

Título: Avanca | Cinema 2010
Coordenação: António Costa Valente, Rita Capucho

Capa e paginação: Cátia Bandeira
Assistência gráfica: José Silva
Impressão: Tipografia Lousanense, Lda

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor
Edições Cine-Clube de Avanca, 2010

Todas as imagens e gráficos foram fornecidos pelos autores dos textos.
A totalidade das imagens ou pertencem aos autores ou foram retiradas de espaços da web onde se encontravam disponíveis.

Edições Cine-Clube de Avanca
Rua Dr.Egas Moniz, 159
3860-078 AVANCA - Portugal
Tel/fax: 234 8880658
livros@avanca.com
www.avanca.com

Depósito Legal: 320724/10
I.S.B.N.: 978-989-96858-0-2

Los Olvidados de Buñuel: recepción, literacia filmica e identidad nacional

Olivia Novoa Fernández

CIAC-Centro de Investigaçã o em Artes e Comunicaçã o, Universidade do Algarve, Portugal

Abstract

In 2003 the original film negative of *Los Olvidados* was enlisted at the UNESCO's Memory of the World Programme, which aims to preserve the most representative cultural heritage of languages, people and cultures in the world. The film premiere took place on November 9th, 1950, at Cine Mexico. A week later, it was withdrawn because it portrayed an inconvenient and annoying representation of the country.

Unlike Buñuel's earlier works, provoking the spectator's eye with surrealistic, erotic and violent images, in *Los Olvidados*, the filmmaker assailed the audience in two fronts: on the one hand, the spectator's eye, who is unfamiliar with the cruelty of reality and, in a Mexican context, their national identity.

I intend to highlight the fact that the film's initial refusal in Mexico is intrinsically related to the construction of Mexican national identity, carried out through film pedagogy sponsored by the state and based on the paradigm of melodrama. From a film literacy perspective, I propose to analyse this film, which was refused, criticized, accepted and applauded. Therefore, all these vicissitudes resulted not only from the subversion of film language in Buñuel's works but also from the actual context and cultural representations constructed at that time.

Keywords: Reception, Film Literacy, Identity, Buñuel, Film Pedagogy.

En el año 2003 el negativo original de *Los Olvidados* fue inscrito en el Programa Internacional Memoria del Mundo de la UNESCO¹, que preserva el patrimonio cultural más representativo de las lenguas, pueblos y culturas del planeta, y, en consecuencia, no sólo se reconoce su inmenso valor estético, artístico o representativo, si no que, además, entra a formar parte oficialmente de la identidad cultural mexicana. Sin embargo, a pesar de los años, esto no deja de ser paradójico, si atendemos al contexto de recepción de la película, que se estrenó el 9 de noviembre de 1950 en el cine México y que fue retirada una semana después debido a las críticas y a la falta de público, hecho que se explica por la imagen que la película muestra de los miserables de un México próspero. Este breve relato de las vicisitudes de la película puede leerse en los abundantes estudios sobre *Los Olvidados* que, en los últimos años, empujados también por este reconocimiento de la UNESCO, con gran acierto ayudan a iluminar, no sólo el objeto, sino también nuestra, llamémosla así, *literacia*, en concreto, la de esta película. Simplemente, resulta satisfactorio seguir y leer su trayectoria en las críticas, en las cartas de sus coetáneos a Buñuel, en los testimonios del propio Buñuel, como si de un personaje con una narrativa propia se tratase, casi un pícaro que ha ido medrando con sus propios medios, subvirtiendo, provocando y, en palabras de Julio Cortázar², (en su carta a Buñuel): "arrancando a este mundo estúpido de su cáscara de costumbres cotidianas y podridas".

Precisamente, Julio Cortázar, escritor argentino nacionalizado francés, escoge la siguiente cita al inicio de Rayuela³: "Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays" Las palabras están tomadas de una carta de Jacques Vache a André Bretón y, las cito aquí, para introducir lo que desarrollaré a continuación, que es la relación entre identidad nacional y el contexto mexicano de *Los Olvidados*. Desde este punto de vista, intentaré explicar y ejemplificar como *Los Olvidados* subvierte las reglas, no sólo con la construcción de imágenes surrealistas, eróticas y violentas, si no que, en este caso, Buñuel, nacido español y nacionalizado mexicano, ataca dos frentes: en general, el ojo del espectador común poco acostumbrado a la crueldad de la realidad en la pantalla y, en el caso más concreto de los mexicanos: su identidad nacional. Para ello, he tenido en cuenta las teorías sobre identidad de Zigmunt Bauman y Stuart Hall y algunos de los textos que rodean a la película que, como digo más arriba, nos permiten seguir su trayectoria y, al mismo tiempo, desarrollar nuestra *literacia* y comprensión de *Los Olvidados*, cuando ya han transcurrido más de cincuenta años.

Dice Bauman⁴ que la identidad nacional es la más diferenciada, a la cual somos más fieles, y, aunque meticulosamente construida, es la de apariencia más "natural" de entre las identidades: «...a "naturalidade" do pressuposto de que "pertencer-por-nascimento" significava, automática e inequivocamente, pertencer a uma *nação* foi uma convenção arduamente contruída- a aparência de "naturalidade" era tudo, menos "natural".» Esta característica de "naturalidad" de la identidad nacional, que la convierte (aun siendo artificial) en algo intrínseco al individuo y, al mismo tiempo compartido, es la razón por la que, cuando Buñuel muestra en *Los Olvidados* los trapos sucios del México próspero de 1950, por muy reales o verdaderos que fuesen sus hechos, para algunos, estaba traicionando al país que no sólo le acogía, si no que, además, le había ofrecido su nacionalidad. En relación con esta cuestión de la "naturalidad", es interesante observar qué sentimientos desató en Buñuel su nacionalidad mexicana. Como relata Víctor Fuentes⁵, es consciente de su elección y se siente orgulloso: "En México vivió treinta y siete años hasta su muerte en 1983 (y con la nacionalidad desde 1949), por elección y no por casualidad de nacimiento, como le gustaba recalcar". En *El último suspiro*⁶ empieza así el capítulo dedicado a México:

Me sentía tan poco atraído por América Latina que siempre decía a mis amigos: « Si desaparezo, buscadme en cualquier parte, menos allí.» Sin embargo, vivo en México desde hace 36 años. (...) Al final de la guerra civil, numerosos españoles eligieron México como tierra de exilio, y entre ellos muchos de mis mejores amigos. Estos españoles pertenecían a todas las clases sociales. Había entre ellos obreros, pero también escritores, científicos, que se adaptaban sin demasiado esfuerzo a su nuevo país.

De estas palabras, se pueden deducir las razones que justifican la aceptación de esta identidad de elección y que discuten algunos de los autores como Bauman o Hall: la cultura, las relaciones sociales y el exilio. Buñuel tuvo la oportunidad de ser ciudadano estadounidense, pero México le ofreció elementos concretos para crear, aceptar y arraigar su nueva identidad: una cultura relacionada con la española, la presencia de los amigos y la existencia de

este "microcosmos" de exiliados republicanos.

No obstante, aunque México se prestó a acoger a la mayoría de los intelectuales españoles, hay que tener en cuenta que los sindicatos de la industria cinematográfica, por su parte, limitaron la participación de trabajadores extranjeros en las películas y, en consecuencia, los técnicos y artistas españoles tenían dificultades para encontrar trabajo dentro de una industria cinematográfica, que, como explicaré más adelante, servía al estado en la construcción de la identidad mexicana. En el caso de *Los Olvidados*, como relata Millán Agudo⁷, Buñuel se rodeó de los exiliados españoles para rodar la película, burlando las normas de los sindicatos y subvirtiendo ya desde la producción y génesis de la película, lo que describiría, años después, como "uno de los grandes problemas de México, hoy como ayer, es un nacionalismo llevado al extremo que delata un profundo complejo de inferioridad."⁸

Y es que México se hallaba inmerso en un proceso de construcción de una identidad nacional y cultural. Además, la situación en Europa y Estados Unidos, debido a la Guerra Mundial, era propicia tanto para el desarrollismo económico del país, como para que estos movimientos de reafirmación nacional se gestasen. En cualquier caso, para entenderlo, es necesario describir brevemente el contexto histórico, social y cultural del momento.⁹

Buñuel llega a México en 1946. En aquel momento, México fue el refugio de muchos intelectuales republicanos españoles y en 1945 se estableció allí el gobierno español en el exilio. Como refiere Víctor Fuentes¹⁰, entre 1938 y 1945, la capital mexicana era un centro cultural y artístico: "La sal del mundo se había reunido en México", dirá Neruda. Según Fuentes, Buñuel ya llega en el reflujó de ese momento, bajo la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952), simpatizante de la ideología y de la economía estadounidense. Además, el país pasa por un período de bonanza económica y desde el gobierno y las instituciones hay una voluntad de continuar con la ilusión de la pos-revolución y de un México próspero.

En la esfera cinematográfica, la industria mexicana del momento era puramente comercial, gozaba de una edad dorada, que a partir sobre todo de la década de los 50, producirá melodramas populistas rezumantes de folclore, cuya imagen por excelencia era la estrella Jorge Negrete. Con este actor, Buñuel trabajó en *Gran Casino* (Luis Buñuel, 1947) y la película fracasó. En *El último suspiro*¹¹, el realizador justifica su "rendición" ante la industria.

La necesidad en que me encontraba de vivir de mi trabajo y mantener con él a mi familia explica, quizá, que esas películas sean hoy diversamente apreciadas, cosa que comprendo. A veces, he tenido que aceptar temas que yo no había elegido y trabajar con actores mal adaptados a sus papeles. Sin embargo, lo he dicho a menudo, creo no haber rodado nunca una sola escena que fuese contraria a mis convicciones, a mi moral personal.

Ahora bien, el cine mexicano no debe apreciarse sólo como un éxito comercial del momento, si no que constituía un elemento muy importante para que el discurso nacional calase en el pueblo y al mismo tiempo traspasase las fronteras. La dimensión pedagógica del cine no ha sido ignorada por parte de los estados a la hora de promocionar y construir la identidad nacional y, no siendo el caso mexicano aislado, puede decirse que este tipo de cine responde a una pedagogía afirmativa en el sentido de que "desenvolve uma tese (ou uma história) conjunturalmente consentânea com os valores e as normas dominantes do contexto sociocultural em que se insere."¹² Miguel Alemán, presidente a la sazón, era consciente de esta dimensión pedagógica como puede deducirse de sus palabras:

Nuestra cinematografía debe ser, por su calidad, un medio artístico y cultural que trasponga las fronteras para que el mundo conozca mejor a nuestro país: en su historia, su organización social, su folclore y sus paisajes.

Urgé que se mantenga esa calidad cada vez superada en la producción cinematográfica para corresponder al elevado concepto que de nuestro país se tiene en el extranjero.

A los trabajadores de la industria les toca velar y esforzarse porque nuestro cine, además de una industria, sea la expresión leal de todo lo que es mexicano en la interpretación más cabal de la palabra y como aportación de lo nacional a lo universal.

Según Millán Agudo¹³, estas palabras pronunciadas por el presidente semanas después del éxito de *Los Olvidados* en Cannes¹⁴, tienen la intención de frenar más intentos como el de Buñuel y de poner los límites del cine en el país. Esta intención se reafirma en el discurso pronunciado el 15 de junio de 1951 por el subsecretario de Gobernación Ernesto P. Uruchurtu, que de forma inequívocamente directa, apela a los artistas extranjeros (a quienes México ha brindado su hospitalidad) a identificarse con la nación y a contribuir a la imagen de México como país fuerte y respetable, dada la influencia que el cine tiene como medio artístico y educativo.

Tal como Reia-Baptista¹⁵ ha analizado, el cine de Buñuel no está al margen de la pedagogía, pero, hay que aclarar que el realizador practica una "pedagogía hereje", en el sentido de que "abre nuevos estilos que rompen la línea de los esquemas predominantes". *Los Olvidados* constituye también un ejercicio de "pedagogía hereje" demostrable en la ruptura de las normas artísticas, estéticas e ideológicas, aparentemente, tan bien acotadas en este contexto mexicano que nos ocupa, de tal manera, que Buñuel transgrede tanto los paradigmas estéticos, como los dogmas de la pragmática predominante.

Pero, antes de concretar dicho ejercicio de "pedagogía hereje" y su relación con la identidad, conviene referir un dato más sobre el contexto artístico mexicano y que ayudará a entender cuál era el discurso o narrativa preponderante. Aparte del cine, otro movimiento cultural responde a las mismas intenciones, me refiero al socialismo de los murales de Rivera, aunque la simbolización de la identidad mexicana es otra: la revolución, el indigenismo, la fiesta popular mexicana, la mitología azteca, ... Por tanto, si nos preguntásemos quién es Buñuel dentro de este ámbito artístico, la respuesta es que sigue siendo un exiliado, un tripe exiliado, de la República Española primero, y, como dice Fuentes¹⁶, empieza una batalla artístico-moral en el contexto mexicano "exiliado en dos frentes": el del cine comercial y el de las tendencias artísticas del momento como el muralismo, el realismo socialista y el neorealismo italiano. En consecuencia, la identidad de Buñuel es la del exiliado español, pero, en su esencia, es la del artista que con su herejía se rebea y subvierte las normas de una identidad nacional "arduamente construida" por el estado mediante la práctica de una pedagogía artística y cinematográfica concreta. Las reacciones de ambos sectores a *Los Olvidados* así lo demuestran:

Había intelectuales y artistas: el pintor mexicano Siqueiros, el poeta español Leon Felipe y su mujer mexicana Bertha y Lupe Martín, la esposa del pintor Diego Rivera. Cuando terminó la exhibición, Siqueiros estaba contento con la película, le parecía admirable. Lupe Martín me miraba cruzándose los brazos, y me decía: «No me hables.» Bertha (...) se me acercó como queriéndome meter las uñas en los ojos. «Es usted un miserable. Ofende usted a todo el mundo. Lo que muestra esta película no es México» (...) Jorge Negrete me encontró un día en el comedor de los estudios cinematográficos. «¿Usted filmó Los olvidados?-me dijo, indignado-. Si llevo yo a estar en México esos días, usted no habría hecho esa película.»¹⁷

Así pues, estas dos tendencias de la vida cultural mexicana son en aquel momento las oficiales y las institucionalizadas y, en mi opinión, son dos ejemplos muy evidentes de la manera como un estado puede apoyar la construcción de una identidad cultural y nacional mediante símbolos y narrativas concretas. A la luz de las palabras de Hall¹⁸ podemos entender esto mucho mejor:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso- um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...) As culturas nacionais ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam com seu presente e imagens que dela são construídas.

Considerando esto, en el discurso cultural mexicano existirían dos líneas convergentes en cuanto a su finalidad pragmática: por un lado, sirve de ejemplo, la recreación populista del cine de Emilio Fernández "El indio", cine folclórico, social y de alto contenido melodramático; y por otro lado, el muralismo de Rivera, con su mitificación del pasado mexicano y de una revolución que se institucionalizó. Y todo ello encajaría en los aspectos que Hall¹⁹ desglosa en: *narrativa de uma nação, ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade, invenção da tradição, a história do mito fundacional e a idéia de um povo ou folk puro e original*. Todo eso está en la identidad mexicana: el cine de la edad dorada, el muralismo, la revolución, el día de los muertos, los aztecas, ... En resumen, dicho de otra manera, y mejor expresado por Octavio Paz²⁰: "Ni la nación era comunista ni el Estado Mexicano lo era; sin embargo, el Estado adoptó como suyo un arte que expresaba ideas distintas y aun contrarias a las suyas".

¡Vaya contradicción la del estado mexicano! Precisamente, fue Octavio Paz quien escribió un artículo defendiendo la película y, ante la falta del apoyo del gobierno mexicano en la promoción, lo repartió en el festival de Cannes, titulándolo "El poeta Buñuel"²¹ y convirtiéndose posteriormente en uno de los textos fundamentales sobre *Los Olvidados*:

A pesar de la universalidad de su tema, de la ausencia de color local y de la extrema desnudez de su construcción posee un acento que no hay más remedio que llamar racial (en el sentido en que los toros tienen casta). La miseria y el abandono pueden darse en cualquier parte del mundo, pero la pasión encarnizada con que están descritas pertenece al gran arte español.

Octavio Paz dice después que Buñuel descubre sin proponérselo en la secuencia del sueño de Pedro arquetipos del pueblo mexicano. La estrategia de sus palabras, en parte dirigidas también al gobierno mexicano, parece que es la de lanzar la pelota al otro lado del charco, con el fin de suavizar las reacciones de algunos de sus compatriotas. Conocedor del discurso de su país, justifica la crudeza de las imágenes como una influencia de la tradición artística española, dicho de otro modo, pertenecen a la identidad española de Buñuel. Asimismo, cuando habla del descubrimiento de arquetipos en la escena del sueño, incluye a la película en la narrativa institucional de la identidad mexicana.

Con todo, es evidente que esta construcción del discurso de identidad nacional y cultural que emanaba desde las instituciones se arraigó en el pueblo como una única narrativa monopolizadora. En *El último suspiro* Buñuel cuenta que una de las peluqueras abandonó el rodaje al ver la escena en la que la madre rechaza a Pedro porque ninguna madre mexicana se comportaría así. Esta reacción es un ejemplo claro de la dimensión pedagógica del cine para establecer modelos de comportamiento sociales y, dicha escena, constituye un ejercicio de "pedagogía hereje", puesto que subvierte el paradigma cinematográfico de los melodramas y musicales, en los que se había construido la imagen de una "arcadia" mexicana, simbolizada, en esencia, por el personaje del "charro" y el paisaje bucólico de los ranchos. Esta transgresión de Buñuel se fundamenta en la realidad investigada, como testimonian los documentos de preparación al rodaje de *Los Olvidados*, ya que recorrió y fotografió las "ciudades perdidas" mexicanas. Si bien, de acuerdo con la universalidad del tema, la génesis de la idea de *Los Olvidados* podría estar en una imagen que Buñuel describe de los basureros de *Los Ángeles*²².

Paseando en coche descubrí un día el inmenso vertedero de basuras de Los Ángeles (...) Había allí de todo, desperdicios, pianos de cola, casas enteras. En el fondo de la fosa, en una parte despejada en medio de los amontonamientos de desechos, se veían dos o tres casas habitadas. De una de esas casas vi salir una muchacha de catorce o quince años, e imaginé que ella vivía una historia de amor en ese decorado del fin del mundo.

Volviendo a esa investigación de la realidad mexicana, puede decirse que responde a una visión peculiar de Buñuel, que establece así cierta distancia del Neorrealismo italiano. Con respecto a este, como refiere Fuentes²³, el pintor Siqueiros lo reclamaba para el arte y cine mexicano, sin embargo, Buñuel se distancia en cierta medida de éste, proponiendo una "visión integral de la realidad", que entronca con la tradición realista española y lo real-maravilloso.

Tomando todo lo dicho hasta ahora en consideración, puede decirse que la razón de ese primer rechazo de *Los Olvidados* fue el no corresponderse o seguir como dogmas ninguna de las tendencias culturales oficiales, como expresan anecdóticamente las palabras de uno de los técnicos de rodaje: «Pero, ¿por qué no hace usted una

verdadera película mexicana, en lugar de una película miserable como ésta?²⁴ »

Y también alguna de las críticas. De las disponibles, he seleccionado esta que llevaba el título de "Sadismo cinematográfico"²⁵ por ser evidente en sus palabras y por usar el crítico la identidad mexicana para atacar la película de Buñuel:

Ayer se estrenó la película *Los Olvidados*. Ya se consumó la ignominia. Buñuels²⁶ salió con la suya, con la injusta actitud para con México, para con el cine mexicano, para con la sociedad y para con los pobres olvidados.

(...)

No es la crudeza del film lo que nos asusta, es la mirada inaudita que Buñuels puso en la película, que sitúa dolorosamente nuestro México para desprestigio de nuestro pueblo.

Creemos, como todos, que la delincuencia infantil habite en México como en todas las grandes capitales: pero Buñuels se ensaña con sadismo increíble en la maldad de los niños mexicanos. Para mayor lucimiento de su triste faena, Buñuels centraliza la atención en una madre, mala, de facciones indígenas-Estela Inda- mexicanaísima, que además se entrega al odioso amigo de su hijo.

Sin folclore, sin progreso y pesimista como se advierte en el prólogo, la película se salía de los cánones del momento, pero de una manera estética y técnica, Buñuel se sirvió de los paradigmas establecidos: "Fue una idea mía para que pasara la película. Como yo veía que era un tema en el cine mexicano de entonces se me ocurrió poner esa advertencia."²⁷ El realizador se refiere a la voz en off del narrador que nos introduce en la historia.

Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a la regla universal, y por eso esta película está basada en hechos de la vida real, no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresistas de la sociedad.

Por mucho que la voz en off hiciese esta advertencia, lo que Buñuel retrata en su película son las "ciudades perdidas" mexicanas. Por ejemplo, cuidó la identidad mexicana desde el desarrollo del guión: Pedro Urdimales²⁸, que también quiso desligarse de la película, se encargó de adaptar los diálogos al sociolecto mexicano. También, se preocupó por las localizaciones, que buscó recorriendo disfrazado con ropa vieja los arrabales de México DF. Sin embargo, fue criticado por no ser fiel a esa realidad mexicana, conocida y construida más bien en las pantallas, como demuestra la respuesta del director, basada en su investigación durante la preproducción de la película: "«Buñuel no sabe una palabra de lo que es México. Aparecen en su película chozas miserables en las que hay camas de bronce». Aún en las «ciudades perdidas», un matrimonio pobre lo primero que compra es una cama de bronce."²⁹

En definitiva, Buñuel no habría conseguido levantar tantas ampollas si desde el punto de vista narrativo, estético y técnico no hubiese cuidado los aspectos de mexicanidad y realidad de la película como hizo en los diálogos y en el realismo de las localizaciones y decorados, de la pobreza, del comportamiento de los personajes, de la mirada directa de Pedro a cámara, ... que conforman en su conjunto una estética realista del horror y de la ruina, con una total ausencia de idealización.

Antes de terminar, volvamos un momento al inicio de *Los Olvidados* y a esa convención de las películas mexicanas a la que Buñuel hace referencia, verbigracia, el prólogo de *Río Escondido* (Emilio *Indio* Fernández, 1948):

Esta historia no se refiere precisamente al México de hoy, ni ha sido nuestra intención situarla dentro de él. Aspira a simbolizar el drama de un pueblo que como todos los grandes pueblos del mundo ha surgido de un destino de sangre y está en marcha hacia superiores y gloriosas realizaciones.

Leyendo estos dos prólogos, podemos entender mejor de qué forma Buñuel rompió las expectativas de un público cuya *literacia* había sido educada a través del ejercicio de una pedagogía que afirmaba y construía la narrativa de una identidad nacional concreta y, aparentemente, natural. Y esas expectativas se rompen con la *literacia*, llamémosla así, que Buñuel hace del paradigma cinematográfico mexicano, en concreto, ejercitando su pedagogía hereje al desnudar al melodrama, entre otras cosas, de su dulzura, de sus lágrimas y, en resumen, del final feliz. Volviendo al principio y a modo de conclusión, no deja de ser paradójico que *Los Olvidados*, que subvirtió de tal forma la narrativa concreta de una nación, haya sido finalmente reconocida como elemento de la identidad cultural mexicana ante el mundo. El resultado ha sido que Buñuel abrió el camino para otras trayectorias del cine social latinoamericano, que se ha convertido, para desgracia de la realidad, en seña de su identidad, pero que, al mismo tiempo, en su defensa, cabe decir que dota de identidad ante el mundo a aquellos que son los olvidados en los márgenes del desarrollo global.

Bibliografía

- BAUMAN, Z.,
2004, *Identidade*, Zahar, Rio de Janeiro, (Ed. 2005).
- BUÑUEL, L.,
1982, *Mi último suspiro*, Debolsillo, Barcelona (Ed. 2008).
- CORTÁZAR, J.,
1963, *Rayuela*, Ed. de Andrés Amorós, Cátedra, Madrid, (16ª ed., 2003)
- FUENTES, V.,
2000, *Los mundos de Buñuel*, Akal, Madrid.
- HALL, S.,

2005, A identidade cultural na pós-modernidade, DP & A, Rio de Janeiro.

PAZ, O.,

1989, "Re/visiones: La pintura mural", en México en la obra de Octavio Paz. Vol. III: Los privilegios de la vista. Arte de México, Edición de Octavio Paz, Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México.

PEÑA Ardid, C. y La Huerta Guillén, V.M.,

2007, Buñuel 1950. Los olvidados. Guión y documentos, Colección Luis Buñuel Estudios y Documentos, Instituto de Estudios Turolenses, Gobierno de Aragón, Caja Rural de Teruel, Teruel.

PÉREZ Turrent, T. y De La Colina J.,

1993, Buñuel por Buñuel, Plot, Madrid. (3ª ed. 2002)

REIA-Baptista, V.,

1995a, "El lenguaje cinematográfico en la pedagogía de la comunicación" en Comunicar, nº 4, pp. 106-110.

1995b, "Pedagogia da comunicação, Cinema e Ensino: Dimensões Pedagógicas do Cinema" publicado en "Educación y Medios de Comunicación en el Contexto Iberoamericano" de la Universidad Internacional de Andalucía. [26-06-2010]

<<http://www.bocc.ubi.pt/>>

ROS Galiana, F. y Crespo y Crespo, H.,

2002, Los Olvidados. Guía para ver y analizar, Nau Llibres Valencia, Octaedro Barcelona.

SÁNCHEZ Vidal et alii.,

2004, Los Olvidados: una película de Luis Buñuel, Fundación Televisa, Turner Ediciones, México DF

Notes

¹ Para el relato de este reconocimiento, véase PEÑA, 2007, 611-614.

² Carta de Julio Cortázar a Buñuel con fecha de 30 de noviembre de 1962 (PEÑA, 2007, 606; SANCHEZ, 2004, 91)

³ CORTÁZAR, 1963, 117.

⁴ BAUMAN, 2004, 29.

⁵ FUENTES, 2000, 63.

⁶ BUÑUEL, 1982, 231.

⁷ MILLÁN Agudo, F. J., "Miserias que engendran monstruos. Los Olvidados: contexto sociocultural, génesis del filme e influencias posteriores" en PEÑA, 2007, 23-24.

⁸ BUÑUEL, 1982, 235.

⁹ Para conocer datos más extensos del contexto mexicano anterior y contemporáneo, véase: FUENTES, 2000; PEÑA, 2007; SANCHEZ, 2004.

¹⁰ FUENTES, 2000, 64.

¹¹ BUÑUEL, 1982, 232.

¹² REIA, 1995b, 2.

¹³ MILLÁN Agudo, Op. Cit, 41.

¹⁴ La película obtuvo en Cannes el Premio a la mejor realización y el Premio de la Crítica Internacional.

¹⁵ REIA, 1995a.

¹⁶ FUENTES, 2000, 65.

¹⁷ PEREZ, 1993, 55.

¹⁸ HALL, 2005, 50.

¹⁹ HALL, 2005, 52-55.

²⁰ PAZ, 1989, 55.

²¹ PEÑA, 2007, 38.

²² SANCHEZ, 2004, 24.

²³ FUENTES, 2000, 69.

²⁴ BUÑUEL, 1982, 235.

²⁵ "Sadismo cinematográfico", Ovaciones, Crítica (México DF, 10 de noviembre de 1950) (PEÑA, 2007, 485.)

²⁶ Algunos críticos y periodistas mexicanos escribían mal el apellido del realizador.

²⁷ PÉREZ, 1993, 53.

²⁸ Para más datos sobre quienes intervinieron en el guión, véase PEÑA, 2007, 62.

²⁹ PÉREZ, 1993, 55.