

La marginalización del humor: el humor sórdido en *Los olvidados* (1950) de Buñuel y en *La calle de la amargura* (2015) de Ripstein.

FRANCISCO VILLANUEVA MACÍAS
Université Jean Moulin Lyon 3

Resumen: *Que el humor reverbere en lo abyecto, permite la “reflexión” de lo excreto y privilegia la posición liminal de lo representable. Al fluctuar entre la risa histérica y la risa obscena, esta derivación del humor en descomposición ofrece una imagen excesiva de lo real. Ubicado en la marginalidad, el humor queda encerrado, asfixiado en sus formas, para volverse inorgánico. Se vislumbra lo grotesco y lo sórdido que se abren paso entre la inmundicia. Este “nuevo” humor nace de la purga y sólo se le permite reaparecer fragmentado, mudo. ¿En qué medida el humor queda desarraigado de la carcajada? Si ya no es transgresor o provocador, si ya no libera o no consuela, ¿qué manifiesta? Frente al poder “liberador” de la risa sentenciado por algunos teóricos del humor, trataré de elucidar su “epifanía”, su poder “revelador”, lo que considero su consecuencia trágica más inmediata: la risa exterminadora.*

Palabras clave: *abyecto, obsceno, crueldad, marginalidad, humor.*

Abstract: *When humour fluctuates between hysterical laughter and obscene laughter, it offers an excessive image of the reality. Placed in the marginality, humour is shut, strangled in its forms and it becomes inorganic. Grotesque and sordid images are glimpsed that make way for filthy. This “new” humour is born from purge and it is only allowed to reappear fragmented, mute. To what extent humour remains eradicated from guffaw? If it is not transgressive or provocative, if it does not release or give comfort, what does it show?*

Key words: *abject, obscene, cruelty, marginalization, humour.*

1. El humor como ruptura del orden discursivo

Abordar el humor en una obra cinematográfica conlleva desvelar la tensión provocada entre varios dispositivos discursivos que aspiran a crear un “texto”

Language Design Special Issue (2020: 289-303)

visual “desplazado”. Este desplazamiento se produce a partir de la desarticulación de un orden establecido o a partir del desajuste de las reglas erigidas. De este modo, entenderé por humor la puesta en entredicho de un “orden” a partir de un posicionamiento o de una manera de aprehender lo real, por un efecto de ‘revelación’ o de toma de conciencia.

La ruptura del orden discursivo, la aparición de elementos ajenos al sentido de la trama, así como la “insignificancia” son algunos ingredientes que permiten a Luis Buñuel la creación en su obra filmográfica de un tipo de imagen particular, que denomino en mi tesis doctoral la “imagen-silencio”.

Arturo Ripstein hereda de Luis Buñuel, de quien fuera ayudante en *El ángel exterminador* (1962), el componente trágico del humor e incluso su violencia, sujeto no sólo a una estética de la crueldad, sino apegado a su esencia cruda, pero resuelve el final de *La calle de la amargura* (2015) con un cierto sentido de la “justicia”¹, ausente en la versión oficial de *Los olvidados* (1950), cuyo final es, si cabe, más ‘inmundo’, más obsceno. Si en *La calle de la amargura* “hasta las peores rabias tienen fin”, Buñuel no deja lugar ni al “optimismo” ni a la redención.

No obstante, ambas películas hacen desbordar los límites del humor con el fin de sublimar lo degradado y lo mutilado. Un humor que quiebra lo verbal, que resquebraja el signo para devolverle su insignificancia primigenia. El humor se convierte en *La calle de la amargura* en “una broma para tronchar los corazones rotos”, en pura “impresión” atrapada en los espejos de los cuartos sórdidos, en algo que desborda y degrada la dignidad del “informe”.

Frente al poder “liberador” de la risa sentenciado por algunos teóricos del humor, trataré de elucidar su “epifanía”, su poder “revelador”, lo que considero su consecuencia trágica más inmediata: la risa exterminadora, donde no tiene cabida la carcajada, sino un grito enmudecido apenas esbozado en los labios.

Para Escarpit, el humor queda escindido entre el orden de lo afectivo, un movimiento del “alma”, una manera de “ser” y el orden de lo intelectual, un

¹ “¡Uno menos! ¡Uno menos! Así irán cayendo todos. ¡Ojalá los mataran a todos antes de nacer”, dice el ciego don Carmelo (Miguel Inclán) con la mirada al cielo y cerrando los puños, cuando oye ‘caer’ a Jaibo. Si obviamos este sentimiento de “justicia” que siente don Carmelo (en el guion está escrito en nota por Buñuel “odio a los ciegos”), que es más un sentimiento de venganza por las palizas recibidas, el cineasta calandés no lleva hasta sus últimas consecuencias ninguna de las posibles “redenciones”.

mecanismo de la conciencia individual, una manera de ‘actuar’. Esta estructura dialéctica conlleva: “une phase critique génératrice d’angoisse, de tension nerveuse, et une phase constructive de détente, de conquête de l’équilibre” (1976: 86).

El humor nace en ese movimiento pendular que va del sentimiento de angustia al sentimiento de alivio, en ese momento previsible de sobrecogimiento. Y añade (86) que:

“En la obra de Taylor y en la de Arora se encuentran ya enumerados y estructurados todas las cuestiones y problemas que surgen en relación con las comparaciones proverbiales. Algunos de estos son la generalidad o localidad de las expresiones, su origen histórico, religioso de algunas de ellas, su relación con el mundo circundante: animales, plantas, fenómenos atmosféricos, etc. Asimismo destacaron su capacidad de regeneración constante con alusión a hechos o personajes inmediatos así como a inventos y objetos de reciente aparición.”

Si este “giro humorístico” de tinte afectivo se produce hacia lo sórdido la brecha se abre, más si cabe, hacia los márgenes de lo obsceno y lo abyecto, apostillándolo. Joan Corominas califica lo “sórdido” como lo “ínfimo, despreciable, innoble, derivado de *sordes* suciedad, cazcarria, inmundicia, bajeza, mezquindad, avaricia, ruín” (1983: 310).

¿En qué medida este humor marginado y marginal queda desarraigado de la carcajada? Si ya no es transgresor o provocador, si ya no libera o no consuela, ¿qué manifiesta este tipo de humor?

Para responder a estas cuestiones me centraré en dos secuencias² que ejemplifican claramente estas hipótesis con las que inicio esta reflexión. Abordaré en un primer momento la relación del humor sórdido con el cuerpo en los umbrales de lo abyecto, lo obsceno y lo grotesco, para, en un segundo momento, acercarme a la idea de la impostura del “yo” y a la cuestión ética del humor sórdido ligado a la representación obscena de la muerte.

² En la primera parte, la secuencia estudiada es la de la agresión al mutilado en *Los olvidados*. En la segunda parte, la escena de la muerte de los enanos gemelos a manos de las prostitutas en *La calle de la amargura* y la escena final de *Los olvidados*.

2. El cuerpo “informe”

Al referirse a la película de 1950 de Luis Buñuel que en un principio llevaría por título *La manzana podrida*, Ángel Fernández Santos (Sánchez Vidal 1984: 119) expresaba que:

“Su inexorable cadencia de poema de la crueldad hace de *Los olvidados* un filme polivalente. El malestar, a veces físico, que causan algunos instantes de la acción se debe a esto: se entiende perfectamente *qué ocurre* en la escena, pero en el *cómo ocurre* hay algo que se nos escapa. Buñuel sitúa la cámara a la altura de la mirada del espectador y a la misma velocidad de su retentiva. La duración poética de la pantalla coincide con la fluencia interior del espectador, y éste sonríe complacido. Pero, inesperadamente, la pantalla *salta* hacia adelante y arrastra consigo al espectador hasta un punto más allá de donde éste quiere ir. Y hay entonces que frotarse los ojos para aceptar lo que se está viendo. Buñuel va más allá de lo imaginable, de lo tolerable”.

Buñuel retrata los conflictos internos, traza en imágenes las pulsiones en un estado balbuceante de desencarnada humanidad, rasgando el ojo del espectador con la violencia de lo real.

La escena de la agresión al tullido por parte de Jaibo (Roberto Cobo) y su horda representa bien este umbral de tolerancia de la retina y cuestiona las formas de humor que, si bien se producen en el discurso, percuten en imágenes “obscenas” de la carne ausente. En su absurda paradoja, se presenta el cuerpo mutilado en su lado obscuro, el cuerpo exhibido, que, en tanto que grotesco, provoca un sentimiento de extrañeza, una alteración de la resonancia afectiva de las percepciones que oscila entre el miedo y la risa. Mutilar el cuerpo no hace más que acentuar esa sensación de monstruosidad de un cuerpo atrapado entre la visibilidad de lo que falta y la invisibilidad de su perfectibilidad.

Lo monstruoso nace en Buñuel de este encuentro entre lo visible y lo invisible: el imperativo de mostrar lo “inevidente”, lo “inaparente”. Es un cuerpo fantaseado, mezcla de atracción y repulsión, una figura ligada a la pulsión escópica de la crueldad o lo que viene a ser lo mismo la necesidad de mirar lo “peor”. Desde un punto de vista estético, es una aberración, en palabras de Michel Ribon, un “escándalo estético” en el que “el monstruo tiene el poder de instalar el goce en el corazón de nuestra repulsión” (1995: 132).

Además, el cuerpo mutilado evidencia lo que lo excede, la incapacidad de ser delimitado, su carácter inacabado. Si el cuerpo grotesco se distingue por la exageración de los rasgos que le hacen salir de sus propios límites, el cuerpo mutilado, en el cine de Buñuel, se crea a partir de la hipertrofia, de la omisión o de la carencia.

Sin embargo, en la escena, la hipertrofia del cuerpo, la “monstruosidad” física del cuerpo no está catalizada por la amputación de las piernas ni por la prolongación artificial de las extremidades (como es el caso en *Tristana*), sino principalmente por el añadido del letrado desafiante “me mirabas” que reemplaza esas piernas amputadas. Esta aserción reafirma la paradoja del monstruo: el rechazo en todos sus aspectos y la adhesión a toda posible mirada.

Lo grotesco aparece así a través de una profusión de incongruentes perspectivas, corolario de una fusión “contra natura” o de una saturación de lo orgánico (el cuerpo), de lo inorgánico (el carrito) y de los miembros fantasmas, todos confundidos y evocados por el letrado. El cuerpo se convierte en un “cuerpo-cosa”, adquiere la horizontalidad animal en oposición a la verticalidad de Jaibo. Pero es la tensión entre la unidad y la desagregación lo que provoca la figura grotesca. La consecuencia de esta figura grotesca es una risa sorda desencadenada por la fórmula bergsoniana “du mécanique plaqué sur du vivant” (Bergson 1991: 29) que se instala para acusar una estética de la crueldad y un cuerpo sin órganos en sentido deleuzeano. Si, como dice Bergson: “les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l’exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique” (1991: 22-23), el cuerpo del mutilado es risible en tanto que patán, en tanto que fanteche. La injerencia del cuerpo cosificado que trata de forma burlesca de patear mientras que es levantado sin esfuerzo por la banda de hampones, hace la realidad irrisoria, lo trágico risible, pero también lo cómico cruel, el humor negro.

La risa se intensifica por el comportamiento altivo del tullido, la defensa de su “dignidad”, la separación grotesca entre un cuerpo troceado y un discurso institucionalizado: “trabajen flojos”. La risa sigue siendo ambigua por la imposibilidad de estallar en carcajadas, es una risa reconfortante, pero asfixiada por la imagen. Es regeneradora en sentido vital, pero premonitoria de una especie de violencia exterminadora.

El rasgo que marca este realismo grotesco en el que se instaura el cuerpo esbozado o “informe” pone al descubierto al hombre frente a una violencia primitiva, el “mal radical”, la pulsión como acto performativo que, en palabras de Gilles Deleuze, “arranca, desgarrar y desarticula” (1984: 186). Según, el filósofo francés (186) en esa relación constante de depredador y de presa...

“el lisiado es la presa por excelencia, pues no se sabe ya qué es en él pedazo, si la parte que falta o el resto de su cuerpo [...] Si el lisiado o el monstruo están tan presentes en el naturalismo, es porque son al mismo tiempo el objeto deformado del que el acto pulsional se apodera, y el esbozo malformado que sirve a este acto de sujeto.”

Al cuerpo degradado, un “cuerpo extremo”, se añade el exhibicionismo perverso del mutilado que denuncia una sociedad de *voyeurs*. El cuerpo mutilado se convierte así en un espectáculo obsceno. Si *Un perro andaluz* (1929) comienza con la mutilación del ojo, en *Los Olvidados* todo reenvía a las metáforas visuales, a la mirada ciega, desviada, o descomprometida. Como evoca Marcel Oms (1985: 194):

“Le cinéma selon Buñuel est très souvent fondé sur le malaise provoqué par le rapport du regard à la conscience perturbant les habitudes et modifiant les données de départ. ‘Une caméra c’est un œil collectif’ qui permet de ‘dépasser la réalité, de lui arracher son secret’. Ce que l’œil individuel voit, reste secret, personnel, plus ou moins caché alors que l’œil collectif dérègle la vision de chaque individu.”

En esta interpelación a la mirada no huelga recordar el huevo, que Pedro (Alfonso Mejía) estalla contra el objetivo *voyeur* de la cámara.

Cómico o trágico, el cuerpo grotesco entronca por un lado con la inestabilidad de los significantes visuales y verbales, por otro con los valores establecidos por una sociedad en descomposición. Los planos de la secuencia fluctúan entre lo elevado y lo bajo, la subida y la bajada que radicalizan ese mundo “al revés”: “no mantengo vagos”, dice el mutilado. Lo obsceno se alía con lo absurdo para enunciar la necesidad de detener la mirada en la crueldad. Un nuevo letrero exhibido en la pared ocupa el plano para perturbar al espectador “no anunciar”.

La pasividad de la mirada, el silencio infligido, la sociedad inmovilizada frente a las “injusticias” reclaman una ética del desastre y preconizan una lógica de lo peor. La víctima no es mejor que su verdugo lo que satiriza, aún

más si cabe, una visión displicente de los excluidos, de los “invisibilizados”, que parasitan la sociedad pues a fin de cuentas, ¿quiénes son las víctimas en la película? La risa mordaz y chirriante sólo llega para hacer tambalear a una sociedad biempensante ajena a esos niños de los suburbios donde lo sórdido convive en el paroxismo de su obscenidad. Pero esa risa desvela, al mismo tiempo, que en el mundo de los “olvidados” las reglas tampoco son tan diferentes, pues se producen nuevas marginalidades, esto es, nuevos espacios creados al margen. *Los olvidados*, como casi la toda la producción cinematográfica de Buñuel, crea su discurso a partir del uso que aprendemos a hacer de nuestra mirada, si recordamos el análisis de Oms.

El humor sórdido adviene para “deformar” nuestra mirada, para hacerla salir de las normas establecidas ya sean estas morales, estéticas u ontológicas. El cuerpo sórdido molesta doblemente: en tanto que visible, al separarse de la norma, el cuerpo es desagradable; en tanto que invisible, al ser incompleto, el cuerpo provoca miedo. Este “nuevo” humor nace de la purga y sólo se le permite reaparecer fragmentado, mudo.

3. La impostura del “yo”: mascarada y travestismo

La mutilación del cuerpo en la película de Buñuel es reemplazada en *La calle de la amargura* por la monstruosidad de la imagen doble de los dos enanos enmascarados. Ripstein sitúa lo sórdido en el epicentro de la caricatura de la comedia humana incluyendo, como no podía ser de otro modo, la máscara y el disfraz que simulan las “verdaderas” (pre)esencias. Esta impostura de tintes tragicómicos revela la figura del doble situándola en una frontera que sigue marginalizando el humor. Pero la impostura apenas se esboza tras la máscara de los enanos, sino que resuena como llaga de toda la infamia que ahoga a una sociedad decadente. Una impostura del “yo” desmembrado que apenas deja vislumbrar sus propios fantasmas. Una identidad usurpada o corrompida que viene a ser cuestionada en su sentido más ontológico, recreando en la pantalla un doble fantasmagórico del “yo” real.

El antropólogo e historiador francés René Girard cuando cuestionaba la autonomía del “yo” en su obra *Mentira romántica y verdad novelesca* (1961), afirmaba (1985: 21) que la identidad personal es ilusoria, la esencia de la “mentira romántica”:

“El vanidoso romántico quiere persuadirse constantemente de que su deseo está inscrito en la naturaleza de las cosas o, lo que equivale a lo mismo, es la emanación de una subjetividad serena, la creación *ex nihilo* de un Yo casi divino. Desear a partir del objeto equivale a desear a partir de sí mismo: nunca, es, en efecto, desear a partir del Otro [...] Todos estos dogmas son la traducción estética o filosófica de visiones del mundo propias de la mediación interna. Todos ellos proceden, más o menos directamente, de esa mentira que es el deseo espontáneo.

Todos ellos defienden una misma ilusión de autonomía a la que el hombre moderno está apasionadamente vinculado. Esta misma ilusión es la que la novela genial no consigue quebrantar, aunque la denuncie incansablemente.”

Esta ilusión se produce ante la imposibilidad de desear a través de los deseos de otro, a través de un intermediario o de un “mediador del deseo”. De modo que este deseo mimético, para Girard (2005: 155), queda ligado inevitable e intrínsecamente a la violencia:

“La violencia se convierte en el significante del absoluto deseable, de la autosuficiencia divina, de la ‘bella totalidad’ que ya no parecería tal si dejara de ser impenetrable e inaccesible. El sujeto adora esta violencia y la odia; intenta dominarla por la violencia; se mide con ella; si por casualidad la derrota, el prestigio de que goza no tardará en disiparse; necesitará buscar en otra parte una violencia todavía más violenta, un obstáculo realmente infranqueable. Este deseo mimético coincide con el contagio impuro; motor de la crisis sacrificial, destruiría toda la comunidad de no existir la víctima propiciatoria para detenerlo.”

Ripstein, como Buñuel, interroga la identidad a través de la figura del doble con el fin de “revelar” – en su sentido más fotográfico – la realidad que queda al desmentir el advenimiento del “yo profundo”.

En la frontera situada entre el horror y la risa, la cuestión ontológica del doble en Ripstein retoma al Buñuel más “surrealista”, haciendo hincapié en el hecho de que entre la máscara y el rostro no hay diferencias, ambas son muecas de una misma ilusión. Pero si en *El perro andaluz* (1929) se extermina al doble con violencia, en *La calle de la amargura* los enanos mueren “dulcemente” enmascarados.

Máscaras también resultan los espejos del cuarto alquilado por horas que reflejan el doble fantasmagórico de una “fotogenia” de la miseria humana. Como en *El Horla* (1886) de Guy de Maupassant, el espejo va absorbiendo progresivamente los cuerpos y la imagen reflejada va poseyendo a la imagen filmica en una especie de “abismamiento”.

Octavio Paz expresaba en *El laberinto de la soledad* que “el mexicano se [le] aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa” (2004: 32).

En la escena elegida para esta reflexión, Adela (Patricia Reyes Spíndola) – una de las dos prostitutas con quien los enanos disfrutaban de la noche –, se extraña de que los gemelos siempre vayan con máscaras: “nomás para verles las caras... Sin ánimo de ofenderlos. Cada uno es como cada uno es”. El humor sórdido aparece en esa segunda piel que encierra al individuo enmascarado en una identidad tan aterradora como irrisoria. Si, como veíamos en el caso del tullido en *Los olvidados*, el letrero “me mirabas” revela que la mirada va dirigida al miembro fantasma y no al propio individuo, en *La calle de la amargura*, la máscara dirige a lo “abyecto”. Asistimos a una “patología” de la mirada en la que la imagen hiere en su intento por desligarse de lo real.

Patológica es la relación de Dora (Nora Velázquez) y su marido Max (Alejandro Suárez) quien se traviste con su ropa para hacer felaciones a jóvenes del barrio en los sórdidos lavabos del inmueble por unos cuantos pesos. Nueva figura del doble que liga deseo y prostitución de un hombre y una mujer en decadencia física y “moral”, cuyos forcejeos y vituperios: “con mi ropa, cabrón, con la que nos da de comer”, vuelve a embrollar humor y sordidez.

Patológica es la relación de Adela con su madre confinada al colchón inmundo en el suelo de un cuartucho. En una de las escenas de más violencia “poética” de la película, Adela arrastra a su madre hacia una pared, mientras la amenaza: “pásate de lista y una de estas noches te voy a rociar de gasolina para que me calientes la madrugada”, cubriéndole la cabeza con una camiseta sucia, inundándose de bufidos agónicos el espacio asfixiante del cuarto. Paseada también en un carrito por las calles sórdidas del barrio, amputada la voz, la madre enmascarada (o amortajada) evidencia la angustia que provoca ver el “verdadero” rostro de lo “innombrable” que, como afirma Kristeva, sería “l’indistinctivité du dedans et du dehors, une limite franchissable dans les deux sens par le plaisir et par la douleur” (1980: 76). La inquietud da paso al asco que nace de la “mancha”, de la impureza, de la inmundicia...

Enfermizas las figuras grotescas de los enanos fusionados a una madre histriónica a quien sacan simbólicamente a escena en cada acto sexual con prostitutas. Imagen triangular en los pechos, primero de Adela y luego de

Dora, trasgrediendo el incesto a través de la carnavalización o de la mascarada.

Tragicómica la llegada de los enanos y las putas, las manos entrelazadas, en un claroscuro de cuerpos y sombras, por medio de un trávelin de avance por el pasillo-patíbulo que profetiza su muerte. Grotescos los movimientos de los enanos al bailar. Burlesco el baile de Adela levantando la falda para enseñar su sexo. Humor verbal reunido en imágenes disonantes que muestra a los gemelos como uno de esos “muñequitos que vendían en el mercado cuando era niña”, en palabras de Adela.

El paroxismo del humor sórdido en esta escena, iniciado con los tocamientos de Adela al pene de uno de los enanos, lo constituye la canción popular que la prostituta finge haber cantado durante la lucha: “ya los enanos, ya se enojaron porque a la enana la pellizcaron. Se hacen chiquitos, se hacen grandotes. Bailan la rueda del guajolote”, mientras uno de ellos canta y salta en la cama. Este juego visual corrobora uno anterior de naturaleza verbal, relacionado con el tema de la “máscara”: “caras no vemos, corazones sí sabemos”. En realidad, el dicho popular que se atribuye a las culturas nahuas o mexicas es “caras vemos, corazones no sabemos” que sigue insistiendo en la problemática de la apariencia o la ilusión del “yo”.

Mediante un trávelin lateral izquierdo, las cuatro figuras quedan reflejadas dentro de un espejo que a su vez está reflejado en otro, en una especie de “polifonía” visual en la que el abismamiento cede paso a una elipsis temporal a través de un fundido en negro. La “otra” escena queda así “obturada”³.

La elisión del acto sexual, “los chiquitos se desquitaron” dice Nora, prepara, no obstante, el espectáculo de la muerte “anunciada”. Los enanos desnudos “descansan” en la cama mientras las prostitutas cuentan el dinero que se disponen a robarles. Adela confiesa que los enanos le ciscan: “a mí me ciscan. No sé si por chaparros o por gemelos”. El uso del verbo “ciscar” – aquí en el sentido de provocar “desconfianza”, pero ligado etimológicamente a lo “sucio” – conecta a los enanos con lo abyecto, con el desecho, como ocurrirá con la muerte de Jaibo y, en mayor medida, con la de Pedrito cuyo

³ La guionista y esposa de Ripstein, Alicia Paz Garcíadiego se basó en la historia de la muerte de dos luchadores enanos, La Parkita (Alberto Jiménez) y El Espectrito Jr. (Alejandro Jiménez) en 2009 a mano de dos prostitutas conocidas como “las goteras” porque narcotizaban a sus víctimas con gotas oftalmológicas mezcladas en alcohol y cuyos cadáveres se hallaron en el hotel Moderno de la delegación Cuauhtémoc.

cadáver es arrojado a un vertedero en *Los olvidados*. El espectador presagia lo “peor”, pero quizá piensa, como las prostitutas que tan sólo duermen: “míralos nomás, si parecen como dos angelitos con todo y sus antifaces”, dice Adela. El humor verbal y la mascarada impiden la aparición de lo trágico. Un hecho trágico vuelto risotada macabra. A la prostituta se le ha ido la dosis con las gotas oftalmológicas porque no ha tenido en cuenta el tamaño de sus víctimas. Humor negro que ya no es “politesse du désespoir”, como diría el poeta belga Achille Chavée, sino la antecámara de lo sórdido.

No obstante, fue Luis Buñuel quien llevó a sus últimas consecuencias el denominado por André Bazin “cine de la crueldad”. La muerte de Pedro a manos de Jaibo en *Los olvidados* constituye uno de los paradigmas de esa ética de lo “peor”, inherente al azar, donde no caben ni el optimismo ni la posibilidad de un mundo “mejor”. Como dice Bazin (1975: 71):

“Il est objectivement beaucoup plus grave que l’expérience échoue de l’extérieur et contre la volonté de Pedro, car ainsi la société endosse deux fois sa responsabilité, celle d’avoir perverti Pedro et celle d’avoir compromis son salut. Il est beau de construire des fermes modèles ou règnent la justice, le travail et la fraternité, mais tant que subsiste à l’extérieur la même société d’injustice et de douleur, le scandale demeure entier, qui est l’objective cruauté du monde.”

El carácter trágico en el cine de Buñuel viene de entender la destrucción como una “necesidad”. Necesidad que no pone en tela de juicio, sino que sencillamente pone en escena, de ahí que carezca, como señala Bazin (1975: 75), de todo “pesimismo existencialista”:

“Rien de plus opposé au pessimisme ‘existentialiste’ que la cruauté de Buñuel. Parce qu’elle n’élude rien, qu’elle ne concède rien, qu’elle ose débrider la réalité avec une obscénité chirurgicale, elle peut retrouver l’homme dans toute sa grandeur et nous contraindre, par une sorte de dialectique pascalienne, à l’amour et à l’admiration. Paradoxalement, le sentiment majeur qui se dégage de *Las Hurdes* et de *Los Olvidados* c’est celui de l’immarcescible dignité humaine.”

Más que la muerte en sí de Pedrito, la “precipitación” de su cadáver, filmada en contrapicado, al vertedero de basura constituye la imagen misma de lo sórdido, de la representación obscena de lo “inmundo”. El análisis que Corinne Maier (2005: 54) hace de Gustave Flaubert bien podría aplicarse al conjunto de la obra de Buñuel:

“Su objetivo literario sólo consiste en desacralizar, develando las taras universales de la especie. Esa empresa de develamiento apunta a lo que Flaubert llama ‘desmoralizar’, acción que consiste en descubrir la abyección: desmoralizar, para él significa también corromper, hacer perder lo moral pero, sobre todo, la moral.”

¿Puede este develamiento provocar la risa? El humor negro inherente a lo sórdido invade la escena de la muerte de Pedro. Durante el forcejeo con Jaibo, Buñuel sugiere, a través del humor verbal, que la rivalidad de los muchachos viene desencadenada por el deseo hacia la madre. Pedro le increpa que no se meta con su mamá y el Jaibo responde “¿todavía más?” Conocemos sus relaciones sexuales. Hemos asistido al sueño de Pedro. Como colofón a esta muerte “burlada”, Buñuel planta una gallina, una de aquellas que Pedro había matado en la escuela granja y de las que el director (Francisco Jambrina) ya le había advertido irónicamente: “ten cuidado, que también las gallinas pueden vengarse”. Como bien señala Sánchez Vidal (1984: 132):

La obra literaria de Buñuel prefigura ya este carácter edípico-incestuoso-maternal de la gallina en sus aspectos más siniestros. El poema *No me parece ni bien ni mal* es un buen ejemplo de esta nada amable concepción de la mujer como arpía, en su iconografía clásica de ave repugnante.

Esta “desacralización” propia a la estética de Buñuel se visibiliza incluso en la escena final de la película que vuelve a marginalizar la imagen, desprendiéndola de sus formas habituales de recepción. Entre parodia y humor negro, Buñuel, a través de las figuras del cadáver de Pedro, Meche (Alma Delia Fuentes), la burra y el abuelo, crea su particular lectura del episodio bíblico de la “huida a Egipto” (Mateo 2: 13-15). En opinión de Peter William Evans (1998: 84):

“Mientras el abuelo y Meche llevan el cadáver de Pedro a lomos de un burro camino del vertedero, la trayectoria del grupo en un plano general recuerda – como sugiere Marcel Oms con gran acierto – la huida a Egipto de la Sagrada Familia. En retrospectiva, por tanto, Pedro se convierte en una evocación oscuramente irónica del Niño Dios sacrificado y Meche, la sustituta de la Virgen.”

El cadáver – lo que cae⁴ – queda doblemente “significado” e irónicamente connotado pues la “matanza de los inocentes” ya se ha producido. Degradada la imagen del cadáver, condenado al “destierro”, lo real se impone en su más intolerable y obscena presencia, la materialidad pútrida de la carne.

4. La risa exterminadora: a modo de conclusión

Esta ética del desastre que acentúa el humor sórdido tiene una consecuencia inmediata, la risa exterminadora. Esta risa sin alegría ni “humanidad” extermina el sentido, lo vuelve “silencioso” o, si se prefiere, “insignificante”. No es una risa agresiva, sino cruel. Es tautológica en cuanto que es obscena. Encuentra su origen en lo pulsional, en el deseo de lo ‘impuro’. Como dice Julia Kristeva (1980: 241):

“On connaît le rire sublime, le rire astral, de la comédie dantesque où le corps, jouissant d’un inceste ‘réussi’ est chanté tout entier dans la joie d’un verbe incarné. On envie la gaieté renaissante de Rabelais qui se donne, confiant, aux délices d’un gosier où s’enivre une humanité croyant retrouver une chair, une mère, un corps sans culpabilité. On suit, attentif, la comédie humaine de Balzac, sachant que les affres ou les absurdités monstrueuses ne sont que des incartades prouvant, *a contrario*, l’harmonie divine et le projet lumineux d’un esprit ou d’une providence en laquelle, il le dit, Balzac a foi. Avec Céline, nous sommes ailleurs. De l’énonciation apocalyptique, prophétique même, il a le dire de l’horreur.”

Tanto Luis Buñuel como Arturo Ripstein encuentran en lo sórdido un material estético capaz de confrontar lo real con su “inefabilidad”. Sin embargo, lo que diferencia a ambos creadores es la manera de aprehender esa realidad.

Si metafóricamente, Ripstein cubre con una sábana el cuerpo inerte de los enanos enmascarados, ironizando sobre la muerte, Buñuel retira el yute y desvela el cadáver para desgarrar nuevamente la mirada con una gran dosis de humor negro. Miller interpretaba este desvelamiento como “la expresión última de lo obsceno”⁵. Buñuel sitúa así el humor en los márgenes de lo tolerable diluyendo una risa destructora carente de causa y efecto.

⁴ “De la même famille que *choir, déchu* ou *déchet*, il désigne un corps qui est tombé, non pas dans la gloire [...] de ceux qui sont tombés au champ d’honneur, mais dans la banale ‘déchéance’ de ce qui est ‘caduc’.” (Courtois 2015: 18)

⁵ Para profundizar esta visión, véase Miller, Henry (1971): *L’obscénité et la loi de réflexion*, Paris, Eric Losfeld.

Este humor sórdido se caracteriza por ser intrínsecamente estético y trágico. Por otro lado, lo que permite al humor trágico revelar su capacidad exterminadora es la idea de azar o, más bien, reconocer el azar como un “anti-principio” de todo lo que existe. De ahí que esta risa exterminadora sea “muda”, esto es, indiferente al sentido, del mismo modo que también es indiferente al sinsentido. Tal como sostiene Clément Rosset (1971: 175) en su *Logique du pire*:

“Seule une reconnaissance du hasard comme anti-principe de tout ce qui existe rend possibles à la fois la vision d’une disparition non compensée (creux qui ne renvoie à aucun plein) et le plaisir au spectacle d’une telle disparition (qui se manifeste précisément dans le rire).”

Ambas películas sitúan el azar en la mira de sus problemáticas, pero si en *La calle de la amargura*, el azar se traduce en un “írseles de las manos”, *Los olvidados* preconiza un azar anterior a todo “acontecimiento”, anterior a toda causa y a toda causalidad, el azar como una “necesidad sin causa”, ahí radica su paradoja, ahí la posibilidad del humor.

Referencias bibliográficas

- Bazin, André (1975): *Le cinéma de la cruauté: de Buñuel à Hitchcock*. Paris. Flammarion.
- Bergson, Henri (1991): *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris. Presses Universitaires de France.
- Coromines, Joan y Pascual, José Antonio (1983): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. [5]. Madrid. Gredos.
- Courtois, Martine (2015): “Parler du cadavre”. *Communications*, vol. 97, 2: 17-27.
- Deleuze, Gilles (1984): *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Barcelona. Paidós.
- Escarpit, Robert (1976): *L’humour*. Paris. Presses Universitaires de France.
- Evans, Peter William (1998): *Las películas de Luis Buñuel: la subjetividad y el deseo*. Barcelona. Paidós.
- Girard, René (1985): *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona. Anagrama.
- Girard, René (2005): *La violencia y lo sagrado*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona. Anagrama.
- Kristeva, Julia (1980): *Pouvoirs de l’horreur: essais sur l’abjection*. Paris. Seuil.

- Maier, Corinne (2005): *Lo obsceno: la muerte en acción*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.
- Oms, Marcel (1985): *Don Luis Buñuel*. Paris. Editions du Cerf. Collection «Septième art», 71.
- Paz, Octavio (2004): *El laberinto de la soledad ; Postdata ; Vuelta a El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ribon, Michel (1995): *Archipel de la laideur: essai sur l'art et la laideur*. Paris. Éditions Kimé.
- Rosset, Clément (1971): *Logique du pire: éléments pour une philosophie tragique*. Paris. Presses universitaires de France.
- Sánchez Vidal, Agustín (1984): *Luis Buñuel: obra cinematográfica*. Madrid, Ediciones J. C.