

Buñuel en México: notas acerca de la representación de la pobreza en las cintas *El gran calavera*, *Los olvidados*, *El Bruto* y *Nazarín*¹

Buñuel in Mexico: Notes about the Representation of Poverty in the Films *El gran calavera*, *Los olvidados*, *El Bruto* and *Nazarín*

Juan Pablo Silva Escobar

Centro de Estudios Políticos, Culturales y Sociales de América Latina (EPOCAL),
Universidad Bernardo O'Higgins. Santiago, Chile.

juan.silva@ubo.cl

Resumen

El objetivo de este texto es explorar y discutir acerca del modo en que, tanto el cine industrial como el cine de autor realizado en México, Luis Buñuel nos introduce en la fabricación de nuevas representaciones fílmicas de la pobreza. Para ello se analizarán las cintas *El gran calavera* (1949), *Los olvidados* (1950), *El Bruto* (1952) y *Nazarín* (1959). Se sostiene que estas cintas dejan entrever diferentes formas de inscripción de la pobreza que tensionan la hegemonía representacional impuesta por la época de oro del cine mexicano. Además, se reconoce el ideal del deseo como un mecanismo común en las acciones de sus protagonistas.

Palabras clave: Cine, pobreza, México, Luis Buñuel.

Abstract

The aim of this text is to explore and discuss the way in which both the commercial films and the auteur cinema made by Luis Buñuel in Mexico, introduce us to the production of new cinematic representations of poverty. In order to do this, the films *El gran calavera* (1949), *Los olvidados* (1950), *El Bruto* (1952) and *Nazarín* (1959) will be analyzed. It is argued that these films suggest different ways in which poverty is inscribed that put the hegemonic representation imposed by the golden age of Mexican cinema under tension. Moreover, the ideal of desire is recognized as a common mechanism in the actions of its protagonists.

Keywords: Cinema, poverty, Mexico, Luis Buñuel.

1 Este trabajo se enmarca dentro del proyecto FONDECYT de iniciación "Cine, neoliberalismo y sociedad. Por una genealogía de la representación de la pobreza en el cine de ficción chileno (1980-2015)" (N° 11160133).

Introducción

Luis Buñuel es un cineasta consagrado y admirado por amplios sectores de la élite cultural, reconocido mundialmente por sus películas que –desde la ironía, el surrealismo y el caos– plasman una mirada oblicua y rebelde sobre ciertos aspectos de la condición humana: el cuerpo como vehículo del deseo, el delirio religioso, las relaciones sociales, la libertad, la burguesía.² Muy pocos se atreverían a discutir el lugar de privilegio que ocupa en el “Olimpo” de la cinematografía mundial, ni mucho menos despojarlo de los méritos que lo ubican como uno de los grandes referentes del llamado cine de autor. Buñuel, etiquetado como sinónimo de cine-arte, de un cine profundo, vanguardista y simbólico, construye personajes y situaciones con la intención de desvelar y rebelarse ante el cosmos hegemónico del catolicismo burgués que impera dentro de su mundo europeo y europeizante. A partir de esa realidad burguesa-religiosa que envuelve su cotidianeidad, su educación y su visión de mundo –traducida en una óptica pagana y atea–, Buñuel busca desentrañar aquellos aspectos opresivos inscritos dentro de los sujetos y las subjetividades. Sus películas han sido analizadas desde diversos ámbitos del saber –desde el psicoanálisis a la sociología, desde la filosofía a la estética– y han prodigado reflexiones, críticas y comentarios que contribuyeron a la mitificación de Buñuel como sujeto/objeto de arte y surrealismo profano.

En México, Buñuel rodó veinte de sus treinta y dos películas. Algunas de ellas él mismo las calificó como filmes de encargo o “películas alimenticias”. De estas destacan: *Gran casino* (1947) en la que se sometió a las fórmulas de la industria cinematográfica mexicana donde priman las canciones y el drama amoroso; *El Gran calavera* (1949) con la que empezó a gestar su fama de director rápido y económico; *La hija del engaño* (1951); *El Bruto* (1952) y *Una mujer sin amor* (1952), sobre la que el propio Buñuel dijo: “sin duda mi peor película” (*Mi último suspiro* 174). En oposición a este tipo de películas alimenticias están aquellos filmes que han sido catalogados como películas personales o de autoría: *Los olvidados* (1950), *Subida al cielo* (1951), *Él* (1953), *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz. Ensayo de un Crimen* (1955), *Nazarín* (1958), *El ángel exterminador* (1962), *Simón del desierto* (1964), son solo algunos de sus filmes mexicanos que le dieron reconocimiento artístico.³

2 En su autobiografía, Luis Buñuel escribe lo que para él representaba el surrealismo: “Al igual que todos los miembros del grupo yo me sentía atraído por una cierta idea de revolución. Los surrealistas que no se consideraban terroristas, activistas armados, luchaban contra una sociedad a la que detestaban utilizando como arma principal el escándalo. Contra las desigualdades sociales, la explotación del hombre por el hombre, la religión, el militarismo burdo y materialista, vieron durante mucho tiempo en el escándalo, el revelador potente capaz de hacer aparecer los resortes secretos y odiosos del sistema que había que derribar [...] Sin embargo, el verdadero objetivo del surrealismo no era el crear un movimiento literario, plástico, ni siquiera filosófico nuevo, sino el de hacer estallar a la sociedad, cambios, la vida [...] Por supuesto, aquella moral surrealista, agresiva y clarividente solía ser contraria a la moral corriente, que nos parecía abominable, pues nosotros rechazábamos en bloque los valores convencionales. Nuestra moral se apoyaba en otros criterios, exaltaba la pasión, la mixtificación, el insulto, la risa malévola, la atracción de las simas [...] Nuestra moral era más exigente y peligrosa pero también más firme, más coherente y más densa que la otra” (*Mi último suspiro* 90).

3 Uno de los elementos que se puede apreciar en la filmografía de Buñuel es la intertextualidad, principalmente, cuando realiza adaptaciones de obras literarias al cine. Estas adaptaciones, si bien no transforman necesariamente

En 1946, año en que Luis Buñuel se incorpora al cine mexicano, la realización de películas se encontraba en el cenit de su producción, momento que se conoce como la época de oro del cine mexicano.⁴ Carlos Monsiváis plantea que es en esos años cuando la industria cultural mexicana comienza a fijar y encauzar “el nacionalismo melódico, el sentimentalismo de los que son y se sienten voceros de la patria y la familia, y el reino del melodrama y la comedia, que le otorgan a cada espectador su cuota de lágrimas y risas, respuestas al fin y al cabo indistinguibles” (303).

En una industria que no posee pretensiones artísticas, que se guía a partir de fórmulas archiconocidas y probadas, y que tiene como finalidad la entretención y el éxito de taquilla, Buñuel logró construir las grietas que le permitieron tomar ciertas ventajas dentro del trabajo industrial en beneficio de su concepción cinematográfica. Si bien debió amoldarse a los códigos de una industria que imponía su moralidad y establecía géneros a los cuales había adscribir como si fuesen un dogma, impone un *star system* como materia prima, y lidia con la censura. Buñuel con frecuencia logró subvertir la tendencia canónica de asemejar los filmes unos a otros como si se tratara de sosías creados bajo recetas, y lo hace, como sugiere José de la Colina:

de manera latente, desobedeciendo los cánones mediante anotaciones subliminales o laterales (como en *Susana, carne o demonio*), bien con una violenta reconsideración del cine socialmente ejemplar basado en los problemas de la infancia pobre (como en *Los olvidados*); o aceptando la vestidura amable de la comedia de costumbres y del humor pintoresco para dejar aflorar corrientes de realidad en el “mundo real” (como en *Subida al cielo*); o bien adoptando las apariencias del dramón psicológico tan frecuentado en los años cuarenta (como en *Él*), o trastocando con escenas e imágenes moralmente trasgresoras las fáciles ironías del cine negro (como en *Ensayo de un crimen*); o incluso rompiendo manifiestamente con dichos códigos convencional y comercial en filmes en los que reclama e implanta su cabal condición de autor (como en *Nazarín*, *El ángel exterminador* o en *Simón del desierto*) (20-1).

la obra original, es posible advertir ciertos cambios de sentido que se dan a partir de la transformación de escenas particulares, o bien, a través de la incorporación de fragmentos de otras obras, reinsertados dentro de una intertextualidad en la cual es posible apreciar el diálogo entre diversas obras y formatos. Ejemplo de esto es cuando Buñuel señala, respecto de su película *Nazarín*, que conservó “lo esencial del personaje de Nazarín tal como está desarrollado en la novela de Galdós, pero adaptando a nuestra época ideas formuladas cien años antes, o casi. Al final del libro, Nazarín sueña que celebra una misa. Yo sustituí este sueño por la escena de la limosna. Además, a todo lo largo de la historia, añadí nuevos elementos, la huelga, por ejemplo, y, durante la epidemia de peste, la escena con el moribundo –inspirada por el *Diálogo de un sacerdote y un moribundo*, de Sade– en la que la mujer llama a su amante y rechaza a Dios” (Buñuel, *Mi último suspiro* 185).

- 4 El cine de la época dorada puede ser entendido como el conjunto de producciones cinematográficas que logran traspasar las fronteras de la entretención y el espectáculo, para instalarse dentro del imaginario social mexicano como un exceso o desborde cultural que transforma lo popular en industria cultural. En esta etapa se estableció una primera codificación y síntesis de la cultura popular, como parte del proyecto nacionalista posrevolucionario. En esos años, la industria filmica mexicana desarrolló una exitosa forma de representar la pobreza apoyándose en el melodrama, la comedia y la ranchera; estableció una visión estereotipada e ideológicamente conformista de la marginación social.

En México, Buñuel se establece con una cinematografía compuesta de diversas visiones que no solo le permiten construir “un dialéctico espacio de encuentro entre el deseo y el soñar” (de la Colina 19), sino también apropiarse y tomar ventaja del sistema formativo de la industria. Además, perfecciona “su rapidez de filmación (veintiún días promedio), afina su estilo narrativo seco y directo, y filtra, entre las dificultades para decir la verdad, un humor sutil y heterodoxo y un interminable juego de símbolos religiosos y convenciones sociales” (Monsiváis 303). Buñuel es consciente del poder de la industria en la articulación de modelos que calan en las afinidades electivas del público:

México es un país que se inclina por la sensiblería. No tiene nada de malo; al contrario, es encantador oír esos relatos de generales revolucionarios que después de matar muchas veces, se ponen a llorar en la cantina cuando un antiguo amigo les cuenta un problema. Por eso el churro hecho en México insiste en la sensiblería; pero el churro hecho en París hará hincapié en el cinismo, en los *souteneurs* (cit. en Monsiváis 303-4).

Buñuel se beneficia de la industria en términos alimenticios (en el doble sentido del término: para sobrevivir y para nutrirse artísticamente), y eso le permite escarbar y desarrollar una expresión personal con la que transgrede algunos de los códigos morales y estéticos establecidos por la industria cinematográfica mexicana, junto con instalar, según Carlos Ossa, “el realismo social unido a un drama con acentos surrealistas, con tal consistencia que transforma sus filmes en modelos” (45).

Si bien Buñuel llega a México en el auge de la época de oro del cine mexicano y su etapa mexicana se desarrolla mayoritariamente durante este período, sus películas pueden ser comprendidas como una transición hacia el nuevo cine de ese país. Efectivamente, Buñuel puede ser visto como una pieza más del cine industrial, aun cuando logra usufructuar de la industria en beneficio de una visión irónica y crítica, proporcionándole al cine de la época un cierto “aura” de sofisticación artística-intelectual. Sin embargo, también es posible localizarlo afuera de la época dorada, puesto que muchos de sus películas, las más importantes y personales, se realizaron de forma independiente y con un marcado acento de ruptura y crítica en cuanto a diégesis y narración. A ello se suma el hecho de que tampoco sea un cineasta que pueda incluirse de lleno dentro de los llamados “nuevos cines”, tan en boga en los años sesenta y setenta; aunque su cinematografía sí interesa a las nuevas generaciones de cineastas mexicanos que ven en sus películas un camino creativo para romper con las fórmulas que dominan y constriñen al cine industrial. La filmografía de Buñuel, entonces, permite señalar una fase de transición que va desde:

la conversión estética y estilística del cine “clásico” (de alcance épico, ideológicamente conservador, formalmente genérico) hacia un ‘nuevo’ cine (de autor, políticamente progresista, formalmente experimental) en México, haciendo de Buñuel la principal figura de transición entre dos generaciones sucesivas del cine mexicano (Acevedo-Muñoz 5).

El objetivo de este trabajo es explorar y discutir acerca del modo en que tanto el cine industrial como el cine de autor realizado por Luis Buñuel nos introduce en la fabricación de nuevas representaciones visuales y discursivas de la pobreza. La representación de la pobreza es uno de los aspectos poco trabajados de la filmografía de Buñuel, a excepción de la película *Los olvidados* –cuyo tema central es la pobreza infanto-juvenil– que ha sido analizada poniendo el foco de atención sobre las problemáticas de la marginalidad de los jóvenes de la calle.⁵ De ahí que nos parezca necesario reflexionar sobre algunas de las películas de Buñuel donde la pobreza ocupa un lugar preponderante dentro del relato y su visualidad.⁶ Al analizar películas como *El gran calavera* (1949), *Los olvidados* (1950), *El bruto* (1953) y *Nazarín* (1959) se pueden detectar un conjunto heterogéneo de representaciones acerca de la pobreza y su inscripción ideológica. Se sostiene que, por una parte, estas cintas dejan entrever una diversidad de formas de inscripción de la pobreza que tensionan la hegemonía representacional impuesta por la época de oro, introduciendo en la cinematografía mexicana nuevos sentidos acerca de la pobreza y lo popular. Por la otra parte, encontramos que las cintas *El gran calavera* y *El Bruto* vienen a reafirmar ciertos estereotipos e imaginarios de lo popular dominantes en el cine de la época dorada. No obstante, los cuatro filmes tienen en común el ideal del deseo como mecanismo para las acciones de sus protagonistas.

El gran calavera: la pobreza dulcificada

El gran calavera es una de aquellas películas que vienen a reafirmar el imaginario dominante impuesto por el cine industrial de la época de oro.⁷ En este film la pobreza se constituye como el camino para la sanación y la cura de los males morales que aquejan a una familia de clase alta. Es decir, la pobreza aparece como lección y como un estado noble que permite el encuentro familiar despojado de las corrupciones engendradas que el dinero. Señala Don Ramiro:

-
- 5 Por lo general, los análisis, reflexiones y críticas a las películas de Buñuel (Monsiváis, Paz, de la Colina, Matute Villaseñor, Salvador Ventura, Acevedo-Muñoz) han girado en torno a la comprensión de las implicancias religiosas de la quimera católica, la inutilidad de la santidad, la fluidez y la pasión del cuerpo como dispositivo de deseo, la crítica a la realidad burguesa encerrada en sí misma, el modo en que el delirio, la ironía y el humor se entremezclan como tropo narrativo y surrealista, la libertad como utopía, la piedad como mecanismo de sujeción, entre otros.
 - 6 La pobreza y la subjetividad marginal es un elemento que se encuentra presente en la obra de Buñuel tempranamente. Ejemplo de esto es el documental *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932), donde se muestra de manera descriptiva y detallada las costumbres y estilos de vida dentro de un contexto de miseria, atraso e insalubridad que experimentan cotidianamente los habitantes del pueblo Las Hurdes de Extremadura. A través de una mirada expositiva, la película pretende pesquisar aquellos elementos políticos, sociales y culturales que provocan la vida miserable y de “no futuro” para hombres y mujeres de esta comarca extremeña.
 - 7 La película, estructurada como una comedia de enredos, nos cuenta la farsa que elabora una familia perteneciente a la alta burguesía mexicana, que simula la quiebra y la caída en la pobreza para curar a don Ramiro, el patriarca de la familia, de su alcoholismo dadivoso. Sin embargo, cuando don Ramiro descubre el engaño, da vuelta la situación haciéndolos creer que, efectivamente, se han arruinado, esto con la finalidad de enseñarles el valor del trabajo y de la familia.

Esto es vida, antes vivíamos desunidos, egoístas. Mi cuñada no podía comer pollo porque se le indigestaba [...] Si señora, hemos vuelto a la razón. Gracias a la pobreza sabemos, por primera vez lo que es un verdadero hogar. Ladislao era el vago más egoísta del mundo; tú, Milagros, para fastidiarnos a todos jugabas a la enferma. Lalo era un señorito insulso (Buñuel, *El gran calavera*).

La escasez de recursos económicos es, entonces, el mecanismo ideal para que quienes viven en la abundancia puedan acceder al conocimiento de sí mismos a través de la dignidad del trabajo proletario, del pan ganado con el sudor de la frente. Nada indica en la película que la precariedad económica sea producto de la injusticia social, de la falta de oportunidades, ni mucho menos que refiera a la explotación y codicia que ejerce la clase privilegiada sobre las clases populares. Más bien se presenta como un estilo de vida del que están ausentes los bienes suntuarios y los vicios de la riqueza, y al que resulta fácil acostumbrarse. Más aun cuando se lo presenta como el ambiente ideal para que reine la armonía, la solidaridad y los valores realmente importantes: la familia, el fuerza y el trabajo. Esta triada es constituida como la base para el conocimiento y la sanación del sujeto burgués inscrito como parásito social.

Dentro del mundo popular presentado por la película, las mujeres viven atareadas al interior del espacio doméstico –cocinan, lavan la ropa, limpian la casa–; mientras que los hombres desarrollan sus oficios en el espacio público –limpiabotas, carpintero, mecánico, etc.–. Estas actividades son las que hacen que los protagonistas, antes de conocer la miseria, tomen conciencia del estilo de vida parasitario que llevaban. De ahí que el filme le imprima al trabajo físico una carga metonímica asociada a la ética y dignidad del trabajo proletario. Por ello, una vez que regresan del viaje a la pobreza, la familia incorpora aquellas prácticas a su vida cotidiana: la cuñada Milagros continúa haciendo la comida, Ladislao, empeñado en seguir con la carpintería, va arreglando los muebles y las alacenas de la mansión.

En suma, se puede concluir que *El gran calavera* adhiere a la tendencia hegemónica de concebir la pobreza como sinónimo de una vida simple que facilita la felicidad y las relaciones humanas profundas. En tal sentido, en esta película vemos desfilar un conjunto de inscripciones acerca de la pobreza sustentadas a partir de una mirada condescendiente respecto de la cotidianidad que envuelve la vida en la pobreza. Una interpretación más benevolente sugiere que Buñuel establece una distinción entre la pobreza como experiencia de vida “real” y la pobreza dulcificada vista desde los privilegiados que pueden darse el lujo de renunciar temporalmente a sus ventajas para vivir esa farsa. De ahí que la película inscriba y haga circular una serie de tópicos que tienden a la idealización de la pobreza en tanto espacio de autoconocimiento, dignidad y reconocimiento esencializado. De esta forma, la pobreza se va configurando como una dimensión tópica e idealizada, que ratifica el insistente ejercicio de condescendencia y estereotipación que –desde la época de oro del cine mexicano– transmite una versión atemperada de la miseria y la marginalidad social donde la precariedad

de recursos es sinónimo de la simpleza de la vida y del encuentro de la felicidad. En este sentido, la película de Buñuel viene a corroborar un cierto *uso* social dominante en la práctica cinematográfica industrializada: la pobreza filmica como modelos y estilos de vida en la que se inscriben mecanismos de sujeción social e ideológica que positivan, dentro del imaginario social, la tendencia hegemónica de concebir la pobreza como un espacio para la redención y expiación del sujeto corrupto.

Los olvidados: por una descripción no alegórica de la miseria

La cinta *Los olvidados* nos presenta una perspectiva radicalmente distinta, en términos narrativos y diegéticos, a *El gran calavera*. La película nos introduce dentro de la marginalidad urbana y la delincuencia juvenil desde una óptica cruda y descarnada.⁸ Esta película, marcadamente personal, le devolvió a Buñuel el reconocimiento internacional y lo resitió como un cineasta-autor.⁹ Si bien el argumento de *Los olvidados* es sencillo, se estructuran un conjunto de imágenes y discursos que se resisten a dulcificar la pobreza, suprimiendo el estereotipo de la pobreza como dignidad.¹⁰ Si bien la primera estructura del film reconoce el idioma del melodrama, al poco andar, esta estructura melodramática es disuelta con escepticismo, en la medida en que el enfrentamiento con la pobreza más dura y abyecta no admite sutilezas, ni variaciones de ningún tipo. La miseria en la que se desenvuelven los jóvenes de *Los olvidados*, los mecanismos que emplean para la sobrevivencia (robo, asesinato, extorsión, engaño, etc.), las relaciones sociales y sus filiaciones descompuestas y desestructuradas por la miseria, no nos hablan de una esencia, sino de una individualización en la que vemos una descripción áspera y cruda de la humanidad desechable de niños y

8 Como ha sostenido Octavio Paz en el texto con el que se presentó el filme de Buñuel en el Festival de Cannes en 1951: “*Los olvidados* mostraba el camino no de la superación del surrealismo [...] sino su desenlace, quiero decir: Buñuel había encontrado una vía de salida de la estética surrealista al insertar en la forma tradicional del relato, las imágenes irracionales que brotan de la mitad oscura del hombre” (49). En este sentido, pensamos que realizar una lectura en clave surrealista de *Los olvidados*, implica no tomar muy en serio su propuesta evidente: la de desarticular desde adentro el melodrama mexicano y su tendencia a la utilización de fórmulas visuales que tienden a fijar la sensiblería, el chantaje sentimental y la catarsis al mayoreo como mecanismo semiodiscursivos.

9 Cabe señalar que, en un primer momento, *Los olvidados* no fue bien recibida en México. Como señala Buñuel en su autobiografía, la película estuvo solo cuatro días en cartelera “y suscitó en el acto violentas reacciones [...] Sindicatos y asociaciones diversas pidieron inmediatamente mi expulsión. La Prensa atacaba a la película. Los raros espectadores salían de la sala como de un entierro” (*Mi último suspiro* 172). Buñuel atribuye esta animadversión con la película al nacionalismo que impera en México. Al respecto señala: “Uno de los grandes problemas de México, hoy como ayer, es un nacionalismo llevado hasta el extremo que delata un profundo complejo de inferioridad” (172). Sin embargo, tras ser bien recibida la película en el festival de Cannes, *Los olvidados* adquirió para los mexicanos un “aura” de sofisticación producto del reconocimiento europeo y, con ello, “cesaron los insultos, y la película se reestrenó en una buena sala de México, donde permaneció dos meses” (173).

10 *Los olvidados* nos cuenta la historia de una pandilla de niños y jóvenes que habitan en la periferia de Ciudad de México. La banda es liderada por el Jaibo, un matón adolescente, que al escapar de la correccional se refugia en su barrio, liderando a su antigua banda. La pandilla comete una serie de delitos menores. Días después el Jaibo mata a un joven trabajador al que culpa de su encarcelamiento. A partir de ese asesinato, los destinos de la pandilla estarán trágicamente unidos bajo un orden de violencia, miseria y marginalidad.

jóvenes excluidos de cualquier sistema, de cualquier vínculo, de cualquier relación institucional: familia, colegio, etc. Buñuel describe la pesada carga simbólica de los niños y jóvenes que habitan la calle –como espacio físico, humano y social–, en la cual crean y reproducen “su mitología, su rebeldía pasiva, su lealtad suicida, su dulzura que relampaguea, su ternura llena de ferocidades exquisitas, su desgarrada afirmación de sí mismos en y para la muerte, su búsqueda sin fin de comunión –aun a través del crimen– no son ni pueden ser sino mexicanos” (Paz 39).

La mexicanidad de *Los olvidados* y su devenir marginal se plasma, como señala Carlos Monsiváis, a través del “modo en que las tradiciones de marginalidad, el crecimiento voraz del capitalismo y el énfasis religioso generan la sociedad entre la indefensión y la psicología del confinamiento forzado, que ven en el prójimo (el semejante) la posibilidad del desquite ante las humillaciones y la frustración” (305). La materialización visual de la pobreza, la delincuencia y la exclusión social se vuelve tangible en estos adolescentes marginalizados y embrutecidos por una realidad que los sobrepasa y los desconoce. Inmersos en un espacio social desprovisto de solidaridad y civilidad, los jóvenes recurren a la crueldad y la brutalidad como mecanismo de socialización.¹¹ La vida de los olvidados se conjuga como un tiempo individual que se encuentra exento de cualquier sentido comunitario, puesto que “lo que llamamos civilización no es para ellos sino un muro, un gran NO que cierra el paso” (Paz 37). La precariedad social, cultural y económica en la que se desenvuelve la vida desechable de estos niños y adolescentes son el resultado de “una sociedad donde Nadie y Ninguno nunca son hijos de Alguien” (Monsiváis 306). La película de Buñuel visibiliza la tragedia cruel e insufrible de una sociedad que va engendrando niños y adolescentes que se encuentran al acecho de los más débiles, para sustraer de ellos las carencias que el espacio físico, social y humano les ha negado. De esta forma, se va conjugando la precariedad, el abandono, la vida y la muerte de unos adolescentes entregados a su propia fatalidad.

Al suprimir el optimismo, al negar cualquier tipo de redención, la película disuelve la vida social dentro de un mundo de relaciones carentes de empatía. El sufrimiento del padre de Julián –quien vaga borracho por el barrio desesperadamente buscando justicia por su hijo asesinado– es la única muestra evidente de aflicción. Esta ausencia de sentimentalismo fabrica una representación fílmica de la pobreza que trastoca la relación entre victimario y víctima: las víctimas (si es que las hay) no están ahí para pagar las culpas de nadie, los victimarios (si es que los hay) viven “de acuerdo con las costumbres de la realidad que habitan, donde la violencia es un destino, un lenguaje, un código de adaptabilidad” (Monsiváis 308).

11 En el interesante libro *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Jordi Balló plantea que la ausencia de cualquier tipo de piedad por parte de los protagonistas de *Los olvidados* es uno de los elementos que hacen a esta cinta “indicativa del estilo buñueliano: las virtudes son inútiles y perversas en un mundo lleno de injusticia y marginalidad” (58).

Habitados a las mujeres devotas y las madres sacrificadas del cine mexicano de la época dorada, la miseria, la violencia y la indiferencia que se expresan en esta película nos confrontan con un mundo en donde lo inacabado de los vínculos conforma relaciones familiares monoparentales que no conocen de acciones solidarias. En el contexto de *Los olvidados*, las madres no son desnaturalizadas o sicóticas, tan solo se representa a una madre soltera superada por sus circunstancias, que reacciona con desprecio y rigidez:

Marta: ... ¿y ahora a qué has venido?

Pedro: Mamá, tengo hambre.

Marta: Ya te dije que mientras anduvieras de vago por las calles, aquí no volverías a comer. Bastante tengo lavando los pisos como bestia para darles de comer a mis hijos.

Pedro: Pero yo tengo hambre.

Marta: ¡Pues que te den de comer los vagos con los que andas, descarado!

Pedro. ¿Por qué me pega? ¿Por qué tengo hambre?

Marta: ¡Y lo voy a matar, sinvergüenza!

Pedro. Usté no me quiere.

Marta: ¿Por qué te voy a querer? ¿Por bien que te portas, verdá? (Buñuel, *Los olvidados*)

La construcción fílmica de la pobreza y la marginalidad social en *Los olvidados*, es una descripción espesa, amarga y desprovista de cualquier complacencia, encanto y expiación. Una realidad social que no admite ni sueños de un destino mejor, ni lazos familiares que amortigüen el camino de violencia y crueldad con el que deben lidiar, cotidianamente, niños y adolescentes que habitan el suburbio corrupto y descompuesto de la gran ciudad moderna. El espacio social se configura como un mundo hermético, “cerrado sobre sí mismo, donde todos los actos son circulares y todos los pasos nos hacen volver a nuestro punto de partida. Nadie puede salir de allí, ni de sí mismo, sino por la calle larga de la muerte. El azar, que en otros mundos abre puertas, aquí las cierra” (Paz 37).

En suma, *Los olvidados* se concentra en graficar la precariedad en la que se encuentran sumergidos niños y adolescentes de un suburbio de Ciudad de México. Para ello, Buñuel evita la tradición de un cine clásico que recurre, por lo general, a la alegoría o al relato épico de una batalla entre héroes de signo contrario, eliminando así la posibilidad de redención social. En la película las problemáticas ligadas a la pobreza y la violencia se retratan desde su inmanencia, es decir, desde la materialidad y desde las acciones inherentes que subyacen a un espacio social marginal concreto. Allí tienen lugar relaciones de poder que plasman cotidianidades donde la representación fílmica de la pobreza positiva una subjetividad marginal desde la cual niños y adolescentes, adultos y ancianos desechados son despojados de toda posibilidad de llegar a ser algo distinto que no sea ser parte del “semillero de futuros delincuentes” (Buñuel,

Los olvidados). Se trata de un estado terminal en el que la liminalidad, engendrada por la pobreza, subraya la fragilidad, el desamparo, la precariedad y la violencia como destino de un sector marginal-popular donde coexisten aquellos individuos que *ya no son*, los que quedan *fuera* e incluso los que *ya no podrán ser*.

***El Bruto* o la cohabitación de Eros y Tánatos**

La tercera película de Buñuel donde lo popular y la pobreza tienen un rol central en la trama es *El Bruto* (1952).¹² Si bien la historia se centra en las relaciones y el conflicto amoroso entre el Bruto (Pedro), Paloma y Meche, el filme bosqueja una serie de personajes populares desplegados dentro de la complejidad de las relaciones de poder asimétrico que se establecen entre el proletariado y la clase dominante. A diferencia de *Los olvidados*, donde los sujetos populares son inscritos bajo el destino cierto de la violencia como fatalidad de vida y muerte; y a diferencia también de *El gran calavera*, donde los sujetos populares son la vía esencializada y dulcificada que facilita el encuentro familiar de una burguesía parasitaria; en *El Bruto*, en cambio, asistimos a un nuevo registro de inscripción de la pobreza, donde la subjetividad popular se despliega dentro de relaciones de poder cambiantes y complejas. Sin embargo, en *El Bruto*, los matices utilizados en la inscripción de la pobreza –y que bien pueden ser leídos como una red de relaciones de poder asimétricas– funcionan, principalmente, como una suerte telón de fondo que ayuda a estructurar un relato melodramático, en el cual tienen lugar la ferocidad masculina, la inocencia de la muchacha virginal y la pasión de la amante desechada.

En el inicio de este filme, Buñuel construye sujetos populares con una conciencia de clase social subalterna, un sentido de comunidad emancipadora que busca, en la unión la fuerza, enfrentarse a la amenaza y al poder burgués del dinero y de la ley. Vemos también a un sujeto popular, Pedro, subordinado a los propósitos de un patrón ambicioso e inescrupuloso. Estas dos caras de lo popular (resistencia/obediencia) son inscritas bajo una serie de prácticas culturales asociadas a modos de habla, trabajo y relaciones sociales de la vida en la vecindad. No obstante, este primer acercamiento diverso a lo popular, el filme pronto se centra en una serie de “relaciones sentimentales basadas en el tríptico pasión-sufrimiento-fatalidad, y enmarcadas en un contexto social de miseria y opresión” (Pérez Rubio 221). De esta forma, *El Bruto*, poco a poco, se

12 Esta cinta nos cuenta la historia de Pedro apodado el Bruto, un matarife que se caracteriza por poseer una fuerza descomunal. Pedro es contratado como matón por don Andrés Cabrera, dueño de una vecindad popular quien necesita echar a los inquilinos para hacer un millonario negocio inmobiliario, ya que los arrendatarios se niegan a dejar el lugar. El obediente Pedro golpea y da muerte a don Carmelo, el líder de la vecindad. Mientras vive en casa de don Andrés, Pedro se hace amante de Paloma la esposa de su patrón, a quien termina asesinando producto de las manipulaciones de Paloma. Luego conoce a Meche, la hija de don Carmelo quien no sabe que su padre murió a causa de la golpiza de Pedro. Se hacen novios y se van a vivir juntos, esta relación molesta a Paloma, quien denuncia a Pedro a la policía por el asesinato de su marido. Pedro intenta escapar, pero la policía le aplica la ley de fuga.

va concentrando en resaltar y privilegiar un discurso melodramático centrado en la figura de Pedro. Este sujeto embrutecido, violento y subordinado al poder, encarna “la pulsión de la muerte” (Tánatos) y, al mismo tiempo, “la pulsión de la vida” (Eros) como objeto de deseo amoroso, tanto para la figura angelical y pura de la muchacha caída en desgracia, como para la esposa infiel seducida por el vigor de un cuerpo rústico y una mente manipulable. En consecuencia, la figura de “El Bruto” sintetiza la pugna clásica entre Eros y Tánatos, una batalla donde la amenaza constante y latente de la muerte posee un valor retórico central en el devenir melodramático.

En suma, esta cinta de Buñuel nos sumerge en el melodrama como dispositivo discursivo. El melodrama no es inusual en la cinematografía buñueliana, y en *El Bruto* se advierte la reinscripción de los sujetos populares dentro de un registro melodramático, en el cual se positivaron un conjunto de inteligibilidades y racionalidades que hacen de la pobreza una condición basada en el conformismo y la resignación que, bajo el influjo melodramático, cotidianiza la búsqueda de una “identidad sentimental”. La representación filmica de la pobreza se articula en esta cinta como una oscilación dialéctica entre la vida y la muerte, entre la razón y el sentimiento, entre la condición de inferioridad del protagonista, respecto de su clase social y su escaso poder económico, y su condición sentimental respecto de lo femenino y lo masculino.

***Nazarín* o la pobreza como sagrada profanidad**

Desde una óptica completamente distinta a los tres filmes analizados más arriba, la película *Nazarín* nos presenta una nueva mirada buñueliana de la pobreza estrechamente ligada a lo simbólico-religioso.¹³ Lo interesante de *Nazarín*, para efectos de este trabajo, es el modo en que realiza una inscripción ideológica sobre lo popular y su relación con la pobreza, a partir de la cual se desprende la subalternidad en tanto mecanismo que traza una oposición entre dos formas diferentes de encarar la pobreza: una entendida como humildad, acatamiento, respeto y obediencia; y la otra, entendida como miseria, violencia e infortunio.

Ingeniero: A lo que veo, y no se ofenda, su vida se me hace muy precaria.

Padre Nazario: Bastante. Pero mi conformidad le quita amargura.

Ingeniero: En resumen... usted desafía los ultrajes... el hambre, la miseria... las persecuciones y las calumnias.

¹³ Basada en la novela homónima de Benito Pérez Galdós, Buñuel nos cuenta el viaje espiritual y terrenal del padre Nazario, un sacerdote que ejerce su ministerio en un pequeño pueblo de México. El humilde padre Nazario comparte su pobreza con los necesitados que habitan el poblado. Después de proteger a Andara, una prostituta que ha atacado a su prima por haberle hurtado unos botones y que ha causado un incendio, se ve obligado a huir perseguido por la justicia. En su peregrinación se encontrará nuevamente con Andara y Beatriz, una loca mística que ve en el cura la santidad hecha carne. En el trayecto, el cura, la prostituta y la loca asistirán a la transformación del sentido de sus vidas.

Padre Nazario: Yo no las desafío. Las aguanto.
 Acompañante del Ingeniero: Por lo que lleva dicho, deduzco que no pretende mejorar su posición, ni pide nada a sus superiores.
 Padre Nazario: Así es, yo no pretendo... yo no pido.
 Ingeniero: Come cuando tiene qué comer, y cuando no, no come.
 Padre Nazario: Justamente, no como. Y si es necesario, pido una caridad.
 Ingeniero: ¿No cree que la dignidad de un sacerdote es incompatible con la humillación de pedir limosna?
 Padre Nazario: Oh, no señor. La limosna no envilece al que la recibe. Ni en nada vulnera su dignidad (Buñuel, *Nazarín*).

La humildad de la pobreza guía las acciones y sentidos del sacerdote. Al optar por esta vía, el padre Nazario se va despojando de toda materialidad, de todo bienestar, regala su pobreza como signo de una caridad infinita, y lo transforma en una esencia que le confiere un lugar en el mundo profano y lo transforma. En palabras de Agamben:

En un residuo irreductible de sacralidad, que lo sustrae al comercio normal con sus pares y lo expone a la posibilidad de una muerte violenta, la cual lo restituye a los dioses a los que en verdad pertenece [...] Sin embargo, en la medida en que sobrevive, por así decir, a sí mismo, introduce un resto incongruente de profanidad en el ámbito de lo sagrado (103).

De este modo, el padre Nazario se encuentra suspendido en un trayecto que va de lo profano a lo sagrado, un viaje que, “no está dirigido a la redención ni a la expiación de una culpa, sino a la culpa misma” (Agamben 105); un viaje que le permite construir a Buñuel la imagen de un sacerdote que fusiona lo mesiánico y lo quijotesco. A partir de dicha fusión se fabrica un engranaje que modela sujetos populares complejos en los que cohabitan el hambre, la enfermedad, la pobreza, el abuso y el delirio. Una coexistencia desplegada bajo la transparencia de tres arquetipos: el cura, la loca y la prostituta. A lo largo del filme vemos como el padre Nazario, “no consigue llegar a entender del todo el motivo de los efectos de incomprensión que provoca su acción entre los feligreses, que él pretende venturosa y benéfica” (Balló 93). En consecuencia, *Nazarín* nos revela que cuando la comunidad rechaza los efectos supuestamente benefactores de lo sagrado (o de lo profano), el benefactor –en este caso el padre Nazario– puede adoptar posiciones patéticas, dramáticas o esquizoides que delatan su fragilidad e inconsistencia, a través de la cual se muestra la profunda ineficacia e inutilidad de su acción mesiánica (Balló; Buñuel, *Mi último suspiro*; Agamben).

Simbólicamente, la pobreza se manifiesta a través de la vestimenta, los modos de hablar, los modales socialmente arraigados, las prácticas culturales y, sobre todo, la inscripción de la religiosidad popular como un proceso que ilustra las necesidades de una moral práctica en contradicción con una moral mistificadora. La oposición binaria básica entre el bien y el mal guía las acciones y deseos de los protagonistas

de esta película, y a partir de allí se configuran los arquetipos que otorgan sentido a un mundo mesiánico, delirante y quijotesco. Así, por ejemplo, la figura del sacerdote pobre –desprendido de toda materialidad y de todo bienestar– emerge como “el caballero andante, benefactor de los afligidos y restaurador del estado utópico perdido” (Arjona González 145). *Nazarín*, en tanto repaso a los infortunios de la fantasía cristiana, va trazando el camino de reaprendizaje entre lo terrenal y lo celestial, “en la cual la esfera divina está siempre en acto de colapsar en la humana y el hombre traspasa ya siempre en lo divino” (Agamben 105).

En suma, el Padre Nazario reivindica un cierto comunismo arcaico. “Para mi nada es de nadie. Todo es del primero que lo necesita”, sentencia al inicio del filme y, con ello, reclama que la existencia terrenal es el camino para convertirse en Cristo. Al igual que los primeros apóstoles, va descubriendo en su travesía que “así como un error es peor que un crimen, un santo –en la sociedad moderna– es muchísimo más devastador que un delincuente” (Monsiváis 313). El padre Nazario abraza la pobreza como acto de caridad, como vía de entrega y asimilación del mundo. Es decir, la pobreza como un bien, como la posibilidad de obtener una santidad terrenal inalcanzable. De esta manera, pese al evidente anticlericalismo del filme, la pobreza expuesta no constituye una crítica a la iglesia institucionalizada, ni mucho menos a una moral rigida por el egoísmo; por el contrario, como ha escrito Carlos Monsiváis, *Nazarín* “representa al pasado fundador y al futuro utópico, y su expiación y su vía crucis no son los de Cristo, sino los de la imposibilidad de ser Cristo, la irrisión de una fe a contracorriente iluminada por su encarnación inerme” (314). En tal sentido, la pobreza que se (re)presenta en esta película, que confluye como la posibilidad incierta de alcanzar lo divino y lo sagrado, es la comprobación de que el desprendimiento de la caridad cristiana es inútil e ineficaz.

Conclusiones

Las cuatro películas de Buñuel que hemos analizado dan cuenta de un registro filmico heterogéneo con respecto a los sujetos populares. Dicho registro sugiere cuatro coordenadas u ópticas, cuyas inscripciones culturales son disímiles, que enumeramos a continuación.

1. La comedia de enredos presente en *El gran calavera*. Allí la pobreza se constituye como un espacio ideal para el aprendizaje de aquellos privilegiados que viven una vida burguesa parasitaria. En esta versión de la pobreza predomina una visión desprovista de complejidades, donde emergen relaciones humanas profundas a partir de la precariedad, y se reafirman ciertos imaginarios sociales sobre la pobreza, principalmente, aquellos que vienen a dulcificarla o idealizarla.

2. La representación de la pobreza de los niños y jóvenes en *Los olvidados* nos sumerge dentro de una mirada descriptiva de la ciudad moderna a partir de un sector marginal-popular. Esta supone la creación de un modo particular de encarar la pobreza y la miseria como argumento narrativo y filmico: una mirada que tiene que ver con la ausencia de cualquier alegoría, de cualquier intención explicativa que promueva la concientización de una realidad olvidada.
3. La inscripción melodramática sugiere que lo sentimental pone en segundo plano un conjunto de prácticas y saberes ligados a la clase trabajadora en *El bruto*. Si bien aquí el devenir amoroso constituye el centro neurálgico del relato, también encontramos ciertos matices con respecto a la condición subalterna que permiten bosquejar una variedad de estereotipos y arquetipos que se oponen. En esta versión la pobreza se ubica dentro de un contexto sociocultural que funciona como telón de fondo a la caída moral del protagonista y su expiación gracias al amor y la muerte.
4. Por último, en *Nazarín*, encontramos la inscripción de un sujeto popular que manifiesta la complejidad de lo simbólico-religioso en tanto mecanismo de adoctrinamiento donde se plasma la dualidad de la pobreza: humildad y miseria. Aquí, lo popular y la pobreza se fusionan bajo la figura mesiánica y quijotesca del padre Nazario, quien reivindica un cierto comunismo arcaico.

En Buñuel encontramos, entonces, una diversidad de inscripciones de la pobreza, en las que no se puede descartar un vínculo entre los distintos géneros cinematográficos (comedia, melodrama, realismo) y las diversas construcciones ideológicas de lo popular (miseria y delincuencia, humildad y caridad, Eros y Tánatos, enseñanza y nobleza). No obstante esta pluralidad, en los cuatro filmes analizados también se detectan algunos aspectos en común que cruzan las cintas analizadas. Un signo que nos alerta –no de una obsesión, sino de un sentido compartido que atraviesa la cinematografía de Buñuel– es el combate salvaje, irónico y encarnizado con la realidad, donde el ideal del deseo se configura como un dispositivo clave para las acciones de los protagonistas.¹⁴ Si en *El gran calavera* el deseo de pobreza es impuesto como una farsa, una trampa o un disfraz que permite la autoconciencia para redimir a una burguesía parasitaria; en *Los olvidados* la falta de un deseo de cambio se constituye

14 Si bien la noción de deseo constituye un concepto polisémico, ligado fuertemente a las distintas vertientes y variaciones del psicoanálisis como disciplina clínica, teórica, científica o filosófica, aquí nos sentimos más cercanos a la idea deleuziana y guattariana, expuesta en el libro *El Anti-Edipo*, que considera “la producción como proceso desborda todas las categorías ideales y forma un ciclo que remite al deseo en tanto que principio inmanente” (Deleuze y Guattari, 14). En este sentido, como nos recuerda Giorgio Agamben: “Comunicarle a alguien los propios deseos sin las imágenes es brutal. Comunicar las propias imágenes sin los deseos es fastidioso (como contar los sueños o los viajes). Pero fácil, en ambos casos. Comunicar los deseos imaginados y las imágenes deseadas es la tarea más ardua. Por eso la postergamos. Hasta el momento en que comenzamos a entender que permanecerá aplazada para siempre. Y que ese deseo inconfesado somos nosotros mismos, para siempre prisioneros en la cripta” (67-8).

como carencia fundamental que deviene en un mundo embrutecido e incivilizado en el que conviven aquellos niños y jóvenes destinados *a no ser*, es decir, *a no desear*. En cambio, en *El Bruto*, asistimos a una representación del deseo como mecanismo amoroso, como la posibilidad cierta de situarse entre la experiencia de “pulsión de la muerte” (Tánatos) y de “pulsión de la vida” (Eros); mientras que en *Nazarín*, el deseo se conjuga bajo la búsqueda incesante de una santidad y su clausura: un viaje deseante en el que la pobreza se constituye en un arma para la caridad utópica, la humildad obediente y el desamparo como mecanismos complacientes, inútiles e ineficaces. De esta forma, el deseo y la pobreza se unen para construir situaciones y personajes que viven y transitan bajo el síntoma de la escasez y la precariedad, “que afecta al grado con que logran satisfacer sus deseos; la represión, la impotencia, la vejez, los celos o un pasado atormentado suelen convertirse en el motor desencadenante de un drama que a veces, eso sí, se termina desviando hacia otros territorios” (Pérez Rubio 224).

En resumen, Buñuel en México constituye una variante en la fabricación de la pobreza en el cine del período industrial. Con sus películas asistimos a una estética singular y una cinematografía plural que traza visiones y puntos de vistas, en algunas películas, subordinado a los aspectos del cine industrial –como en *El gran calavera* o *El Bruto*–, mientras en otras se aleja de los facilismos y las fórmulas archiconocidas, para crear un discurso acerca de la condición humana de los sujetos marginalizados como en *Los olvidados*, o bien en *Nazarín*, cuando emerge la creación crítica y simbólica acerca de la religiosidad popular y la búsqueda de una santidad inútil e inalcanzable. Lo interesante de estas variaciones es el modo en que la pobreza y los sujetos populares se inscriben dentro de un orden simbólico que distingue y le otorga valor a un conjunto de prácticas culturales, saberes y discursos desde donde se articula un proceso de distinción estética, en la cual, tanto el cine de autor como el cine comercial de Buñuel, se imponen como el deber de hablar por el pueblo, ya sea en su favor o bien en su lugar.

Referencias

- Acevedo-Muñoz, Ernesto. *Buñuel and Mexico. The Crisis of National Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2003. Impreso.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. Impreso.
- Arjona González, Alfredo. “Nusquamam: elementos de función utópica en el cine contemporáneo”. Tesis doctoral. Universidad de Alcalá, 2013. Impreso.
- Balló, Jordi. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janes, 1982. Impreso.

- Colina, José de la. "Prólogo. Buñuel/Paz: vasos comunicantes". *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y de la rebeldía*. Octavio Paz. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2012. 15-30. Impreso
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- El Bruto*. Buñuel, Luis, dir. Act. Pedro Armendáriz, Katy Jurado, Rosita Arenas, Andrés Soler, Roberto Meyer, Beatriz Ramos. DVD. Internacional Cinematográfica, 1952. Medio filmico.
- El gran calavera*. Buñuel, Luis, dir. Act. Fernando Soler, Rosario Granados, Andrés Soler, Rubén Rojo, Gustavo Rojo, Maruja Grifell. DVD. Ultramar Films, 1949. Medio filmico.
- Los olvidados*. Buñuel, Luis, dir. Act. Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Estela Inda, Miguel Inclán, Alma Delia Fuentes, Francisco Jambrina. DVD. Ultramar Films, 1950. Medio filmico.
- Matute Villaseñor, Pedro. "El surrealismo en el cine, una visión a la obra de Luis Buñuel". *Revista Digital Universitaria* Vol 7 N° 8(2006): 2-16. http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/sep_art73.pdf. Fecha de ingreso: 8 de junio de 2016. Web.
- Monsiváis, Carlos. "Buñuel: el placer de los símbolos". *Las esencias viajeras. Hacia una crónica cultural del bicentenario de la independencia*. México DF: Fondo de Cultura Económica y CONACULTA, 2012. 303-314. Impreso.
- Nazarín*. Buñuel, Luis, dir. Act. Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Jesús Fernández, Ignacio López Tarso. DVD. Producciones Barbachano Ponce, 1959. Medio filmico.
- Ossa, Carlos. *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.
- Paz, Octavio. *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y de la rebeldía*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso
- Pérez Rubio, Pablo. *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós, 2004. Impreso.
- Salvador Ventura, Francisco. "Una imagen fílmica rigurosa de la antigüedad tardía: Simón del desierto de Luis Buñuel". *Revista HABIS* 38 (2007): 329-43. <http://institucional.us.es/revistas/habis/38/22%20ventura.pdf>. Fecha de ingreso: 11 de junio de 2016. Web.

Recibido: 29 junio 2016

Aceptado: 13 enero 2017