

Título: Avanca | Cinema 2012
Coordenação: António Costa Valente, Rita Capucho

Capa: Luís Tarifa
Paginação: António Osório
Assistência gráfica: Hugo Morais, Luís Tarifa, Sérgio Reis
Impressão: Escola Tipográfica das Missões - Vila de Cucujães

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor
edições Cine-Clube de Avanca, 2012

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
2860-078 AVANCA - Portugal
Tel/fax: 234 880658
vros@avanca.com
www.avanca.com

Depósito Legal: 346855/12
S.B.N.: 978-989-96858-2-6

The Heretical Pedagogy of LOS OLVIDADOS

Vítor Reia-Baptista

Universidade do Algarve – CIAC, Portugal

Olivia Novoa Fernández

Universidade do Algarve – CIAC, Portugal

Abstract

The aim of this text is to analyze the subversive pedagogical value of this work, directed by Luis Buñuel in Mexico, 1950, as shown in the oneiric sequence of the dream, which has been highlighted in different contexts as one of the most important characteristics of the Buñuelian cinema, giving him a unique place in the history of cinematographic creation. This value has not only a paradigmatic dimension (which is comparable with those of Griffith, Eisenstein, John Ford, Hitchcock, Bergman and Godard), but, in fact, it implies another most important pedagogical dimension as a source of subversion of the reading and appropriation mechanisms that the spectators have been acquiring along with their film and cinematographic cultures – which means, in fact, their film literacy. In this text we will analyse the symbolic and the intertextual dimensions that give the character of obvious surreal content to the oneiric film excerpt in LOS OLVIDADOS – a film text within the film text - comparing the Buñuelian script indications with the final result of the filmed audiovisual sequence.

Keywords: Buñuel, Los Olvidados, Heretical Pedagogy, Film Literacy, Media Literacy

Introduction

The «heretical cinema of Luis Buñuel», or the «heretic Buñuel» are expressions that have been used before in different contexts¹ that, in one way or another, relate the concept of heresy with the cinematographic activity of Luis Buñuel. Nevertheless, the existing heresies in Buñuel's work have, besides the generally recognizable theological meaning in reference to the catholic iconography, a much deeper range of significations, namely turning his films into authentic manuals of subversive (heretical) pedagogy, acting upon the subconsciousness of the spectators in the same way that many other fairy tales, fables, parables, metaphors, aphorisms and allegories do: as exercises of observation and catharsis.

All the films of Luis Buñuel are major contributions to the development of the genre, or paradigm, that can be called «poem-film», but their value should not be limited to that paradigmatic dimension. In fact, they have another important dimension as sources of subversion of the reading mechanisms that the spectators have been acquiring along with their cinematographic culture. The films of Buñuel are prose-poems that put the public systematically into the dilemma of choosing among several criteria of language usage, rendering different conditions for the development of new criteria of reading and consequently new possibilities of appropriation, which means, in the end, acquired literacy. It is this dimension that we identify as the pedagogical value of Buñuel's work. Such a dimension has also been developed by filmmakers like Welles, Losey, Fellini, Pasolini or Godard among others, but never as consistently as Buñuel did it. That pedagogical dimension is certainly present in all his films gaining different shapes and implications, but in LOS OLVIDADOS (like in LAS HURDES and in VIRIDIANA for several different reasons) it gains also a strong character of mixed social morality with sociocultural heresy, with a new surreal approach comprehending systematic observations of the human instincts as they are reflected in the heresies and moralities of the film narrative but also in interaction with the pedagogical effect of their predominant social and cultural equivalents. To conclude this introduction we would like to reproduce Buñuel's opinion about "le pédantisme et le jargon" which could be a shot right between the eyes of this attempt:

Je déteste le pédantisme et le jargon. Il m'est arrivé de rire aux larmes en lisant certains articles des Cahiers du Cinéma. A Mexico, nommé président honoraire du Centro de Capacitación cinematográfica, haute école du cinéma, je suis invité un jour à visiter les lieux. On me présente quatre ou cinq professeurs. Parmi eux, un jeune homme correctement vêtu et rougissant de timidité. Je lui demande ce qu'il enseigne. Il me répond: « La sémiologie de l'image clonique.» Je l'aurais assassiné.²

Consequently, we take Buñuel's opinion as heresy and not as dogma, trying to turn the master's gun away from the face of the present text.

The pedagogical character of morality

Would it be possible to say that the films of Luis Buñuel are moralities belonging to the same dramatic genre as those religious plays from the Middle Ages? Let us try to find an answer with the help of a simple definition of morality:

"a late medieval form of drama which aimed at instruction and moral teaching. Its characters are abstractions of vice and virtue, and the only trace of humour is provided by the Devil and the Old vice, or buffoon."³

So, it seems that we can. Although they are not identical in all details, they have the same function. And, as with folk tales, even here we can find some structural affinities.

The pedagogical aim is present in all the Buñuelian films, as a result of their character of open works, and it assumes, in fact, some aspects of moral education that developed within the process of confrontation between the

expectations and the answers (or their lack) that strikes the spectator. This process includes the manipulation of thematic and semantic items and it is a necessary condition for the achievement of the pedagogical aim. We can say that the poetics of the open work constitute the pedagogical guarantee for such an achievement.

In the thematic field, Buñuel uses the dogmas as equivalents of moral principles, which, once integrated in the epistemological metaphors, propose to the spectator the justification of a certain socio-moral order in contradiction with the chaotic order of the instinctive and oneiric world. The metaphors teach us that the dominant moral concepts, connected with a certain theme, assume a double character (or at least an ambiguous one) that is perfectly justified and accepted in the narrative, just as the medieval moralities accepted the vicious traits of a character in order to justify the arousal of virtuous acts. The Christian sins of luxury in *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE*, adultery in *BELLE DE J'OUR*, murder in *LE FANTOME DE LA LIBERTÉ*, etc..., are proposed as integral parts of epistemological metaphors that justify different (accepted) aspects of a given socio-moral order.

In the semantic field, the process of confrontation assumes, essentially, two different forms of subordination to the pedagogical aims of the thematic field. One is coincident with the expectations of a dominant way of reading, rendering to a contemporary spectator a flow of uncontroversial cinematographic equivalents, offering him the possibility of an obvious reading, leaving him at ease to legitimize the double moral of the theme - for example, the assumption of murder as an obvious last rescue alternative in *LA MORT DANS CE JARDIN*. The other form of subordination inverts the terms of the contradiction content-form, i. e., it precludes a suitable reading of the narrative items in order to call into question the moral apology of the theme - for example, the apparent dramaturgic arbitrariness in the casting, questioning the bourgeois legitimacy of desire in *CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR*, is achieved with the utilization of different equivalents that, at a first glance, may not be immediately identified as obviously different. We can verify in both cases a subordination to the pedagogical aims, either by coincidence or by divergence, which, in confrontation with the prejudices (moral and reading prejudices) of the spectator, may provide a change of concepts (moral, cultural, ideological, cinematographic, etc...) as an educational result.

The characters of the films are, indeed, abstractions of vice and virtue, often with both these characteristics represented by the same character. Such characteristics may be conjecturally assumed as in the case of Séverine versus Belle de Jour (Catherine Deneuve) in *BELLE DE JOUR*, or conjecturally refused as in the case of the Idealist Social Protector versus the Lover (Gaston Modot) in *L'AGE D'OR*. The gallery of personages is not directly identifiable, taking each film per se, with the traditional family of personages in the late medieval moralities. In fact, Buñuel fills his metaphors with characters that are more connected with the picaresque tradition than with anything else. Nevertheless, it is possible to identify, in the globality of the Buñuelian work, different characters carrying functions that are coincident with those of the moralities. These personages are present in all the religious themes directed by Buñuel and the constellation Devils - Church is especially interesting because of its aptness as a frame for the Buñuelian humor. The traces of humor are many and variable, but we can generally identify them with the part of the Devil. Not the strictly religious Devil, but the instinctive one - the pícaro, the Devil in our souls of human-insects on our tragically way to some unachievable place of our memory or to an equally unachievable place in our dreams.

Consequently, it is important that the moral teaching that is present in all the films shall not be identified with a traditional moralism, that is, a moralism that distinguishes between good and bad as a result of some almighty universal ethics and which may be confused with Buñuel's humorous journeys of vice, virtue and heresy. Probably, that was what happened to Virginia Higginbotham when she wrote about the filmmaker as a moralist, finishing with the following hypothesis: "It may be that, for the first time, one of the great moralists of the century happens to be a filmmaker."⁴ On the contrary Buñuel's moralism should be considered as an attempt to search the instinctive origin of good and evil, as a heretical truth, against the cultural dogmas that, as Nietzsche said, are generally accepted as the grounds for educating the human beast (insect) into a tamed and civilized domestic animal.

But it would be with the film *LOS OLVIDADOS*, which abruptly awakened the critics, that Buñuel would regain a prominent place in the universe of critical cinema writing. In 1951 and 1952 appeared several articles of some importance and it is fair to distinguish those of Georges Sadoul in *Les Lettres Françaises* (22/11/51), Jacques Doniol-Valcroze in *Cahiers du Cinéma* (Nr7, 1951 & Nr13, 52), Ado Kyrou in *L'Age du Cinéma* (Nr4-5, 51) and André Bazin in *Esprit* (15/1/52). These writings turned the attention of the cinematographic world into that duality character of moral and heresy that was shown in the film.

LOS OLVIDADOS is the film that has been more connected with realism and even with neo-realism.⁵ Buñuel himself stated that the starting point for *LOS OLVIDADOS* was *SCIUSIÀ* (1946) by Vittorio De Sica, and the connotative meanings of the adjective in the title lead us to such a connection. But what about the denotative meaning? If we ask who they are, those who fall into oblivion, the answer is wide open. To Bazin they were the representatives of a moral optimism:

"...une bonté primitive de l'homme, un paradis de l'enfance, dévasté avant terme par la société pervertie des adultes..." but also representatives of a social optimism "...puisque'il suppose que la société peut réparer sont mal en faisant de la maison de rééducation un microcosme social fondé sur la confiance, l'ordre et la fraternité...". Meanwhile for Virginia Higginbotham the «outcasts or forgotten ones» are a group of juvenile delinquents who carry in some way the heritage of the inhabitants of Las Hurdes, simultaneously sharing and rejecting the neo-realistic principles⁶. This film was also supposed (like most films of all times and places) to have another title in the pre-production phase. It would be "La manzana podrida". Again, it seems that it would have been a more closing title, pointing directly at the rotten personage or the rotten society, while *LOS OLVIDADOS* involve all the characters and

groups within the film and even those outside the film but whose presence we feel in the off-screen space, like the father of Ojitos (Mario Ramírez) and those who kept him from appearing.

La secuencia onírica

LOS OLVIDADOS es una película que como cualquier otra tiene su historia, pero sobre ésta, en el tiempo transcurrido desde su estreno, se ha escrito bastante por motivos que brevemente intentaré resumir a continuación.

En 1950, Luis Buñuel se encuentra exiliado en México y la realización de la película surge tras la propuesta del productor Oscar Dacingers de hacer "una historia sobre los niños pobres de México."⁷ La película comienza con las imágenes de varias ciudades europeas, pero la historia se sitúa en los arrabales de México D.F., las llamadas "ciudades perdidas." Allí viven Pedro, el protagonista, y los demás personajes. El Jaibo, quien acaba de fugarse del correccional, se convierte en el jefe de la pandilla de chicos que ataca al ciego D. Carmelo. Por la noche, Pedro regresa a casa hambriento y su madre le niega la comida repartiéndola entre sus hermanos. Al día siguiente, Pedro acompaña al Jaibo a ver a Julián, a quien el Jaibo asesina. A partir de ahí, Pedro y el Jaibo deciden separarse y, esa noche, Pedro tiene un sueño. En el sueño, ve a Julián manchado de sangre debajo de su cama y a su madre ofreciéndole un pedazo de carne cruda, que el Jaibo le arrebató saliendo desde debajo de la cama.⁸ La película se estrenó el 9 de noviembre de 1950 en el cine México y una semana después fue retirada de la cartelera debido a las críticas y a la ausencia de público. La causa de esta reacción es que mostraba una imagen miserable de un México próspero, yendo a contracorriente en el contexto de un cine nacional de marcado patriotismo, en el que la pobreza solía endulzarse con lágrimas melodramáticas. Buñuel provoca esa reacción mediante la subversión de las normas estéticas predominantes, confrontando las expectativas del espectador mexicano y desafiando los dogmas de las autoridades cinematográficas, como, por ejemplo, los de Jorge Negrete, a la sazón presidente del sindicato de actores, y uno de los ofendidos espectadores.⁹

Al año siguiente, LOS OLVIDADOS gana el premio a la mejor dirección en el festival de Cannes. Para mostrar su apoyo a la película Octavio Paz reparte en el festival su artículo "El poeta Buñuel", en el que descubre los arquetipos del pueblo mexicano en la secuencia del sueño. Es probable que Paz, conocedor del discurso en su país, pretendiese con este argumento favorecer la aceptación de la película, en virtud de su inscripción en la narrativa pedagógica sobre los dogmas de la identidad mexicana. Desde entonces hasta ahora, la crítica cinematográfica ha considerado que esta película ha marcado un antes y un después en la cinematografía latinoamericana, convirtiéndose en un referente del cine mundial. Finalmente, en el año 2003, el negativo de LOS OLVIDADOS fue inscrito en el Programa Internacional Memoria del Mundo de la UNESCO, que preserva el patrimonio cultural más representativo de las lenguas, pueblos y culturas del planeta. Teniendo en cuenta lo descrito, no deja de ser paradójico que esta inclusión se haya hecho tras el descubrimiento del negativo con un final que Buñuel rodó por si la película no pasaba la censura.

Precisamente, uno de los textos publicados con motivo del reconocimiento de la UNESCO es el guión de trabajo de Buñuel.¹⁰ Es una rareza extraordinaria disponer de una edición facsímil del guión usado para el rodaje de una película. Con respecto al desarrollo del guión original, éste fue escrito por Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Juan Larrea, Max Aub y Pedro de Urdimalas. Estos tres últimos, que escribieron los diálogos, no aparecen en los créditos, en el caso de Pedro de Urdimalas¹¹, encargado de mexicanizarlos, por propia decisión y desacuerdo con la película. En cuanto a la secuencia del sueño, es justo referir algunas opiniones de críticos que han apreciado su singularidad:

Así, en la escena clave de la película -la escena onírica- el tema de la madre se resuelve en la cena en común, en el festín sagrado. Quizá sin proponérselo, Buñuel descubre en el sueño de sus héroes las imágenes arquetípicas del pueblo mexicano, Coatlicue y el sacrificio.¹²

El público aplaudió varios fragmentos: el del sueño, la escena erótica entre el Jaibo y la madre, la del pederasta y Pedro, el diálogo entre Pedro y su madre, etc.¹³

Buñuel réussit le tour de force de reconstituer deux rêves dans la pire tradition du surréalisme freudo-hollywoodien et de nous laisser cependant pantelants d'epouvante et de pitié. (...) Il rêve que sa mère se lève la nuit pour lui offrir un quartier de viande crue et saignante (...) Nous n'oublierons jamais ce morceau de viande, pantelant comme une pieuvre crevée offert par une mère souriante comme une madone.¹⁴

...which brilliantly conveys, by the use of slow motion and a disgusting ritual over the innards of a hen in the ordinary, drab surroundings of the family bedroom, the conscience and guilt of the young boy...¹⁵

...es una de las más extraordinarias no sólo del cine de Buñuel, sino de toda la cinematografía onírica mundial: es la más contundente prueba de la afirmación buñueliana de que el cine es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños (...) la linealidad del relato se ovilla en este centro-vórtice del filme, donde mediante mecanismos de condensación, desplazamiento y simbolización del sueño se nos presenta todo el sentido latente del relato y del drama fílmico.¹⁶

Ese sueño y el del soldado de *El discreto encanto de la burguesía* son para mí los mejores del cine.¹⁷

Así, el sueño de Pedro, calificado por común de intromisión de lo surreal. La poesía está allí, en lo visual y en la ansiedad de la aceptación, pero en sí misma podría ser común y corriente.¹⁸

Uno de los aciertos de esta secuencia es que no queda enquistada dentro de la acción, interrumpiéndola, si no que la prolonga y grapa, actuando como una bisagra entre el primer y el segundo acto, ya que resume los sucesos más importantes...¹⁹

Leídas las citas, será difícil decir algo nuevo sobre la secuencia. Sin embargo, no habiendo encontrado ningún análisis que la compare con el guión y puesto que disponemos de este documento publicado, resulta interesante cotejar ambos textos -audiovisual y escrito-.

Una de las conclusiones que podemos sacar tras el análisis es que la secuencia constituye un pequeño cuento coherente dentro de una estructura narrativa onírica y, por ende, poética. La concentración de elementos narrativos de la película, los deseos y los anticipos de lo que sucederá se comprenden a través de los elementos que la conforman: la música que hipnotiza el oído, los símbolos, la gallina desplumada, la iluminación, el ralentí, el ruido de tormenta, la risa de Julián, la madona, las manos de Marta, el beso, el trueno, la carne, la mano de El Jaibo, la pelea, ... Percibimos todo esto, que se nos presenta audiovisualmente fragmentado: en el número de planos, en el ralentí, en el sonido del trueno, en la desincronización de los diálogos y en el contenido de los planos, por ejemplo, en el de la mano del Jaibo.²⁰ Algunos, descritos en el guión con un estilo extrañamente literario al guión técnico, distinguen a la secuencia ya en el papel. Nos referimos a literario, en comparación con la concreción de estilo que se le confiere al guión técnico de rodaje, texto que tiene como función informar al equipo sobre el decorado, el atrezzo, la actuación, los movimientos, los planos, etc. Y en el que las descripciones del espacio son sintéticas, con lo imprescindible, los nombres y los adjetivos para denotar, ahorrando los verbos, pues éstos se limitan a indicar la acción.

Por ejemplo, así se describe el jacal por primera vez:

Interior muy pobre y estrecho con tres camas, la mayor de matrimonio, con una cabecera de latón alta e historiada. Una viejísima cómoda, dos sillas desvencijadas, un cajón estrecho y alto a modo de alacena. Dos o tres cajas de madera que sirven ya de mesas, ya de sillas. Acaba de llegar la madre, Marta, mujer de unos veintiocho años, que a pesar de la miseria y del trabajo, todavía conserva algún atractivo. Trae un niño de año y medio en los brazos.²¹

Y estas son algunas de las descripciones del fragmento correspondiente al sueño:

El jacal aparece iluminado por una luz extraña, luz onírica con detalles que destacan excesivamente y otros que permanecen completamente desvanecidos en sombras (...) De pronto el petate del lecho comienza a oscilar con el vaivén lento e hinchado de las olas.
Debajo de la cama con sonrisa estereotipada ve a Julián. (...) Él con los ojos desorbitados por el terror, el otro con su sonrisa fija, como la de una fotografía instantánea.
En sus manos extendidas hacia su hijo lleva ahora un gran pedazo de carne desgarrada y sangrienta. (...) arrodilla tendiendo el trozo de carne a su hijo que gotea gruesas gotas de sangre.²²

Podemos destacar algunas de las palabras que, más que describir el decorado o las acciones, esbozan poéticamente el ambiente de la secuencia, en una especie de recreación de las sensaciones del sueño: la ausencia de luz natural o real ("luz onírica"), la pesadez y abandono del cuerpo al dormirse ("el vaivén lento e hinchado de las olas") y la exageración de los elementos en la imagen que soñamos ("carne desgarrada y sangrienta"). Sabemos que soñamos por la incoherencia de nuestros gestos o la de los protagonistas de nuestro sueño ("sonrisa estereotipada, como la de una fotografía instantánea"). La luz es descrita con el adjetivo "onírica", remitiendo a la poética surrealista, esto es evidente, pero se trata de un calificativo connotativo, no denotativo del tipo de luz de la secuencia. Asimismo, el vaivén de la cama se queda en el papel y en la imagen aparece el cuerpo de Pedro desdoblándose, siendo ésta una convención narrativa filmica clásica. Antes de escuchar la tormenta, oímos el sonido del viento, mezclado con la música. Sin embargo, puede parecer el sonido del mar, no el del mar real, sino el sonido ambiente del mar de las películas, recogido en un micrófono. Y la carne de la imagen está cruda, aunque no desprende ninguna gota de sangre.²³

Por lo tanto, algunas palabras del guión y planos de la secuencia comparten un carácter esencialmente connotativo. Así, en su conjunto, la estructura narrativa mantiene su coherencia surrealista mediante una serie de imágenes cargadas de poesía, de interpretación abierta, que no prescinden de nuestro conocimiento cultural. Por ejemplo, el cacareo de la gallina entra en el sueño en el oído para transformarse en imagen. Digamos que este elemento, sigue un "racord onírico" porque al lado de la habitación de Pedro está el gallinero. Pedro transforma el sonido en una imagen del sueño y ésta se convierte en un símbolo cuyo significado podemos construir.

La gallina no aparece descrita en el texto mecanografiado del guión técnico, sino que hay dos anotaciones a lápiz que dicen "gallina se mete bajo cama" y "registrar gallinero." Es el primer elemento de incoherencia que ve Pedro y el primer símbolo onírico para el espectador. Si el huevo es el arquetipo de la fertilidad, la gallina es el símbolo de la madre. Es un símbolo popular, artístico y literario, fácilmente reconocible. En la pascua el huevo significa el nacimiento de la primavera. Popularmente, la gallina representa en algunas culturas -al menos en la española y portuguesa- a la madre que protege a sus pollitos. En el arte, Piero della Francesca pinta la *Madonna del'uovo*, que pende de una vieira, símbolo también del nacimiento y Dalí, la *Madonna de Port Lligat*. Un último ejemplo, Galdós²⁴ comienza su novela *Fortunata y Jacinta* con Juanito Santacruz friendo un huevo en una clase de derecho; más adelante, la primera vez que Juanito encuentra a Fortunata, con quien tendrá un hijo, ella está comiéndose un huevo crudo; Jacinta, su mujer, que no puede tener hijos, manifiesta su asco ante la descripción que su marido le hace de Fortunata, capaz de comerse el huevo crudo. Estos son sólo algunos ejemplos con los que pretendemos argumentar que este símbolo permite establecer una serie de relaciones de intertextualidad e

interculturalidad. Sánchez Vidal analiza la presencia de las gallinas a lo largo de la película y cita estas palabras de Buñuel: "Tiene muy poco que ver con el llamado neorrealismo cinematográfico. Entre otras cosas (por) cómo el elemento irracional, en forma de gallina, circula libremente por el film."²⁵ Por lo tanto, dentro de la propia simbología buñueliana podemos ir más allá, aunque resulte difícil descomponer la complejidad de la metáfora en la película. Recordemos sus apariciones: aparece una gallina negra cuando D. Carmelo está en el suelo; la madre se ensaña a palos con un gallo; antes de irse con el Jaibo, ésta recoge a los pollitos del suelo; y en la granja-escuela, Pedro mata a dos gallinas. Mucho antes de que esto último suceda, Pedro acaricia la suavidad de las plumas de una gallina que le da un huevo y después su madre le negará la comida. En la secuencia onírica, la gallina y la carne simbolizan el deseo de Pedro por su madre y su lucha con el Jaibo anticipa los acontecimientos finales. Muerto Pedro, una gallina blanca camina sobre su cadáver. La culpa por el asesinato, el miedo al castigo y la crueldad de su madre se expresan concentrados en esa gallina-madre desplumada del sueño, que confronta nuestros prejuicios morales con los del personaje. No sólo cuestiona estos, sino también los culturales e identitarios del espectador, como anécdota, Buñuel cuenta que una peluquera abandonó el rodaje porque ninguna madre mexicana se comportaría así.²⁶ E incluso, podríamos decir que hasta los formales cinematográficos, si pensamos en la forma y personajes del género melodramático.

En resumen, la secuencia resulta ser poéticamente surrealista en el contenido, en la simbología, pero al mismo tiempo, aunque sueñe extraño decirlo, es tremendamente realista en la recreación del sueño, conseguida con la presencia de elementos incoherentes, simbología, restos de la vigilia, deseos frustrados y premoniciones. Fuera del campo puramente artístico, la psicología se ha ocupado de los sueños con las conocidas teorías del inconsciente colectivo de Jung o el subconsciente de Freud. En los últimos años, las investigaciones en neurociencia han descubierto que se activa el mismo grupo de neuronas cuando soñamos y cuando percibimos la realidad. A este respecto, Nicholas Humphrey dice lo siguiente:

Creo que soñar realiza una función psicológica y biológica muy importante. Forma parte del patrimonio evolutivo y, seguramente, es más importante en los humanos que en cualquier otro animal. Es posible que los animales tengan pequeños sueños, pero no esos sueños narrativos extraordinarios que son como cuentos.

(...) A través del sueño se aprenden cosas de la vida real, aunque sea en forma de juego. Y no digo la palabra juego en sentido figurado, es como asistir al teatro para aprender: de Hamlet, aprendemos qué es la traición, el incesto, el odio y la venganza.²⁷

Si los sueños no son un desecho de la conciencia y suponen un aprendizaje, esta secuencia onírica no es otra cosa sino un pequeño cuento en el papel y en la pantalla, una excelente interpretación cultural de ese patrimonio genético que, además, nos confronta y desafía con su pedagogía.

The pedagogical character of heresy

In terms of educational philosophy the pedagogical value of heresy is of a metaphysical character and it goes back to Plato's cave where the distinction between illusion and reality was not so obvious. Then it expands through constant questions about the nature of the human condition, the essence of beauty, the nature of evil, the primacy of life over death, the first cause of the universe, showing concern about concepts of justice, punishment, equity, intelligence, indoctrination and education itself. It becomes a meta-pedagogy. Buñuel could then be called, (one more label?), a metaphysical pedagogue, who, as a prisoner of the Platonic cave-republic and as an inquisitor of the Aristotelian/Christian universal order, shows us the dogmas, in their peculiar reality, as if he accepted them, but simultaneously, with reptilian subtlety, changing or suppressing a detail, thus subverting the entire result, liberating the instincts and the doubts of all kinds. But he is also a rational illusionist (human-entomologist?), who makes us surrender to that liberation by means of illusory noncausality. In fact, if we were to search for another name to connect with the pedagogical value of the Buñuelian work, we would be obliged to jump in time and ideas in order to find the name of Paulo Freire, who conceived education as having a critical and therefore liberating function. Although Buñuel confessed himself not interested in the didactic cinema, the truth is that his films as heretical (inquiring and liberating) metaphors assume a didactic function in the totality of their epistemological environment: the metaphysical, the individual and the sociohistorical. And, as Drouzy showed in his book *Kætteren*, what Buñuel really achieved was to become a heretic within all those fields, not only as a surrealist, nor as a marxist, nor as an atheist heretic per se, but mainly and above all, as a total heretic within his history, culture and craft.

To find some wider clarification of the term total heresy, we should also search, as we did for morality, for its meaning in the Middle Ages, since the medieval period was a great time for religion and therefore for heresy too.

Walter Wakefield and Austin Evans tell us in the introduction to the collected *Heresies of the High Middle Ages* that "Heresy was treason to God, the worst of offenses against Christian society, a challenge to every duly constituted authority. It was a deadly contamination, making necessary constant vigilance against infection,..." and offering a theological definition: "Theologically, heresy was defined in the Middle Ages as doctrinal error held stubbornly in defiance of authority."²⁸

A great part of these judgments are applicable to the works of Buñuel. Theologically, they are "the worst offenses against Christian society", i. e., against that cluster of dogmas that have marked him so much in his childhood-adolescence and which mark, perhaps more than anything else, all our western values. And from a social point of view, his films are really "a challenge to every duly constituted authority", following that anarchistic heritage that so

marked the Spain of his younger years, in a constant crusade, from L'AGE D'OR/LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE versus Chiappe/fascism, through VIRIDIANA versus Franco and to LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE versus French militarism, international terrorism and universal bourgeois hypocrisy. But mostly, as it has been shown, with LOS OLVIDADOS and its character of subtle subversion of social and cultural values. From a strict cinematographic point of view, the films could also be seen as «errors» (of a more dadaistic than surrealist character) "held stubbornly in defiance of authority", "deadly contamination, making necessary constant vigilance" against the infected cinematographic dogmas - the master artisan controlling the powerful secrets of his art craft, punching holes in the subconsciousness of the art, perverting the genres, the types and the fabulas with their own dogmas. It is the dogma as transvestite heresy - or, total heresy.

The multifaceted nature of the cinema requires multifaceted forms of heresy, especially if the aim is to teach the spectator about the poetics of liberation. This is what Buñuel has been doing since 1929 with his morality acts of heresy - the films.

Conclusion

From a pedagogical point of view we could then say there are three main types of cinematographic paradigms: the affirmative film (Hollywood paradigm) which confirms and coincides with the dominant narrative structures; the interrogative film (so called avant-garde paradigm) which steps out completely from the dominant narrative structures; and the heretical film (poem paradigm) which remains within the dominant narrative structures subverting them from the inside. The films of Luis Buñuel belong to this last category and LOS OLVIDADOS does it in a very high degree. The pedagogical value of heresy in this poem film is based upon different degrees of subversion of content and form which, in confrontation with the dominant expectations, leads the spectator, through a process of voyeurism and catharsis, to ask questions within the openness of the film, which means that, in the Buñuelian case, the pedagogical value of heresy is directly connected to the filmmaker's ideological moralism expressed in the thematic and semantic cohesion of his work.

This means that Buñuel's films are an intrinsic part of our western film culture and encompass in their openness an incredibly large number of significant aspects of that cultural environment. But their richness of signification still requires other studies, for the benefit of our knowledge and for Buñuel's possible ire or fun in heaven, hell, or wherever he is...

Bibliography

- ARMES, Roy, (1971) – *Patterns of Realism*, Tantivity Press, London.
- FUENTES, Víctor, (1993) – *Buñuel, en México*, Colección Luis Buñuel, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel.
- BUÑUEL, Luis, (1982) – *Mon dernier soupir*, Editions Robert Laffont, Paris.
- BUÑUEL, Luis, (1982) – *Mi último suspiro. Translated from French by Ana M^a de la Fuente*, 2008, Debolsillo, Barcelona.
- HARTNOLL, Phyllis, (1967) – *The Oxford Companion to the Theatre*, Oxford University Press, London.
- HIGGINBOTHAM, Virginia, (1979) – *Luis Buñuel*, Twayne Publishing, Boston.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Om moralens härstämning*, Rabén&Sjögren, Stockholm, 1965.
- NOVOA Fernández, O. (2010) – "Los Olvidados de Luis Buñuel: recepción, literacia fílmica e identidad nacional": VALENTE, A. Costa, CAPUCHO, R., coord., *Proceedings Avanca Cinema 2010*, Cine-Clube de Avanca. Tomo II, 305-309.
- PEÑA Ardid, Carmen, LA HUERTA Guillén, V. M., (2007) – *Buñuel 1950. Los olvidados. Guión y documentos*, Colección Luis Buñuel, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel.
- PÉREZ Turrent, Tomás, DÉ LA COLINA, José, (1993) – *Buñuel por Buñuel*, 3th ed. 2002, Plot, Madrid.
- PUNSET, E., (2004) – *Cara a cara con la vida, la mente y el universo. Conversaciones con los grandes científicos de nuestro tiempo*, 11th printing 2008, Destino, Barcelona.
- ROS Galiana, F., CRESPO y crespo, R., (2002) – *Los olvidados. Guía para ver y analizar*, Nau Llibres Valencia, Octaedro Barcelona.
- REIA-BAPTISTA, V. (1987) – *The Heretical Pedagogy of Luis Buñuel*, Lunds Universitet, Lund.
- SÁNCHEZ Vidal, A. (1991) – *Luis Buñuel*, 4th ed. 2004, Cátedra, Madrid.
- SÁNCHEZ Vidal, A., FIGUEROA Flores, G. et al., (2004) – *Los Olvidados. Una película de Luis Buñuel*, Turner, Madrid.
- WAKEFIELD, W. & EVANS, A. (1969) – *HERESIES OF THE HIGH MIDDLE AGES*, Columbia University Press, New York.

End notes

- ¹ REIA-BAPTISTA, 1987.
- ² BUÑUEL, 1982: 274.
- ³ HARTNOLL, 1967: 654.
- ⁴ HIGGINBOTHAM, 1979: 194.
- ⁵ ARMES, 1971: 20-21.
- ⁶ HIGGINBOTHAM, 1979: 77.
- ⁷ PÉREZ, 1993: 49.
- ⁸ Para conocer el argumento completo de la película vid. ROS, 2002: 12; SÁNCHEZ, 1991: 153.
- ⁹ Cfr. PÉREZ, 1993, p.55.
- ¹⁰ SÁNCHEZ, 2004; PEÑA, 2007.
- ¹¹ Pseudónimo de José de Jesús Camacho Villaseñor. Cfr. PEÑA, 2007: 64.
- ¹² PAZ, O. (1951) "El poeta Buñuel" apud SÁNCHEZ, 2004: 52. Cfr. "Le poète Buñuel" in PEÑA, 2007: 516.
- ¹³ PAZ, O., Carta a Luis Buñuel, 11 de abril de 1951 in PEÑA, 2007: 520. Cfr. SÁNCHEZ, 2004: 53.
- ¹⁴ BAZIN, A. (1952) "Los Olvidados" in PEÑA, 2007: 565.
- ¹⁵ LAMBERT, G. (1952) "Buñuel and Los Olvidados" in PEÑA, 2007: 587.
- ¹⁶ FUENTES, 1993: 109.

- ¹⁷ PÉREZ, 1993: 51.
- ¹⁸ MONSIVAIS, C. (2004) "Los Olvidados: la primavera y sus andrajosas primaveras" in SÁNCHEZ, 2004: 315.
- ¹⁹ SÁNCHEZ, 2004: 63.
- ²⁰ Vid. SÁNCHEZ, 2004: 63.
- ²¹ Página 12 del guión in PEÑA, 2007: 101; SÁNCHEZ, 2004: 95-139.
- ²² Páginas 40 y 42 del guión técnico in PEÑA, 2007: 163-167; SÁNCHEZ, 2004: 95-139.
- ²³ A Buñuel le hubiera gustado hacer una escena mucho más efectista, pero no fue posible debido a la falta de medios técnicos: "me hubiera gustado ver caer un rayo en el pedazo de carne que ofrece la madre, y que lloviera en la habitación." (PÉREZ, 1993: 51).
- ²⁴ Benito Pérez Galdós (1843-1920). Buñuel adaptó dos de sus novelas: *Nazarín* (1958) y *Tristana* (1970). La crítica también ha observado influencias en *Viridiana* (1961).
- ²⁵ "A pesar de que resulta imposible racionalizar esa cadena de asociaciones sin degradarlas, la relación entre el tambor roto y la violación, entre el huevo y el hijo, entre la gallina y la mujer, arroja sombras más que inquietantes sobre las espesas ataduras de la maternidad, o de la filiación, o de las relaciones entre hombres y mujeres." (SÁNCHEZ, 2004: 85-87).
- ²⁶ BUÑUEL, L. 1982: 235.
- ²⁷ HUMPHREY, N., "Aprender soñando" en PUNSET, 2004: 241.
- ²⁸ WAKEFIELD & EVANS, 1969: 2.