

Los olvidados: el rostro del otro y la vida precaria

María Centeocihuatl Virto Martínez
y Manuel Reynoso de la Paz

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

centeocihuatlvirto@gmail.com

manuelreynosodelapaz@hotmail.com

Resumen

En este artículo se propone un acercamiento a la película *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel a partir de las siguientes categorías de análisis: en primer lugar, se construye quiénes son los olvidados de acuerdo con la noción de olvido establecida por Paul Ricoeur; en segundo lugar, se reflexiona sobre la idea de rostro de Emmanuel Lévinas y se hace una comparación entre las figuras de la precariedad utilizadas por éste y los personajes que Buñuel presenta en su película; finalmente, se exponen las ideas de vulnerabilidad y precariedad referidas en la obra de Judith Butler y se incorporan al análisis de *Los olvidados* de Buñuel.

Palabras clave: olvidados, vulnerabilidad, rostro, violencia, vida precaria.

Abstract

This article proposes an approach to the Luis Buñuel film *Los olvidados* (1950) from some analysis categories. It is a question of constructing who are the forgotten ones, based on the notion of oblivion referred by Paul Ricoeur. Also, it is a reflection about Emmanuel Lévinas idea of face and a comparison between figures of precariousness. Finally, the ideas of vulnerability and precariousness referred in the work of Judith Butler are exposed and are incorporated into the analysis of *Los olvidados*.

Keywords: Forgotten, Vulnerability, Face, Violence, Precarious life

Ojalá los mataran a todos antes de nacer.

DON CARMELO, EL CIEGO, EN *LOS OLVIDADOS*

Luis Buñuel estrenó *Los olvidados* en México en 1950; la película sólo duró tres días en cartelera, pues Buñuel fue acusado de producir una cinta que desprestigiaba a México al presentar un país diferente del que se promovía en el cine de esa época. El siguiente año, esta película fue mostrada en el Festival de Cannes; tuvo una mejor recepción y Buñuel ganó el premio a mejor director. Desde 2003, la cinta es considerada por la UNESCO como Memoria del Mundo.

La película forma parte de lo que se ha llamado la Época de Oro del cine mexicano. En esta etapa encontramos directores como Emilio *el Indio* Fernández —*María Candelaria* (1943), *La perla* (1945)—, Alejandro Galindo —*Campeón sin corona* (1945), *Una familia de tantas* (1948)— o Roberto Gavaldón —*La noche avanza* (1951), *Macario* (1959)—, por mencionar sólo algunos. El cine de este periodo ejerció influencia en la construcción de la identidad nacional al presentar modelos que ayudaron a consolidar una imagen de “lo mexicano”: algunos de estos personajes —como el charro valiente, la madre abnegada o el pobre pero honrado— fueron guías de comportamiento, de costumbres y de prácticas sociales. En películas como *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) o *Pepe El Toro* (1953), por nombrar sólo algunas, el director Ismael Rodríguez presentó el estereotipo del pobre como aquél que vive en desgracia, pero que es feliz y solidario con el otro.

En estas historias, se evidencia un México que, a pesar de sus carencias, cree en la promesa de un porvenir más próspero; ésa es la imagen alemanista que se proyecta de la nación. Sin embargo, ése no es el México que Buñuel quiere mostrar; es otro, radicalmente distinto: uno al margen del crecimiento, del desarrollo de la Ciudad de México, del país completo. Los olvidados que Buñuel proyecta son niños y jóvenes que delinquen, que sobreviven en la miseria; son los otros, los desiguales, los excluidos del México moderno de Miguel Alemán.

Con lo anterior como contexto, a continuación se presenta, en primer lugar, un acercamiento a los olvidados a partir de la noción de olvido referida por Paul Ricoeur; en segundo lugar, se compara la idea de rostro y de las figuras de la pre-

cariedad (el pobre, la viuda, el huérfano y el extranjero) de Emmanuel Lévinas con los personajes que Buñuel presenta en su película: Pedro, la madre de éste, el Jaibo y el Ojitos; finalmente, las ideas de vulnerabilidad y precariedad expuestas en la obra de Judith Butler se incorporan al análisis de los olvidados. A partir de la aplicación de estas categorías de análisis a los personajes de la cinta, en el artículo se trata de responder a las siguientes preguntas: ¿Quién o quiénes son esos otros de los que habla Buñuel en este filme? ¿Las vidas de los personajes expuestas en el filme son las que revelan un rostro que interpela y habla de precariedad? ¿Las vidas de los personajes de la película de Buñuel permiten entender qué hace que unas vidas valgan más que otras?

Quiénes son los olvidados

En un ejercicio de memoria, de no olvido, José Emilio Pacheco inicia su novela *Las batallas en el desierto* con la frase “Me acuerdo, no me acuerdo, ¿qué año era aquél?” (9). La novela transcurre en los años cincuenta: la época del progreso, de la modernidad; con el gobierno de Miguel Alemán se anunciaban grandes cambios: “ciudades limpias, sin injusticia, sin pobres, sin violencia, sin congestiones, sin basura [...]. El paraíso en la tierra. La utopía al fin conquistada” (Pacheco 11). Pero esa modernidad tan advertida, como señala la voz en *off* de Ernesto Alonso al inicio de la película *Los olvidados*, escondía “hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes” (Buñuel 1950). Con esta denuncia, el cineasta presenta una realidad del México de ayer (que puede ser también la de hoy) en la que tiempo y espacio no coinciden con el contexto histórico. Esas expectativas de mejoramiento trajeron sólo desigualdad; este ambiente de progreso trajo a los olvidados.

En el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) se hablaba del progreso económico como un objetivo principal; en su primer informe presidencial, Alemán hacía referencia a ello: “Todos los actos del gobierno están encaminados a una meta [...] hacer de México una nación fuerte económica y espiritualmente” (Alemán s. p.); el informe también da cuenta de la obra pública realizada. Podemos contextualizar

ese “bienestar” con una cita de la novela de Pacheco: “las cosas andaban muy bien: a cada rato se suspendían las clases para [...] la inauguración de carreteras, avenidas, presas, parques, deportivos, hospitales, ministerios, edificios inmensos” (Pacheco 16). Aunque, si bien una parte de los habitantes se benefició con esta modernidad, los sectores más desprotegidos del país no tuvieron cabida en este progreso: mientras ciertas clases se enriquecían, los más pobres de entre los pobres, los que no dejan ninguna huella, fueron olvidados por la administración de Alemán. Eran los excluidos de un sistema que no los contemplaba; los olvidados por un país que no los incluía, un progreso que no los veía, un discurso que no los nombraba. Y, para Paul Ricoeur, el lenguaje es el portador de la memoria.¹

Para Ricoeur, la memoria es reconocimiento; es la presencia de la imagen como huella. Afirma Ángela Salas que Ricoeur, en *La memoria, la historia y el olvido*, “asocia la acción de recordar con la persistencia de las impresiones y con la recuperación de marcas que permanecen en la memoria” (s.p.). Según Ricoeur, estas impresiones hacen posible la constitución del recuerdo; recordar estas marcas nos permite hacer un recorrido continuo entre el pasado y el presente. El recuerdo

pertenece originariamente a las afecciones de sobrevivir, persistir, permanecer, durar, conservando la marca de la ausencia y de la distancia [...] estas inscripciones-afecciones encubrirán el secreto del enigma de la huella mnemónica: serían el depositario de la significación más disimulada, pero la más originaria del verbo “permanecer”, sinónimo de “durar”. (Ricoeur, *Olvido* 547)

De acuerdo a lo anterior, la presencia de marcas determina el acto de recordar: esta acción mantiene la imagen que ya no está, pero que aparece y reaparece. Contrario a ello, en el olvido no existen imágenes que dejen huellas; al no estar estas marcas, no hay nada en el recuerdo: “si la experiencia viva no fue desde el principio supervivencia de la misma y, en este sentido, huella psíquica, nunca lo será”

¹ Paul Ricoeur es uno de los autores que más contribuyó a la discusión acerca de la memoria, la historia y el olvido; este último, según él, es un tema que ha pasado inadvertido por los filósofos (a excepción de Nietzsche), pues lo han considerado “el enemigo que combate la memoria, el abismo del que ésta extrae el recuerdo” (Ricoeur, *Lectura 2*). En el texto *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (1999), Ricoeur afirma que su intención es “rescatar un cierto olvido, el olvido del olvido mismo en que consiste en ocasiones la memoria” (1). La importancia de retomar en este trabajo la noción de olvido permite comprender quiénes son los olvidados de Buñuel.

(Ricoeur, *Olvido* 562). Sólo hay recuerdo en donde hubo una marca que logró penetrar profundo y dejar una impresión.

Así, si para Ricoeur se necesita la historia y la memoria para construir la identidad —especialmente la identidad narrativa— del ser humano, y para el gobierno alemán los olvidados no son parte del discurso modernista ni tienen identidad —no son nombrados, reconocidos en ese discurso oficial—, entonces no son huella ni imagen, ni permanecen en la memoria.

Sin embargo, los olvidados sí dejan una impresión en Buñuel; a partir de la mirada de este director, participan de un relato que los representa como lo que son: los echados de la gran urbe, los que viven en espacios inhóspitos, hacinados unos con otros, los que poco importan, los marginados de un discurso progresista, los olvidados del olvido. Son los mismos de los que habla Eduardo Galeano: “los nadies, los hijos de nadie, [...] los ningunos, los ninguneados, [...] jodidos, rejodidos” (52).

Los personajes más simbólicos de Buñuel —Pedro, el Ojitos y el Jaibo— representan a los jóvenes que poco le importan a la sociedad. Son adolescentes abandonados: Pedro por una madre que no lo quiere y El Ojitos por su padre en el mercado —en ese lugar, don Carmelo, el ciego, le dice: “[tu padre] no regresará. Estas cosas pasan todos los días. Hay mucha miseria y las bocas estorban” (Buñuel)—. El Jaibo también está solo, huérfano:

JAIBO: Mi padre, nunca supe quién fue. Mi madre, creo que se murió cuando yo era un escuincle.

MADRE DE PEDRO: ¿Y usted no se acuerda de ella?

JAIBO: Pues la mera verdad no. Sólo una vez, hace ya mucho... mucho... dicen que me daban unos así como temblores muy fuertes. Una de las veces cuando volvía a ver, vi la cara de una mujer. Así, muy cerca, me miraba muy bonito y como con mucha pena y lloraba, por eso creo que era mi mamá.

MADRE DE PEDRO: ¿Cómo se acuerda?

JAIBO: Pos será porque nadie me ha vuelto a mirar así. (Buñuel)

Estos jóvenes que viven en la pobreza “tienen un fuerte sentido de marginalidad, de abandono, de no pertenecer a nada. Son como extranjeros en su propio país, convencidos de que las instituciones existentes no sirven a sus intereses y

necesidades” (Lewis XVI). En el caso del Ojitos, es un joven que viene de provincia —un fuereño, como le dice Pedro—: aparece vestido con su indumentaria indígena, de manta, que contrasta con los pantalones de mezclilla y los overoles que usan en la ciudad Pedro y la pandilla del Jaibo.

Además, los tres personajes viven en la periferia de una ciudad que está cambiando, que se está industrializando. En el prólogo de la película se ven los grandes edificios de ciudades como Nueva York, Paris y Londres, pero aparecen también casas de cartón en barrios insalubres, sin luz, casas a medio construir, calles sin pavimentar: los “otros hogares” de la moderna ciudad de México, los *relingos*.

En *Memoria de un relingo* (2012), Ana Gilardi afirma que el término relingo está relacionado con la noción de *terrain vague*,² ya que éste se utilizaba para nombrar “las construcciones y los espacios obsoletos, inertes, infrautilizados o desatendidos por el hombre” (195). Para Sandra Álvarez, el relingo es

un espacio residual como los que surgen debajo de los puentes de alto flujo vehicular que puede tener diferentes orígenes. La incógnita del relingo es su uso: con frecuencia es la respuesta habitacional para un desamparado o un ambulante, pero en muchos casos en él cabe todo lo que no tiene lugar (59).

Algunos olvidados de Buñuel viven en relingos; otros habitan espacios marginales de la ciudad en expansión. Migrantes y no migrantes viven en cinturones de miseria, en casuchas de madera amontonadas unas junto a otras —en las que en el mismo espacio duermen adultos, niños y animales—, al lado de construcciones a medio edificar, en asentamientos irregulares cerca de basureros, en casas de lámina debajo de una gran avenida —en la que seguramente transitaban, como refiere Pacheco en su novela, “los primeros coches producidos después de la guerra: Packard, Cadillac, Buick, Chrysler, Mercury...” (9)—. Bajo los puentes hay, como canta Pedro Guerra, “un mundo de gente, abajo [...] en el puente [...] están los de abajo, que es menos que arriba” (1997).

Esos olvidados son adolescentes que podríamos encontrar en los estudios que Elena Azaola realiza actualmente: en su libro *Diagnóstico de las y los adolescentes que cometen delitos graves en México* (2015), dice que los jóvenes que participaron

² Acuñado por Solà-Morales: “un espacio urbano ambiguo” (Gilardi 195).

en su estudio ya no tienen sueños, son personas que han cometido delitos graves y han sido privados de su libertad. Los jóvenes que proyectó Buñuel y los que describe Azaola parecen ser los mismos jóvenes: en ambos casos faltan los lazos de afecto que los una e identifique con cierta comunidad; en ambos casos son invisibles para el Estado.

El rostro de los olvidados

Los de abajo interpelan aunque no se les quiera mirar: los otros tienen un rostro. Para Emmanuel Lévinas, el reconocimiento del otro se da en este encuentro “cara a cara en la que el otro no funciona como tu familiar e íntimo, sino como tercero, como humanidad que aparece impotente y necesitada en el rostro que nos exige justicia” (25). Ese otro habla como rostro, como presencia; es audible; es una epifanía: “el rostro en cuanto rostro es la desnudez —y el desnudamiento— ‘del pobre, de la viuda, del huérfano, del extranjero’, y su expresión indica el ‘no matarás’” (Lévinas 9).

Para Lévinas, el encuentro con el otro es un encuentro ético: la obligación moral con el otro surge de la vulnerabilidad, de la indefensión de éste. Su rostro representa dos cosas al mismo tiempo: la tentación de matar y el llamado a no hacerlo, a la sujeción ética. La precariedad del pobre, de la viuda, del huérfano y del extranjero despierta tanto la compasión como el deseo destructor, la violencia, la aspiración de matar. Y es contra ésta que la moral me mandata.

Los rostros de estas cuatro figuras de la precariedad corresponden a cuatro personajes de Buñuel: Pedro, su madre, el Jaibo y el Ojitos.

Pedro, el rostro del pobre

Este personaje es un adolescente con carencia afectiva. Representa al indigente, al desterrado del seno materno, al despojado que reclama el reconocimiento de una madre. En una de las escenas, Pedro sueña con una madre amorosa y le dice (voz en *off*):

PEDRO: Yo quisiera estar siempre con usted. Pero usted no me quiere.

MADRE DE PEDRO: ¡Es que estoy tan cansada! Mira cómo tengo las manos de tanto lavar.

PEDRO: ¿Por qué nunca me besa? Mamá, ahora sí voy a portarme bien, buscaré trabajo y usted podrá descansar. (Buñuel)

En el sueño, la madre se acerca a Pedro y lo besa. Pero, cuando Pedro despierta, la realidad es diferente; él constantemente le reprocha a su madre la falta de afecto:

MADRE DE PEDRO: ¡Qué milagro, señor! ¿Por dónde salió el sol?

PEDRO: Pos por ahí. Buscando trabajo.

MADRE DE PEDRO: Toda la noche, ¿verdad? ¿Y ahora, a qué has venido?

PEDRO: Mamá, tengo hambre.

MADRE DE PEDRO: Ya te dije que mientras anduvieras de vago por las calles aquí no volvías a comer. Bastante tengo lavando pisos como bestia para darles de comer a mis hijos.

PEDRO: Pero yo tengo hambre.

MADRE DE PEDRO: Pues que te den de comer los vagos esos con quien andas. ¡Descarado!

PEDRO: ¿Por qué me pega? ¿Porque tengo hambre?

MADRE DE PEDRO: Y lo voy a matar, sinvergüenza.

PEDRO: Usted no me quiere.

MADRE DE PEDRO: ¿Por qué te voy a querer? Por lo bien que te portas, ¿verdad? (Buñuel)

Pedro es el hijo no deseado, producto de una violación. Es el adolescente que clama por compañía, por una guía moral: “Yo quisiera portarme bien, pero no sé cómo” (Buñuel). Es el joven que nos interpela con su grito: “Tengo hambre”; un grito que representa el dolor por la falta de alimento, pero también la falta de alguien que atienda esa necesidad.

La madre de Pedro, el rostro de la viuda

Este personaje no representa a la típica madre mexicana —amorosa y sufrida— del cine de aquel entonces; no es la Sara García de la Época de Oro del cine mexicano.

Buñuel presenta a otra madre: una de gesto agrio, con facciones duras, fría; siempre cansada de tanto lavar para darle de comer a sus hijos. Marta es la viuda, una mujer sola, vacía, sin el apoyo de alguien que se interese por ella y por sus hijos; otra necesitada más.

EL JAIBO: Usted se casaría muy joven, ¿verdad?

MADRE DE PEDRO: Tenía 14 años cuando nació Pedro.

EL JAIBO: ¿Y su marido vive?

MADRE DE PEDRO: No, murió hace 5 años. (Buñuel)

El personaje de la viuda es otra representación de la precariedad de la que habla Lévinas. Ante la pérdida de la pareja, la madre de Pedro se encuentra desprotegida económicamente, por lo que tiene que someterse a un trabajo diario, cansado y poco remunerado. En la película, su vida transcurre en soledad, con tristeza, sin anhelos.

El Jaibo, el rostro del huérfano

“Jaibo” es el único apelativo de este personaje, pues ni siquiera él sabe cuál es su nombre. Huérfano desde niño, creció en las calles y en la miseria. Es el líder de la pandilla, el macho, el que constantemente afirma: “a mí el que me la hace me la paga” (Buñuel). De su madre tiene un vago recuerdo: “me miraba muy bonito y con mucha pena. [...] nadie me ha vuelto a mirar así. [...] y a lo mejor quién sabe si lo soñé” (Buñuel); a su padre nunca lo conoció. Para él siempre es mejor estar en la calle; por eso escapa de la correccional. No tiene contención.

El huérfano es el abandonado, el privado de la protección parental, el sin nadie. El Jaibo vive así: sin alguien que hable por él, que lo guíe, que lo alimente o que lo ame. Es un desarraigado más.

El Ojitos, el rostro del extranjero

El Ojitos es el único de los personajes de Buñuel que no tiene nombre: fue llamado así por Meche; Pedro le dice “el fuereño”. Tras ser abandonado por su padre en un mercado, este niño de provincia tuvo que sobrevivir en un espacio que no co-

nocía y que le niega todo. Allí se convertirá en el lazarillo, en el “ve y trae”, de don Carmelo, el ciego tiránico. La presencia del Ojitos en esta ciudad puede resumirse en la frase “no vine, me trajeron” (Buñuel). Es otra figura del rostro: el indefenso, el forastero: “El extranjero que perturba, él en nuestra casa” (Lévinas 63).

En conclusión, el rostro “es el hecho por el que un ser nos afecta, no es indicativo sino en imperativo, y es así exterior a toda categoría” (Lévinas 89). Los personajes de Buñuel son los rostros que interpelan a hablar del otro, de la violencia, de la precariedad, de la vulnerabilidad. Son rostros que nos exigen una postura ética al preguntarnos si éstos importan, si merecen ser respetados y no violentados.

La vida precaria de los olvidados

Judith Butler, en su libro *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, dice que “Es importante afirmar que nuestros cuerpos son en un sentido *nuestros* y que estamos autorizados a reclamar derechos de autonomía sobre ellos” (51). Sin olvidar que, cuando se habla de derechos, no sólo se refiere a algo concerniente a los individuos, sino también a los grupo y a las clases:

El cuerpo supone mortalidad, vulnerabilidad, praxis: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia, y también son cuerpos los que nos ponen en peligro de convertirnos en agentes e instrumentos de todo esto. Aunque luchemos por los derechos sobre nuestro propio cuerpo, los cuerpos por los que luchamos nunca son lo suficientemente nuestros. El cuerpo tiene una dimensión invariablemente pública. Constituido en la esfera pública como un fenómeno social, mi cuerpo es y no es mío. Entregado desde el comienzo al mundo de los otros, el cuerpo lleva sus huellas, está formado en el crisol de la vida social. (Butler, *Vida* 52)

El trabajo de Butler se enmarca en la relación con los otros: un yo frente a un tú; aquello que nos convierte en seres sociables. El elemento que aparece nombrado de forma explícita es la violencia: ese “lazo original” que recuerda nuestra interdependencia, nuestro estar en relación con otros para reconocernos o aniqui-

larnos. La noción de cuerpo es atravesada por varios conceptos: vulnerabilidad, movilidad, violencia:

La violencia es seguramente una pequeña muestra del peor orden posible, un modo terrorífico de exponer el carácter originalmente vulnerable del hombre con respecto a otros seres humanos, un modo por el que nos entregamos sin control a la voluntad del otro, un modo por el que la vida misma puede ser eliminada por la acción deliberada de otro. En la medida en que caemos en la violencia actuamos sobre otro, poniendo al otro en peligro, causándole daño, amenazando con eliminarlo. De algún modo, todos vivimos con esta particular vulnerabilidad, una vulnerabilidad ante el otro que es parte de la vida corporal, una vulnerabilidad ante esos súbitos accesos venidos de otra parte que no podemos prevenir. Sin embargo, esta vulnerabilidad se exagera bajo ciertas condiciones sociales y políticas, especialmente cuando la violencia es una forma de vida y los medios de autodefensa son limitados. (Butler, *Vida* 55)

Los cuerpos de los olvidados de Buñuel se perciben vulnerables y se mueven en la violencia, ya sea porque la ejercen contra ellos o porque ellos la ejercen. También son cuerpos que están en constante relación con los espacios que ocupan (calles, casas, basureros, mercado, cantina, construcciones, escuela) y con los otros (madre, hermanos, amigos, profesores, compañeros).

Por otra parte, el cuerpo está configurado por una situación relacional, analizado como efecto del poder; un cuerpo que se mueve exige su derecho a moverse y que se garantice la infraestructura necesaria para ello. Butler dice que la vulnerabilidad emerge antes que cualquier intento de moverse —ya sea para manifestarse, para exigir derechos, para reunirse—, lo cual evidencia una relación clara entre la vulnerabilidad y las condiciones precarias:

La condición de precariedad indica una vulnerabilidad que precede a la que las personas encuentran bastante gráficamente en la calle. Si además decimos que la vulnerabilidad a la desposesión, la pobreza, la inseguridad y el daño, que constituye una posesión precaria en el mundo conduce en sí misma a la resistencia, entonces parece que revertimos la secuencia: somos en primer lugar vulnerables y entonces superamos esa vulnerabilidad, al menos provisionalmente, a través de actos de resistencia. (Butler, *Vulnerabilidad* 4)

Como ya se mencionó, se requiere de una infraestructura, de recursos políticos, sociales, económicos, para garantizar la movilidad. Para Butler, “la calle, por ejemplo, no es sólo la base o la plataforma para una demanda política, sino un bien infraestructural” (*Vulnerabilidad* 5). En el filme se escucha decir al Jaibo que “es mejor la calle”; si bien el Jaibo se refiere a no estar encerrado en la correccional, en la escuela-granja o en una casa, podemos observar que el mejor espacio para que el cuerpo se mueva será “la calle”. Esa infraestructura básica para el movimiento del cuerpo no está garantizada para los olvidados: sólo por su vestimenta y su apariencia, ellos son perseguidos por la policía. La relación entre la vulnerabilidad y los olvidados se exhibe de forma constante en la película; un ejemplo es la escena en el mercado, cuando don Carmelo, el ciego, le dice al Ojitos, el fuereño: “Mira, chamaco, yo necesito alguien que me ayude. Vente conmigo, tendrás casa, comida. [...] Si te preguntan los gendarmes le dices que soy tu padrino. Anda, vamos” (Buñuel). Para su libre movimiento, don Carmelo tiene que justificar ante las autoridades una relación de parentesco con el Ojitos; al mismo tiempo, el Ojitos necesita un techo y comida para vivir y moverse en la gran urbe.

Butler considera que la vulnerabilidad no sólo es una exposición que implica la precariedad, sino que se puede convertir en una fuerza movilizadora que empuja y da fuerza a la movilidad política: es la demanda por un territorio para habitar y en donde llevar una vida mejor; la movilidad es un derecho. Se ha mencionado que el cuerpo individual está relacionado con los demás, que las luchas individuales también son una lucha social. Pedro lucha por su derecho a habitar distintos territorios y a tener una vida digna; se le ve transitar por una casa, por la escuela-granja, por un taller: intenta habitarlos pero es expulsado de todos ellos. ¿Por qué Pedro no puede habitar un territorio en donde su vida no esté marcada por la precariedad, la violencia y la vulnerabilidad? ¿Qué dice su cuerpo, su rostro, que lo hace vulnerable y lo inserta en la violencia? Las mismas preguntas se pueden aplicar a todos los personajes. Dice Butler:

No podemos hablar de un cuerpo sin saber qué sostiene a ese cuerpo, y cuál puede ser su relación con ese sostén (o su falta). De este modo, el cuerpo es menos una entidad que una relación y no puede ser plenamente disociado de las condiciones infraestructurales y las condiciones ambientales de su existencia.

Así, la dependencia de las criaturas humanas, y otras, del sostén infraestructural expone una vulnerabilidad específicas que tenemos cuando carecemos de apoyo, cuando esas condiciones infraestructurales que caracterizan nuestras vidas a nivel social, político y económico, empiezan a descomponerse, o cuando nos encontramos radicalmente desprovistos de apoyo en condiciones de precariedad o bajo condiciones explícitas de amenaza...

Tanto los estudios sobre la *performance* como los estudios sobre la discapacidad han ofrecido la perspectiva crucial de que toda acción necesita apoyo y que incluso el acto más puntual y aparentemente espontáneo depende de una condición infraestructural que apoye de manera bastante literal el cuerpo en acción. Esta idea de apoyo es considerablemente importante no solo para la re-teorización del cuerpo en acción, sino para una política más amplia de movilidad.” (*Vulnerabilidad* 14-15).

La autora propone repensar el cuerpo para dejar de pensarlo desde lo discreto, lo singular y lo auto-suficiente; entender el cuerpo tanto performativa como relacionamente a partir de las condiciones infraestructurales y las normas discursivas del poder institucional que preceden y condicionan la existencia.

A manera de conclusión

Los personajes de la película de Buñuel permiten entender qué hace que unas vidas valgan más que otras. Los olvidados no tienen la posibilidad de ser reconocidos en la vida política ni en la esfera social; los mecanismos del Estado producen estas vidas que no son vidas, pues no tienen derechos, no son vistas ni pronunciadas; son vidas cuya vulnerabilidad depende de estas normas de reconocimiento.

Las vidas de los personajes de Buñuel entran en la categoría de olvido de Ricoeur porque no dejaron huella en la memoria ni en la historia: no hay un relato que los nombre ni les dé identidad. Los olvidados son olvidados en todos los espacios; se les niega el derecho a una vida digna. El delito que han cometido es nacer pobres, nacer en esos *relingos*.

Parece que las alternativas propuestas por la sociedad para “la corrección” del Jaibo (el huérfano) o de Pedro (el pobre) son el encierro, la estigmatización, la

segregación, la persecución... ya sea en la calle, en la escuela o en el reclusorio. Ésa parece ser la propuesta ética, la justicia.

La investigación de Azaola muestra que los reclusorios no son los espacios adecuados para la reeducación y la reinserción de los jóvenes. Algunos de los entrevistados para el informe dicen que el lugar no les gusta por los tratos inhumanos que reciben. Lejos de cumplir con el objetivo de la institución, se logra lo contrario; cuando se le pregunta a uno de los entrevistados “¿Cómo salen los adolescentes después de estar internos?”, contesta: “nosotros somos como los animalitos, si los tienen encerrados se vuelven más bravos; igual nosotros, agarramos más odio del que traíamos cuando entramos” (Azaola 76).

La reclusión debería ser el último recurso para lograr la reinserción de estos jóvenes. Azaola hace referencia a las propuestas jurídicas nacionales y extranjeras actuales para tratar y atender a los adolescentes que cometen algún delito:

han establecido que la privación de la libertad debe ser una medida de último recurso, aplicable sólo por delitos graves y por el tiempo más breve que proceda; debiendo privilegiarse otro tipo de medidas en el entorno comunitario, consideradas más beneficiosas para las y los adolescentes y para la propia comunidad a la que pertenecen. (9)

Una de las alternativas que ofreció el Estado a los olvidados fue la escuela-granja, un proyecto que Buñuel retrata muy bien en la película. En una escena, el director de este centro dice: “cada uno [de los internos] debe ser tratado de forma diferente”; esto sucede después de que su compañero le pregunta la razón por la que le da a Pedro 50 pesos, a lo que él contesta que este adolescente necesita confianza y cariño, pero que no le dará 50 pesos a cada niño porque cada uno necesita cosas diferentes, tratos diferentes. También, cuando encierran a Pedro después de matar a las gallinas, el director pide: “y procure que le den de comer bien, que con el estómago lleno todos somos mejores [...] pensaba que si en lugar de a éstos pudiéramos encerrar para siempre la miseria” (Buñuel). Encerrar la miseria para garantizar el movimiento de los cuerpos y reducir o eliminar mecanismos de violencia, porque la miseria es un elemento que los hace vulnerables. Buñuel muestra que Pedro fue internado en la escuela-granja no para ayudarlo a salir de la pobre-

za, sino para evitar que, en su condición de pobre, se convirtiera en enemigo de la sociedad.

La postura ética que pide Lévinas —el “No matarás” y el ver el rostro del otro que me mandata a no hacerlo— está presente en la propuesta que hace Buñuel en *Los olvidados*. El director muestra el “No matarás” al reconocer en cada personaje su condición de otro, su condición de precariedad y vulnerabilidad. La intención del director no sólo fue que se conociera quiénes eran los olvidados, sino también mostrar una propuesta ética y política basada en el reconocimiento de éstos a través del discurso cinematográfico.

Buñuel presenta una narrativa que nos involucra como espectadores de las imágenes de esos otros que nos interpelan y que son un llamado a la sujeción moral, a la responsabilidad ante ellos. Buñuel presenta un relato que le da una identidad a estos personajes y que permite reconocerlos cara a cara como esos otros que le demandan al espectador tener un compromiso, una acogida. Estos personajes son cuerpos quebrantados por la violencia, por la precariedad, por la pobreza, por esa vulnerabilidad referida por Butler. Esta última constituye la categoría más básica de la condición humana. No sólo se mata quitando la vida: se puede matar al despojar al otro de toda posibilidad de pensarse habitando la vida misma, de tener una vida digna.

Al inicio de la película, Buñuel pide pensar en los derechos de los niños y de los adolescentes —ésos que hoy hablan en el estudio de Azaola—. Es irónico que mencione en la introducción de *Los olvidados* que “deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad” (Buñuel), porque esa “solución” que han ofrecido los gobiernos y ciudadanos democráticos es la solución que nos grita a la cara el día de hoy con jóvenes muertos, desaparecidos, tirados en los basureros como Pedro, abandonados en manos de la delincuencia como el Jaibo. Una solución por la que las madres y los padres buscan a sus hijos en la noche, en la madrugada, por toda la ciudad y el campo, como Marta busca a Pedro sin saber que éste fue asesinado por el Jaibo. Marta pregunta si han visto a su hijo, pero nadie asiente. Dice Meche: “yo sé quién fue, abuelo”, y el abuelo responde: “pues te lo callas, porque nos pueden echar la culpa también a nosotros, nada de policía aquí [...] hay que sacarlo afuera, lo cargamos en la burra y lo dejamos por ahí” (Buñuel).

Parece que *Los olvidados* son un retrato de la sociedad de hoy. Ésta es la denuncia que hace Buñuel, y es una denuncia que se debe hacer porque, como dice Butler:

Si bajo estas condiciones llegara a perderte, lo que me duele no es sólo la pérdida, sino volverme inescrutable para mí. ¿Qué “soy” sin ti? Cuando se pierden algunos de estos lazos que nos constituyen, no sabemos quiénes somos ni qué hacer. En un nivel, descubro que te he perdido a “ti” sólo para descubrir que “yo” también desaparezo”. (*Vida* 48)

Ése es el trágico destino. Ése otro me cambia. Sin vueltas.

OBRAS CITADAS

- Alemán Valdés, Miguel. “I Informe de gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, Miguel Alemán Valdés”. *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos*. XL Legislatura, año II, tomo I, núm. 2, lunes 1º de septiembre de 1947.
- Álvarez, Sandra. “Premio ‘Abraham Zabludovsky’, 2009 Centro Cultural de Sordos”. *Bitácora*, núm. 21. México: UNAM, 2010.
- Azaola, Elena. *Diagnóstico de las y los adolescentes que cometen delitos graves en México*. México: UNICEF, 2015.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, 1ª reimpresión. Argentina: PAIDÓS, 2009.
- Butler, Judith. “Repensar la vulnerabilidad y la resistencia”. Ponencia. México, 2015.
- Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. España: Siglo XXI, 1993.
- Gilardi, Ana (coord). *Memoria de un relingo*. México: CONACULTA, 2012.
- Guerra, Pedro. “Debajo del puente”. *Tan cerca de mí*. BMG Ariola, 1997. CD.
- Lévinas, Emmanuel. *La huella del otro*. México: Taurus, 2000.
- Lewis, Óscar. *Los hijos de Sánchez: Autobiografía de una familia mexicana*. México: FCE, 1967.
- Los olvidados*. Dir. Luis Buñuel. Perf. Stella Inda, Miguel Inclán, Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Francisco Jambrina, Jesús Navarro y Efraín Arauz. Ultramar Films, 1950. DVD.
- Pacheco, José Emilio. *Las batallas en del desierto*. México: Era, 2011.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid: Arrecife Producciones, 1999.
- Ricoeur, Paul. “El olvido y la persistencia de las huellas”. *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE, 2000.

Salas García, Ángela. “Los victimarios que olvidan sus actos: la responsabilidad individual impedida por la memoria” [en línea]. Disponible en: <https://goo.gl/4crQyL> [última consulta: 4 de julio de 2016].