguiendo con la terminología deleuziana– que conforma la iconografía buñueliana.

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

Un encadenado termina con la aparición del esqueleto de un edificio cuya visualización invade la imagen de una maraña de negras líneas verticales y horizontales entrecruzadas



La panorámica descendente que sigue recoge a don Carmelo, el ciego (Miguel Inclán), quien equipado con sus instrumentos de hombre-orquesta, pasa delante del edificio. Detrás, Jaibo (Roberto Cobo), Pedro (Alfonso Mejía) y el *Pelón* (Jorge Pérez) lo siguen sigilosamente, mientras vemos cómo se proveen de algunas de las piedras que van encontrando en el camino.

El ciego, presintiendo algo, 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



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, el ciego no puede esquivar las piedras que, impactando contra su cuerpo, acaban tirándolo al suelo. Mientras Pedro, haciendo de su blusa una muleta, cita con ella al caído, Jaibo se dirige hasta los instrumentos depositados en el suelo para, levantando sus brazos con ímpetu y furia, lanzar contra la tambora la gran piedra 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.



El impacto de la piedra contra la piel de la tambora, desgarrándola, hace levantarse raudo al ciego, pero, zancadilleado por Jaibo, cae definitivamente al suelo; momento 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 negra, aparecida de no se sabe dónde, lo observa.



La cámara se centra finalmente en la gallina hasta que un encadenado acaba transformándola en la gallina blanca 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. 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 personajes agresores, a diferencia de lo que sucederá en los planos siguientes 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 estudiosos³, 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), quiere así dejar su huella en el enunciado. Resulta de este modo una forma enunciativa que, siguiendo la estela del trabajo de Casetti apuntado al comienzo, podría explicarse en los siguientes términos: un Yo (enunciador) hace ver, a través del observador, al Tú (enunciario), más allá de la actuación del Él1 (los adolescentes), su agresión al Él2 (don Carmelo, el ciego). Es así cómo 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 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 relación directa entre enunciador y personaje, se resuelve en los términos de una agresión del primero al segundo.

CONTEXTUALIZACIÓN DE LA AGRESIÓN AL CIEGO: LA CUCHILLA DE AFEITAR

Atendamos ahora a la contextualización de la secuencia anterior con objeto de ponerla en relación con las que en el film le preceden y le siguen. 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 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 entre uno y otro término 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 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 como en el origen de esta cadena de agresiones del ciego al *Pelón*, 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. Santos Zunzunegui (1994: 123) 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 previsible. 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*, el ojo de la mujer, bien para, transformándose en maquinilla eléctrica, depilar obsesivamente las piernas de los protagonistas, como en *El ángel exterminador*, bien para devenir, como en *Ensayo de un crimen*, en una tan pretendida como a la postre inoperante arma homicida, o bien para, cobrando la forma de una lacerante cuchilla de afeitar, convertirse, como es el caso de *Los olvidados*, en el desencadenante de la violencia que inunda el film.

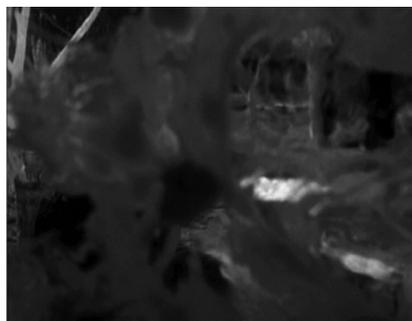
DE LA GALLINA NEGRA A LA GALLINA BLANCA: ENCADENADO Y METAMORFOSIS

La secuencia de la agresión al ciego finalizaba, como se ha indicado, con una imagen (imagen anteriormente mostrada) 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: es esta una 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 de ésta para abrir el relato a otras posibilidades, como es, en este caso, la extraordinaria presencia visual adquirida por la gallina y el carácter amenazante que la misma conlleva. Mas no termina aquí la operación de escritura anterior, sino que, desafiando el contenido narrativo de la escena, se prolonga más allá de ésta cuando la gallina negra se transforma en una gallina blanca por mor de un encadenado que se convierte de este modo en mucho más que un signo de puntuación del relato para devenir en el operador que prolonga la operación de extrañamiento (*dépaysement*) desencadenada por la irrupción de la gallina negra, al permitir su metamorfosis en gallina blanca⁴. Necesario se hace señalar acerca de esta gallina blanca que, a diferencia de la negra, 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. Volvemos sobre ello más adelante.

LA AGRESIÓN DE PEDRO 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 cómo 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 practicado: disuadido por el mal sabor, el muchacho mira entonces a la cámara para acabar seguidamente estrellando contra ella el contenido del huevo.



Esta acción del personaje ha sido ya suficientemente evaluada por los estudiosos del cine de Buñuel, así por Víctor Fuentes (1993: 111-112), que ha visto como 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». 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 que requiere, dada su importancia, de un estudio aparte.

Iremos hacia ello, pero antes conviene señalar que la anterior agresión a la cámara encuentra un remoto antecedente en aquellas “atracciones” cinematográficas que, como ha establecido Gunning (1986), configuraban el cine de los primeros tiempos, y más concretamente en las atracciones 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 (Benet, 2003: 82): 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 Evans (1998: 86) y Ros y Crespo (2002: 51), entre otros, que no han dudado en relacionar esta escena, por lo que de agresión al ojo se refiere, 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, en una configuración discursiva que, siguiendo otra vez los presupuestos establecidos por 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 (enunciatarario). Y es que la escena consta de dos partes: a) Pedro mira a cámara; b) Pedro estrella el huevo contra la cámara. La configuración discursiva de la primera de ellas ha sido así formulada por Casetti (1989: 80-81): «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 enunciatarario, instalado, afirmado ya en el enunciado (imagen anterior izquierda), 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 enunciatarario ve-hacer, llega incluso a impedir por momentos la visión de éste (imagen anterior derecha).

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

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 enunciatarario con la mirada –“Él y Yo te miramos a ti”– para luego, y aquí estaría la gran novedad del texto buñueliano, 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 la de la agresión al ciego, podemos concluir que el enunciador del film se manifiesta especialmente agresivo: saltando, primero, por encima del personaje¹, en quien lo creíamos figurativizado –borrado–, agrede, arrojándole cieno a la cara al personaje²; y encarnándose, después, en el personaje de Pedro, agrede, en esta ocasión estrellándole un huevo, al enunciario, quien, vía observatorio, acusa la agresión. Se trata, por lo tanto, de un enunciador especialmente violento, propiamente pulsional, en sentido deleuziano.

Así pues: del enunciador al personaje, primero, y del personaje al enunciario, 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 contra una valla próxima, primero, y contra las gallinas después, hasta terminar matando a dos de ellas. Durante esta última acción, un punto de vista contrapicado recorta la figura de Pedro sobre un fondo neutro enfatizando así los brazos levantados del protagonista⁵ descargando en las gallinas una energía que él no puede gobernar.



Tal es el interés del film por la actuación del ser humano, en esta ocasión encarnado en el personaje de Pedro, apenas un adolescente, cuando éste ha sido llevado a una situación límite⁶ que tiene que ver en este caso con la energía incontrolable que lo habita; una energía propiamente pulsional que sólo puede conducir, pues tal es el destino último de la pulsión, a la muerte.

Por 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 los mismos⁷. Así, en los dos fragmentos 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 que, conjugadas y

abrochadas de formas muy diferentes, 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 en el film, 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 con mango de plata 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 desenchajado, 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. Es así como esa navaja con mango de plata que el Jaibo hurta en la cuchillería deviene en objeto que puede ser en este sentido emparentado a la cuchilla de afeitar del fragmento antes referido que concluía con la agresión al ciego.

Cuando, en la secuencia siguiente, el juez recrimina a Marta su falta de cariño hacia Pedro, su hijo, ella le responde que por qué habría de quererlo si el mismo era 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 padre⁸ 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 una figura paterna perversa, como bien pone de manifiesto esa escena ejemplar en la que, tras caer el Jaibo abatido por 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 emanando 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 Víctor Fuentes (1993: 112), 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 que el ciego encarna.

Cuando Marta, en la anterior secuencia del reformatorio, abandona el lugar, tras despedirse de su hijo, Pedro, 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 esa energía ingobernable antes apuntada, la pulsión, y que él irá descargando sucesivamente en los distintos objetos ya referidos: la cámara, los propios compañeros internos, la valla y finalmente las gallinas, a las que termina produciéndoles la muerte.

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”, en expresión del mismo Buñuel (2000: 80). Y es que, como bien apunta Bazin (1977: 72), 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 estos hijos de la violencia que protagonizan el film. Un 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 Deleuze (1994: 186), «mundo originario».

No deja de resultar llamativo 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 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.

Hacia el final del film, 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 (Alma Delia Fuentes) 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



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 entonces el cadáver de Pedro rodando hasta que el mismo acaba confundándose con el resto de la basura. Sincretizando de este modo “pulsión de muerte” y “campo de basuras”, el fragmento acaba por caracterizar así el mundo originario a la manera de Deleuze (1994: 180): «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. Así pues, el mundo originario es comienzo radical y fin absoluto».

Tal es 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 enunciador del discurso, quien manifestándose en la superficie del mismo, se ve implicado, no ya 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.

Bibliografía

- BAZIN, A. (1977): *El cine de la crueldad*, Bilbao, Mensajero.
- BENET, V.J. (2003): *La cultura del cine*, Barcelona, Paidós.
- BUÑUEL, L. (2000): *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de Espuma.
- CASSETTI, F. (1989): *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra.
- DELEUZE, G. (1994): *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós.
- EVANS, P.W. (1998): *Las películas de Luis Buñuel*, Barcelona, Paidós.
- FUENTES, V. (1993): *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses.
- GAUDREAU, A. y F. JOST: *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- GUNNING, T. (1986): «The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», *Wide Angle*, vol. 8, nº 3-4.
- ROS, F. y R. CRESPO (2002): *Los olvidados*, Barcelona, Octaedro.
- ZUNZUNEGUI, S. (1989): *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, S. (1994): *Paisajes de la forma*

Notas

- ¹ Si convenimos con Santos Zunzunegui (1989: 83) 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», creemos oportuno, por mera cuestión de simetría, llamar observatorio al destinatario de esa mirada.
- ² Casetti (1989: 80-84) ha establecido una tipología de estas modalidades a partir del establecimiento de cuatro configuraciones discursivas: "objetiva", "interpelación", "subjetiva" y "objetiva irreal".
- ³ Así, Ros y Crespo (2002: 25) en su notable estudio sobre el film, describen así el momento: «El ciego intenta defenderse y golpear en vano a los atacantes que, desde varios flancos, le arrojan barro y piedras».
- ⁴ 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 para permitir así la operación de escritura anterior.
- ⁵ Ros y Crespo (2002: 51) han caracterizado oportunamente estas imágenes de los protagonistas con los brazos levantados de estribillo de la violencia. Sin ir más lejos, este plano de Pedro remite al de Jaibo agrediendo a Julián, que concluía, también, con la muerte de éste.
- ⁶ 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 Bazin (1977: 74), 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.
- ⁷ Operación que lleva a la activación de lo que Santos Zunzunegui (1994: 125) llama contexto sintagmático o contexto «orientado en dirección a la evaluación de similitudes y diferencias entre aspectos (cualquiera que sea su dimensión) de un mismo film».
- ⁸ 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 Amezcuca) tiene un padre en continuo estado de embriaguez.