

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE
MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Letras Hispánicas

Tesis para obtener el título de Licenciada en Lengua y
Literaturas Hispánicas:

***Ensayo de un crimen: Del lenguaje literario al lenguaje
cinematográfico***

Presenta
Blanca Evelin Rodríguez Torres



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: LA ADAPTACIÓN	
Orígenes.....	5
Relación cine y literatura.....	6
¿Qué es una adaptación?.....	11
CAPÍTULO 2: ¿POR QUÉ ADAPTAR ENSAYO DE UN CRIMEN?	
El lugar de <i>Ensayo de un crimen</i> dentro de la narrativa mexicana.....	13
Las adaptaciones de Buñuel.....	17
<i>Intentio lectoris</i> de Buñuel.....	18
Análisis comparativo.....	20
CAPÍTULO 3: MOTIVOS Y PERSONAJES	
La caja de música en Usigli.....	22
La caja de música en Buñuel.....	25
Roberto de la Cruz.....	29
“Archi”.....	34
Ex inspector Herrera.....	38
Patricia Terrazas.....	44
Carlota Cervantes “La Nena”.....	48
Lavinia.....	57
Conde Schwartzemberg.....	70
Felipe Inclán.....	71
Luisito.....	72
A propósito de los personajes.....	73
CAPÍTULO 4: ANÁLISIS ESTRUCTURAL A MANERA DE CONCLUSIÓN	
La estructura en el relato literario.....	74
La estructura en el relato cinematográfico.....	80
CONCLUSIÓN	88
BIBLIOGRAFÍA	93
APÉNDICE	96

Este trabajo está dedicado a Luz y José Luis, mis padres,
y a Carmen, mi abuela.

Por su amor absoluto...

AGRADEDIMIENTOS:

Esta tesis no hubiera sido posible sin la beca PAPIIT, gracias infinitas a la Universidad Nacional Autónoma de México por acogerme y formarme. Quisiera hacer una dedicatoria especial a la doctora Graciela Martínez-Zalce, quien me brindó en todo momento su apoyo y conocimientos. Gracias por guiarme en esta travesía.

A mi familia querida —Berenice, Luz, José Luis, Sandra y José— por su confianza, ánimos y, sobre todo, por creer en mí. A mi otra familia: Ángela, Emilio, Violeta, Crista, Mariel, Beatriz, Rodrigo, Tamayo, Ágata, Paty, Daniela, Eleonora, Iván, Mabel, Cyn, a los dos Gerardos, Tan, Rebe, March... Esto no sería tangible sin ustedes, sus palabras, paseos, sonrisas, veladas, regaños, enseñanzas y apoyo. Seguro se me escapó un nombre, pero siéntanse todos incluidos. De corazón.

De manera particular:

A Rafa, por Tiana y por lo que ya sabemos. Gracias de verdad.

A mis sobrinitas, Amèlie, Shadya y Fanny por cambiar mi existencia.

Al abuelo Antonio por seguir de pie y mantenerse atento a nuestros proyectos.

A Buñuel y a Usigli, directa e indirectamente, por regalarme sus crímenes y transformar mi visión.

¡Por fin!

Introducción

En nuestros días, la forma narrativa con mayor popularidad es el cine y éste, a su vez, debe en parte ese poder de seducción a la literatura. Las adaptaciones de obras literarias han sido desde el nacimiento del cine un recurso recurrente para directores y guionistas. Luis Buñuel fue un cineasta destacado por sus adaptaciones. Una de las más sobresalientes, y hasta ahora poco estudiada, es *Ensayo de un crimen o La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, basada en la novela homónima de Rodolfo Usigli. La polémica que causó fue grande, pues Usigli la calificó como pésima porque a su juicio no respetaba la esencia del texto. Buñuel argumentó haber hecho una película basada en la novela, no una reproducción. Lo único que hizo fue crear una obra autónoma a partir de su experiencia como lector, ajustándola a sus inquietudes y al lenguaje cinematográfico. Toda adaptación puede permitirse ser “infidel” a la naturaleza literaria de la narración original, de modo que responda a las propiedades del lenguaje cinematográfico: eso fue lo que hizo Buñuel.

El tema de las adaptaciones sigue siendo polémico; incluso se les descalifica, a pesar de su calidad enunciativa: en general, aún no se concibe una adaptación como obra autónoma. Tanto la película como la novela *Ensayo de un crimen* han sido obras de las que se han hecho pocos estudios conjuntos, por ese motivo y, por supuesto, por mi predilección hacia el cine de Luis Buñuel y por la singularidad y trascendencia de *Ensayo de un crimen* dentro de la literatura mexicana del siglo XX, he decidido emprender esta investigación. La aproximación que hago se desarrolla desde mi

experiencia literaria, experiencia que me dio bases para realizar un estudio narratológico conjunto; por otro lado, la familiarización con en el lenguaje y procesos cinematográficos adquiridos en las clases de *literatura* y *cine* reafirmaron mi inquietud por las adaptaciones.

Para economizar tiempo sería muy viable realizar un estudio cuantitativo, un análisis de fidelidad donde lo importante no es el *cómo* y el *porqué* de una adaptación sino sólo el *qué*. Este método mejor conocido como “traducción intersemiótica” en el que se toman los elementos comparables (título, intertexto, género, ideología y final) y los elementos parcialmente comparables (edición, puesta en escena, narración, género y estilo) todo esto, para extraer los elementos que fueron conservados, transformados, sustituidos o eliminados en la película. Este sistema resulta útil sólo si se quiere hacer un esquema de las diferencias entre novela y película; no obstante, quedarse con un listado de diferencias no aportaría nada a un estudio serio de la adaptación pues sólo se reduce a detectar cambios a un nivel cuantitativo e impresionista.

En esta tesis no sólo es importante subrayar el *qué* se transformó sino el *cómo* y el *porqué*. A un buen detective de nada le sirve la escena del crimen si no recolecta huellas y antecedentes. El eje central es definir la naturaleza tanto de la obra literaria como la de la cinematográfica, en términos detectivescos, definir el *móvil* del crimen.

En resumen, dentro del estudio que llevaré a cabo en las siguientes páginas no es importante cuantificar el nivel de fidelidad o infidelidad de la obra de Buñuel. Ante todo, buscaré rastrear los motivos de los cambios, las persistencias y los efectos que

producen en el espectador. Esta tesis no pretende ser un tratado exhaustivo sobre las distintas teorías de la adaptación existentes, es más, tampoco emitiré un juicio de valor entre novela y película y mucho menos enumeraré con lupa las *huellas* del crimen. Pretendo plantear la importancia del análisis narratológico dentro de la adaptación, analizar una obra literaria que deviene en una obra cinematográfica.

Los estudios en los que me basé son de tipo narratológico, principalmente, el realizado por José Luis Sánchez Noriega, texto que fue una herramienta esencial a la hora enfrentar el lenguaje cinematográfico. *De la literatura al cine* explica cada uno de los componentes que hacen que una obra literaria y una cinematográfica sean relatos, dando cuenta de las convergencias y divergencias entre ambos medios. También expone los distintos tipos de adaptación analizándolos en yuxtaposición. Las características mencionadas fueron las que me alentaron a utilizar este texto como manual en la tesis que ahora presento, pues en él hallé la introducción más pedagógica a la teoría y práctica de la adaptación. La adquisición y búsqueda de bibliografía la llevé a cabo casi de forma empírica, hay pocos académicos y en consecuencia pocas publicaciones mexicanas dedicadas al tema; esta tesis pretende contrarrestar esa carencia. Este trabajo podría sumarse a los estudios narratológicos en relación al cine y a la literatura, asimismo, podría ser herramienta para estudiantes de literatura comparada y público interesado en este tipo de procesos. Con esta nota introductoria doy comienzo al desarrollo de mi tesis.

Primer capítulo

La adaptación

Antes de comenzar el análisis, es indispensable establecer una postura ante la adaptación. Cualquiera que desee acercarse por primera vez a los estudios dedicados a las obras literarias que devienen en películas se encontrará con varias nomenclaturas pertenecientes a las diferentes corrientes encargadas de este estudio. Entre los términos existentes se despliegan: traducción/ traducción intersemiótica, transposición, recreación, comentario, variación, versión, translación y, evidentemente, adaptación. Este compendio de diferenciaciones académicas resulta confuso para los primerizos, por eso será necesario que se emplee sólo una de ellas a lo largo de este trabajo tiene que ser la adecuada. Aunque, como bien apunta Sergio Wolf,¹ existan términos más acertados para designar el procedimiento por el que un texto literario deviene mediante sucesivas transformaciones en la estructura en texto fílmico, el término adaptación resulta el más útil en esta tesis debido a su universalidad y porque, además, sirve para referirse a textos literarios y fílmicos que cuentan la misma historia. En resumen, toda adaptación es una interpretación, pero interpretar no es adaptar. La adaptación —así como la creación— interpreta. Si una novela se lee, una película se ve y se oye (pudiéndose incluso dejar

¹. “La palabra adaptación tiene también una implicación material, porque se trataría de una adecuación de formatos o, si se prefiere, de volúmenes. La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen –literatura- quepa en el otro formato –cine-: que uno se ablande para “poder entrar” en el otro formato, que adopte la forma del otro. La literatura estaría representada por el formato duro que pierde sus rasgos característicos, su especificidad, en una maquinación conspirativa que aspira a destruir su autonomía”. Sergio Wolf, *Literatura y cine/ Ritos de pasaje*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2002, pág. 11.

silente). La adaptación está en hacer oír y ver lo que antes se leía. La interpretación y la técnica vienen después.

Para profundizar este tema, será necesario realizar un recorrido por la historia de las adaptaciones y sus distintas vertientes, esto con el fin de hacer más accesible la comprensión de dicho fenómeno.

Orígenes

Cine y literatura han mantenido una relación íntima desde los comienzos del cinematógrafo. En los primeros años, los directores se conformaban con usar como base obras emblemáticas de la literatura universal e ilustrarlas con un nuevo medio de expresión animado. En ese momento no había la intención de mostrar, desde la subjetividad del nuevo arte, una obra ya conocida, existía ante todo el afán de ilustrar una obra afamada y dar a conocer a los espectadores los alcances de aquella tecnología naciente. Años más tarde, con más curiosidad y experiencia, los directores desarrollaron nuevas propuestas creando así un nuevo lenguaje narrativo. Aunado a los nuevos avances cinematográficos se planteó la idea de narrar historias con imágenes, fue entonces que los pioneros del cine contaron sus historias a partir de estrategias heredadas de la literatura. Son las características audiovisuales del cine lo que lo ha convertido en la forma narrativa más popular en nuestros días. A pesar de ello, en esta época donde predomina la imagen por requerimientos comerciales, artísticos o personales, la industria del cine sigue nutriéndose de obras literarias.

Un repaso a las cinematografías de los diferentes países y a las diversas estéticas nos haría ver cómo, a lo largo de la historia del cine, hay un permanente diálogo entre cine y literatura en tanto que ambos medios expresivos se fecundan mutuamente a la hora de idear nuevos modos narrativos. La búsqueda de historias en los textos literarios se remonta a los mismos comienzos del cine; pero en los orígenes no hay una distinción neta entre documentales y argumentales y, probablemente, una de las razones por las que se recurre a obras literarias está en el desarrollo de la ficción.²

Relación cine y literatura

El diálogo entre literatura y cine llamó pronto la atención de estudiosos y escritores de principios de siglo XX. Algunos de ellos advirtieron en aquel medio de expresión un enemigo latente del arte literario, se creía que el cine despojaría a la literatura de su papel preponderante. Otros intelectuales prefirieron estudiar el nuevo fenómeno, analizando su forma y puntos en común con la literatura. Fue entonces que nació la teoría de la adaptación.

Los formalistas rusos, los primeros en abordar de manera rigurosa las relaciones entre cine y literatura, introdujeron varios conceptos operativos comunes al análisis de ambos medios artísticos (forma, función, organización narrativa) e insistieron en la necesidad de distinguir entre dos lenguajes perfectamente diferenciados. Así Eikhenbaum, en 1926, al referirse a la necesidad que el cine tiene de argumentos procedentes de la literatura, afirmaba que, pese a ello “de ningún modo se trata de someter el cine a la literatura, ya que en aquél, incluso cuando la trama es adaptada, el argumento se organiza de manera original, en la medida en que los medios, los

² José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación*, pág. 32.

elementos mismos del discurso cinematográfico, son originales”.³ Entre las apreciaciones de los escritores encontramos la de Virginia Woolf en 1920, quien, después de ver la adaptación de *Ana Karenina*, advirtió sus alcances narrativos y opinó que el cine debía de dejar de ser un parásito de la literatura y explotar sus medios y así expresar pensamientos y emociones, incluso mejor que las palabras. Virginia Woolf también subrayó la necesidad de dejar al cine expresarse por sí mismo, explotando sus recursos a la hora de hacer una adaptación y también exhortó al público a dejar de conectar las imágenes que presenta una película con las literarias.⁴

En los años veinte era aún poco claro cómo el cine iba a lograr hacerse de un lenguaje propio, pero ya se vislumbraba que con la técnica cinematográfica el espectador podría descubrir una belleza insospechada. Estas observaciones apuntaban hacia ya hacia el debate que ha acompañado desde sus inicios a las adaptaciones cinematográficas: la discusión sobre la fidelidad al original.

En 1957 apareció el primer acercamiento académico a las adaptaciones fílmicas, *Novels into Film* escrito por George Bluestone. En él se postularon las diferencias y particularidades entre ambas formas narrativas: uno como medio lingüístico y el otro esencialmente audiovisual. Además hace hincapié en los diferentes públicos a los que se

³ Boris Eikhenbaum citado por Françoise Albèro en *Los formalistas rusos y el cine. Poética del cine*, pág. 78.

⁴ Véase en Virginia Woolf, *The Cinema, The Captain's Death Bed and Other Essays*, pág. 166-171.

dirigen: uno reducido al público culto y el otro masivo.⁵ Si bien el estudio que hace George Bluestone es titubeante, resulta sobresaliente por tratarse de la primera crítica directa hacia los análisis impresionistas, al análisis de fidelidad hacia la obra original. Estas obras pioneras atrajeron la atención de numerosos investigadores que elaborarían sus estudios en distintas vertientes. De ellas se desprenden las reflexiones hechas por André Bazin y Alain García⁶, que si bien se adentran al fenómeno de la adaptación, defienden la supremacía del texto literario sobre el filme. Pío Baldelli estableció las posibles tipologías y distinguía tres categorías negativas: la adaptación con fines comerciales, la subordinación fiel al texto literario y el filme que rellena las indeterminaciones de aquél, para valorar positivamente una cuarta: aquella en la que el texto literario sirve de partida para una creación original. Así, las nuevas perspectivas han perfilado el debate entre el análisis de fidelidad al original y el análisis narratológico (que se centra en las particularidades enunciativas de cine y literatura y no en la fidelidad). Los estudios narratológicos más recientes —como, por ejemplo, el de Sánchez Noriega— se en el proceso narrativo, en el punto de vista, en la práctica de la adaptación, en la semiótica fílmica y literaria, en los elementos comunes entre ambos

⁵ “I have assumed, and attempted to demonstrate, that the two media are marked by such essentially different traits that they belong to separate artistic genera. Although novels and films of a certain kind do reveal a number of similarities... one finds the differentia more startling. More important, one finds the differentia infinitely more problematic to the film-maker. These distinguishing traits follow primarily from the fact that the novel is a linguistic medium, the film essentially visual.” (Véase en George Bluestone, *Novels into Films*, pág. 12)

⁶ Alain García distingue tres tipos posibles de adaptación, *adaptación fiel*, *adaptación libre* y *transposición*, donde considera, en definitiva, la fidelidad total a la letra y al espíritu de la obra adaptada como un valor positivo; así al referirse al tercer tipo de su clasificación comenta que en él, al conservarse el fondo de la novela y tratar de encontrar a la vez las equivalencias de su forma, ni la literatura ni el cine resultan traicionados. Confróntese con Alain, García, *L'Adaptation du roman au film*, 1990.

sistemas y sus realizaciones y, más recientemente, en el análisis de la adaptación como ejemplo de intertextualidad.

Son innumerables las nomenclaturas que se han utilizado desde entonces para describir este fenómeno: traslación, traducción, versión, transposición, recreación o cualquier otro término que se emplee para designar el movimiento de un lenguaje a otro. Transformar una estructura (en este caso artística) a otra con características totalmente diferentes no puede ni debe aspirar a ser una copia fiel.

La adaptación es un texto que extrae algunos o varios elementos de uno preexistente transfigurándolos en una obra autónoma. Dependerá de la intención del adaptador y, claro, de los alcances materiales que se tengan para llevar a cabo esta misión. Dentro del arte existen incontables obras que fueron inspiradas en otras, por ejemplo: las pinturas renacentistas creadas a partir de mitos griegos y latinos y que fueron “adaptadas” en una base material distinta (pintura). Por más que la pintura se desprenda de un mito griego, no puede dejar de sugerir la visión del mundo e intención del artista. Lo mismo ocurre con las obras literarias adaptadas al cine, muchas veces el espectador se encontrará con cambios en la anécdota, en los personajes, espacios, narrador, punto de vista y demás componentes. Habrá quien califique estos cambios como una “infidelidad” hacia el original, a pesar de ello, toda obra adaptada puede permitirse traicionar al que le sirvió de base, debido a su variante discursiva. En definitiva, tratándose de un pre- texto y al ser lenguajes tan disímiles como son la

literatura y el cine es imposible, aunque la intención del adaptador apunte hacia la fidelidad, encontrar en la adaptación una traslación exacta.

Por definición, el texto literario tomado para hacer con él un filme es deformado o alterado al ser transpuesto a otro código y otro lenguaje difuso, aunque haya quedado enterrado bajo múltiples capas de tierra, depositado en el fondo como un sedimento, como un resto o prueba de lo que fue más que de lo que pudo haber sido. De ahí la equivocación de quienes se obstinan en creer que lo más relevante es el respeto al texto primero, ya que ese vestigio que persiste en el filme no es la obra literaria —que sigue siendo igual, la misma— sino lo que el filme hizo con ella. Lo que quedó no es la obra literaria sino el modo en que el director, los guionistas y los actores leyeron o interpretaron ese material para construir a partir de él una película.⁷

Debido a lo anteriormente expuesto, en esta tesis se utilizará el término adaptación.

⁷ Sergio Wolf, *Literatura y cine. Cine / Literatura. Ritos de pasaje*, pág.13.

¿Qué es una adaptación?

En este punto será pertinente ejemplificar el desarrollo de una adaptación a través de teoría de Umberto Eco en la que articula la interpretación de una obra en búsqueda de la *intentio auctoris, intentio operis e intentio lectoris*. La primera explica la interpretación de un texto por la intención del autor, la segunda, a partir de la intención del texto y la tercera —sin duda— nos habla de la posición privilegiada del lector.

Lo que se busca explicar con lo anterior es que la idea de realizar una adaptación se manifiesta a partir de la *intentio lectoris* del nuevo creador (en este caso adaptador/guionista) que reinterpreta el texto desde su competencia, misma que este pre-texto postula para ser leído de forma económica. A partir de la interpretación y valorización de la obra surge la posibilidad de convertir el texto literario en un pre-texto para multiplicar sus posibles interpretaciones, lo que significa utilizar un texto como estímulo imaginativo para realizar una nueva obra. “Cualquier otra decisión de usar libremente un texto corresponde a la decisión de ampliar el universo del discurso. La dinámica de la semiosis ilimitada no lo prohíbe, sino que lo fomenta.”⁸

Desde esta perspectiva, puede definirse a la adaptación como un juego de interpretaciones donde existe un texto base (pre-texto) que se renueva a cada lectura. De estas nuevas lecturas, del *intentio lectoris*, nace una nueva obra. En otras palabras, la adaptación surge a partir de la lectura que hace el director del texto literario preexistente, tomando, claro, alguno o varios componentes, aquí el grado de fidelidad

⁸ Umberto Eco *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, pág. 86.

dependerá de los intereses de este nuevo autor. Sea cual sea ésta, la obra resultante será nueva e independiente.

En la adaptación, la película está predeterminada por la lectura de un texto. Por mucha libertad que se conceda, o a pesar del distanciamiento que se imponga respecto a la operación lectora, el texto literario se encuentra presente como instancia original. Se puede decir entonces que en el proceso de adaptación existe un texto previo al guión que deviene en pre-texto, por lo tanto hay una re-escritura del texto original. Tanto la literatura como el cine cuentan con códigos propios. Al hacer una adaptación se transgrede su forma original. La adaptación parte de un texto preexistente, determinado por las exigencias propias del código que lo hacen ser lo que es; el respeto al texto requiere que se mantenga el reconocimiento de sus exigencias al ser leído, mientras que el acto de mismo de adaptarlo implica necesariamente una distorsión y una refutación de tales exigencias. Al someter el texto a las reglas de un código distinto deviene inevitablemente en otro texto.

Segundo capítulo

¿Por qué adaptar ensayo de un crimen?

El lugar de *Ensayo de un crimen* dentro de la narrativa mexicana

La historia de la literatura mexicana nos ha entregado la imagen de Rodolfo Usigli como la del dramaturgo que renovó el teatro en el siglo XX, recuérdese la atención y el lugar que tiene *El niño y la niebla*, *El apóstol*, *Corona fuego* y, desde luego *El gesticulador* dentro de la literatura dramática en México, recuérdense también sus múltiples representaciones desde su publicación. Estas obras a su vez han inspirado innumerables estudios críticos. Sin embargo, pocas veces se recuerda su sobresaliente —y único— trabajo como novelista realizado en 1944. Sólo los estudiosos en novela policiaca han fijado su atención en este temprano experimento, pero ninguno de los casos ha merecido un trabajo amplio. Más allá de ese olvido, es indudable que *Ensayo de un crimen* es la primera novela de tema policiaco en México y tal vez también una pionera en su género en Latinoamérica.

Esta realidad crítica e inexplicable es difícil de entender, ya que Rodolfo Usigli marcó un hito en la dramaturgia mexicana del siglo pasado [...] Usigli fue autor de piezas teatrales que impusieron records de asistencia, gracias, tal vez, al grado de transferencia que se dio en el público [...] De particular interés, son los cuantiosos estudios donde se analizan y comentan dramas como *Corona de Fuego* y *El gesticulador*. Estudios tales como los de Careaga, “Rodolfo Usigli and His Mexican Scene” de Gordon Ragle, “La historia en dos obras de Rodolfo Usigli, o el juego entre la fantasía y la realidad” de Mehl Penrose, “Reading Toward Performance: A Critical Reevaluation of Selected Plays by Rodolfo Usigli” de Deborah J. Cohen, “La 'antihistoria' y la metaficción en *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli” de Priscilla Meléndez, “An Examination of the Leadership Role of Rodolfo Usigli Through the Translation and Literary Analysis of His Play, *Jano es una muchacha*” de Barbara Ann “Lo mexicano in the Theater of Rodolfo Usigli” de Gerard J. Sheridan, “Sobre el poeta Rodolfo Usigli” de Porfirio Peñaloza Martínez, “Characters and Characterization in the Plays of Rodolfo Usigli” de

E. Ellis Williams, e “Historicismo y legitimación del poder en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli” de Mabel Morana, presentan análisis de sus dramas, comentarios sobre lo innovador de ellos, y desarrollan puntos demasiado interesantes para el estudio y la investigación de la obra del autor, pero ninguno estudia la novela de Usigli.⁹

Su tema, persistencias y lenguaje fueron totalmente innovadores en los años cuarenta, posiblemente la experiencia de Usigli como dramaturgo fue lo que le permitió ofrecer, además de una obra novedosa, una prosa impecable. El lector que se entregue por primera vez a este texto se hallará una novela provocadora, que cuestiona su sistema de valores, que da saltos de lo real a lo onírico sin ninguna concesión, que lo enfrenta a sus miedos y temores más recónditos. Una lectura deliciosa.

¿Qué novedades nos presenta esta novela? *Ensayo de un crimen* es una novela distinta a las que se escribieron en su momento, no sólo se trata de un relato detectivesco, sino de un texto que penetra en las profundidades de la *psiquis* humana, en sus desvaríos e inconsistencias, pero que sobre todo, nos entrega un retrato apasionante de la ciudad de México, sus personajes y sus pequeños infiernos morales. *Ensayo de un crimen* es el recuento del *tedium vitae* de un hombre obstinado en restablecer un orden social anquilosado, cercano al de la sociedad decimonónica. Debido a eso, cada uno de sus “ensayos” representa una poda social, de ahí que cada una de sus víctimas sea— desde la mirada de Roberto de la Cruz— un degradado moral, un ser ocioso y vacuo: una libertina, un viejo homosexual, una prostituta y una adúltera.

⁹ Gerardo Cummings “Ensayo de un crimen o el acto de transponer una novela a un film”. Revista Horizontes número 90, 2004 [<http://www.pucpr.edu/hz/017.html>]

La novela de Usigli, como su teatro, y como la última narrativa policiaca mexicana, indaga en la sinrazón posmoderna y en la necesidad de hallar qué sea la verdad, como metáfora esto de su búsqueda de lo trascendente, lo que evidencia la crisis del hombre espiritual, político y social contemporáneo.¹⁰

Roberto de la Cruz, el peculiar antihéroe de esta novela, es un *flâneur* baudeleriano, lo podemos comprobar en sus caminatas por el centro de la ciudad de México, al inicio de la novela; su posesión de un gusto refinado, que se revela cuando reconoce la tonada de la cajita musical, y en los versos de Bécquer que declama casi al inicio de la obra; su hipersensibilidad y su afición por las antigüedades y los muebles viejos; su asco por la gente “común”, que de alguna manera se compensa por ese deseo de caminar y recolectar fragmentos de una ciudad compartida por todos, pero que se vuelve en ese momento más de él. Con cada uno de sus pasos, Roberto de la Cruz reafirma su distancia con la gente que habita en la ciudad, él no forma parte de la masa, aunque vive en ella y de ella. La ciudad es, al mismo tiempo, suya y extranjera. Caminándola, la hace propia. Lee el texto de donde está desterrado y busca las claves del destierro, las razones del crimen, los motivos de las injusticias: toma los fragmentos del texto que se ofrecen entre calle y calle, y teje con ellos un posible relato donde ese mundo destrozado cobre por fin un sentido. Y ese mundo será recobrado en cada uno de sus crímenes. Esos son los motivos por los que *Ensayo de un crimen* no es percedera, ya que narra la tragedia del hombre ciudadano contemporáneo. Nuestra historia.

¹⁰José Luis de la Fuente, "Rodolfo Usigli busca la verdad: *Ensayo de un crimen*, antecedente policiaco mexicano". Revista AlterTexto, vol. 1. número 1, Universidad Iberoamericana, 2003.

Así, un texto con esas características sirvió de antecedente para el trabajo de novelistas como: Rafael Bernal, Pepe Martínez de la Vega, María Elvira Bermúdez, Antonio Helú, Paco Ignacio Taibo II, entre otros. Buñuel, al igual que estos escritores, encontró en la novela de Usigli el motor para iniciar una obra propia. Usigli estuvo de acuerdo con esa adaptación, de hecho, cedió los derechos y participó en su primera fase. No obstante, por motivos de tiempo y compromisos, tuvo que abandonar esta labor. Desde luego, Buñuel aprovechó esa ausencia para transformar esa novela en una de sus películas más personales.

.

Las adaptaciones de Buñuel

El paso de la literatura al cine que tiene lugar en la obra de Buñuel se produce en las múltiples adaptaciones de textos literarios que ejecuta durante su carrera como cineasta. Por diversos motivos, tanto de índole económica y condicionamientos de producción, como de opción personal, entre 1946, con su primera película mexicana, y 1977, año de su última obra, Buñuel realiza 18 adaptaciones de 37 películas que componen su filmografía.¹¹ Cabe hablar por lo tanto, de un movimiento constante de uno a otro medio, de un proceso en el que está continuamente en juego la problemática transposición entre sistemas expresivos diversos.

Los procedimientos adaptadores de Buñuel no se atienen a criterios de “fidelidad”: ninguna de sus adaptaciones comunica el mismo mensaje que la novela de la que parte. Todas las obras adaptadas por él han sufrido modificaciones incluso argumentales. Más que de fidelidad conviene hablar de diversos grados de desviación, que tienen que ver no sólo con lo que se cambia sino con lo que se mantiene intacto, ya que el estilo literario no puede observarse en el estilo cinematográfico.

¹¹ Al final de este trabajo se incluye un apéndice con la filmografía de Luis Buñuel.

Intenitio lectoris de Buñuel

¿Por qué adaptar *Ensayo de un crimen*? Al parecer, Buñuel encontró en la novela de Usigli el pretexto perfecto para crear un filme que denotara sus inquietudes estéticas e ideológicas. *Ensayo de un crimen* contenía aspectos que realmente le interesaban a Buñuel: un protagonista obsesionado por matar y propenso a las ensoñaciones, un objeto que sirve de aliciente para llevar a cabo los crímenes, personajes femeninos interesantes; todos esos elementos fueron el pretexto para que Buñuel creara una historia muy personal.

Había crisis económica del cine y el sindicato se decidió a producir películas en cooperativa. El actor Ernesto Alonso me dijo que podríamos filmar la novela de Usigli bajo ese sistema. Me interesaban algunos elementos del libro: la obsesión, la vocación de asesino frustrada [...] O sea que no pretendía haber hecho una transcripción exacta del libro, sino una obra diferente que partía de él para desarrollar determinados elementos a mi manera.¹²

La obra de Usigli fue transformada radicalmente, Buñuel convirtió una novela de tintes policíacos en una comedia negra, no hizo una ilustración, por el contrario, creó una obra autónoma a partir de algunos componentes que le brindó el texto de Usigli.

Al trasladar el texto literario a la película se suprime, se preserva, se condensa, o se desarrolla el material original. Por otro lado, se mantiene o se altera su orden, se hacen converger segmentos dispares, se insertan otros nuevos, o simplemente se cambia el contenido de los originales. La gama de opciones es amplia, cada una de ellas indica una lectura determinada de la fuente y voluntad del mensaje.¹³

¹² José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Prohibido asomarse al interior/Conversaciones con Luis Buñuel*, pág. 93.

¹³ Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, pág. 150.

El resultado final fue criticado duramente por el propio Usigli, quien la calificó como pésima; el autor esperaba encontrar una película que ilustrara su novela. Usigli llevó a tal grado su indignación que demandó a Buñuel ante una asamblea del sindicato cinematográfico, pero Buñuel quedó absuelto gracias a que en los créditos aparecía “inspirado en”. “Ordinariamente, el autor fílmico hará patente su distancia respecto al relato original y al acreditar el guión o el argumento dirá *inspirado en...* o *basado libremente en.*”¹⁴

Protesta injustificada la de Usigli ya que Buñuel en sus adaptaciones de novelas al cine se vale del “inspirada en”, y opera con un proceso de transubstanciación muy parecido al que lleva a cabo el poeta con la realidad dada. Sus adaptaciones son nuevas creaciones (recordemos, *Nazarín Tristana*, *Belle de jour* y *Ese oscuro objeto del deseo*, casos de intertextualidad, según la definición de Julia Kristeva: absorción y transformación de otro texto [...])¹⁵

Para ilustrar esta parte es necesario que se analicen ambas obras.

¹⁴ José Luis Sánchez Noriega, *op.cit.*, pág. 65.

¹⁵ Víctor Fuentes, *Buñuel en México, iluminaciones sobre una pantalla pobre*, pág. 123.

Análisis comparativo

Modelo de adaptación libre de novela: *Ensayo de un crimen*

Texto literario: Novela *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli, 1944.

Texto fílmico: *Ensayo de un crimen o La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955) *Guión:* Luis Buñuel y Eduardo Ugarte, basado en la novela *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli. *Producción:* Alfonso Patiño Gómez, Alianza cinematográfica, México, 1955. *Dirección:* Luis Buñuel. *Ayudante:* Luis Abadie. *Escenografía:* Jesús Bracho. *Fotografía:* Agustín Jiménez. *Rodaje:* Estudios CLASA, México a partir del 20 de enero de 1955. *Montaje:* Jorge Bustos. *Sonido:* Rodolfo Benítez. *Música:* Jorge Pérez Barrera. *Laboratorio:* Churubusco, México. *Duración:* 2.464 m, 90 min; blanco y negro. *Estreno:* México, 3 de junio de 1955. *Intérpretes:* Ernesto Alonso (Archibaldo de la Cruz), Miroslava Stern (Lavinia), Rita Macedo (Patricia Terrazas), Ariadne Welter (Carlota), José María Linares Rivas (Willy Corduran), Rodolfo Landa (Alejandro Rivas), Andrea Palma (señora Cervantes), Carlos Riquelme (El comisario), Leonor Llausas (La institutriz), Eva Calvo (La madre de Archibaldo).

Sinopsis: Archibaldo de la Cruz narra sus recuerdos de infancia a una monja. Tras la conversación, Archibaldo trata de matarla pero ésta muere accidentalmente. La policía investiga la misteriosa muerte de la monja e interroga a Archibaldo de la Cruz. Archibaldo se confiesa culpable de ésta y de otras muertes. En el interrogatorio, Archibaldo hace el recuento de cada uno de sus crímenes, desde ahí comienza la historia de un hombre que sueña con matar a varias mujeres sin conseguirlo.

Contexto de producción: Sin lugar a dudas, Luis Buñuel fue uno de los grandes cineastas del siglo pasado. La obra de Buñuel consta de treinta y siete filmes (muchos de ellos adaptaciones), algunos de ellos merecedores de grandes premios. La obra de Buñuel no fue muy bien aceptada en México debido a su desenfado y “vanguardismo”, motivo que lo llevó a realizar historias ligeras que garantizaban la comercialización de

sus películas. Pero, poco a poco fue imprimiendo su sello personal a sus obras mexicanas en *Él*, *Los olvidados*, *Abismos de pasión*, *El bruto*, *Nazarín*, *Simón del desierto*, etcétera.

En 1954, Buñuel adquirió los derechos para la adaptación de la novela *Ensayo de un crimen*, relativamente reciente. En enero 1955 comenzó a rodarse en la ciudad de México y para junio de ese mismo año ya estaba listo el estreno. Tras él se suscitó una polémica, ya que el filme parecía no respetar a la obra literaria; Rodolfo Usigli demandó a Buñuel. Después de una serie de vaivenes, Buñuel ganó el alegato pues además de que en los créditos de la película se advierte que es un argumento basado en la novela, ya había adquirido los derechos.

Como se puede ver en la sinopsis de la novela y película, hay pocos elementos comunes entre ambas obras. Se reducen prácticamente al origen del conflicto —una cajita de música— y al afán y frustración de convertirse en criminal de Roberto y Archibaldo de la Cruz. Por lo tanto, la adaptación que lleva a cabo Luis Buñuel es libre; el guión parte de la idea del criminal frustrado, pero la transforma considerablemente. “Le roman n’est pas un fin en soi mais un simple moyen, un point de départ vers un destination que pourra être toute autre. Car telle est bien la caractéristique principale de l’adaptation libre qui consiste à s’emparer d’un matériau de base et à le transformer”¹⁶.

Reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación. La adaptación libre no opera ordinariamente sobre el conjunto del texto —que en todo caso, se sitúa en segundo plano— sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se reescribe una historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc.¹⁷

¹⁶ Alain García, *op.cit.*, pág. 120.

¹⁷ Sánchez Noriega, *op.cit.*, pág. 23.

Tercer capítulo

Motivos y personajes

La caja de música en Usigli

La caja de música en ambas narraciones es esencial, ya que la música que sale de esa caja es el aliciente para llevar a cabo los asesinatos, se trata del “objeto mágico”¹⁸ de la narración. Esta caja de música, como la de Pandora, deja escapar uno de los males del mundo, el impulso criminal de quien la escucha. En el texto de Usigli, la caja de música en la que suena el vals *El príncipe rojo* está ligada a un crimen gratuito presenciado por el protagonista en la infancia y a la resolución que nace, a partir de ese hecho, de convertirse en un gran santo o en un gran criminal. En el último capítulo de la novela de Usigli queda al descubierto en boca del ex inspector Herrera la relación entre la cajita de música y el protagonista “—Voy a decirle lo que pienso de su caso, amigo. Se habló en los periódicos de una música que le traía recuerdos de infancia. Yo creo que no eran nomás recuerdos tristes, sino algo que usted vio de chico, que lo impresionó y que le fue formando el deseo de matar.”¹⁹ Es el vals de *El Príncipe rojo* que proviene de la caja lo que atrae estos recuerdos y pensamientos, no la caja en sí.

Recordó una calle de su provincia, sola en la mañana —no, en la media tarde—, y recordó que tenía ocho o nueve años solamente, y recordó que lo llevaba de la mano hacia el parque un militar, y recordó que el militar vestía camisola, botas y sombrero tejano y tenía unos bigotes a la Kaiser. No sabía bien por qué iba con

¹⁸ “Entorno al objeto mágico se forma como un campo de fuerzas que es el campo narrativo. Podemos decir que el objeto mágico es un signo reconocible que hace explícito el nexo entre personas o entre acontecimientos”. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*. p. 26.

¹⁹ Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen*, pág. 274. (Para comodidad del lector, en adelante, cada vez que se cite esta obra se indicará únicamente el número de página después del fragmento citado).

aquel hombre; pero recordó su ciudad invadida por los revolucionarios, y recordó que su padre era amigo de ellos, y pensó que quizás su padre había pedido a aquel militar que cuidara de su hijo, por quién sabe qué circunstancia, y lo llevara a alguna parte. Y recordó el olor del cuero de las botas chillonas del hombre y escuchó su voz áspera, quebrada por una especie de rictus sonoro de risa.

-Mira, muchacho, para que te diviertas un poco.

Oyó la detonación de nuevo —nuevamente vio caer la figura negra de un viejo en la otra acera—y de nuevo sus ojos dorados vieron al militar enfundar su pistola. En la esquina un cilindro callejero empezó a tocar, discordantemente, con un ritmo angustioso por lo lento, y cambiada, la música de un vals. Sí. Precisamente la música de *El príncipe rojo*. Las notas del organillo se multiplicaron en su cabeza produciéndole una sensación de ahogarse en ruido, en un ruido circular, sin salida. De pronto un espantoso silencio cayó en su cabeza como un golpe.

(página 11)

Lo que Buñuel lleva a la pantalla casi intacto son las ensoñaciones y el vértigo que provoca la caja en el protagonista. En ambas obras da la impresión de que—cada vez que el protagonista pone en marcha la cajita de música— se celebrase una delirante luna de miel con el objeto que representa su deseo criminal.

Al entrar al cuarto arrojó los papeles sobre una mesa, dejó su sombrero en una silla y se sentó en la cama para deshacer el paquete. Allí estaba al fin la cajita forrada de raso, abullonada, con sus muñecos vestidos a la usanza del Segundo Imperio, inmovilizados en una pirueta del vals— el hombre con una puerta recta, extendida en el aire hacia a delante; la mujer extendida con una perna atrás bajo el estilo de la Emperatriz Eugenia [...] y bajo la tapa frontera de la caja de música. Las notas de *El príncipe rojo* envolvieron y arrebataron su cabeza en un fragmento de segundo. Sintió como si un golpe de sangre en sus ojos y como un frasco de agua tumultuosa en los oídos. La música y el agua inundaron el cuarto. Buscó apoyo en la cama y luego, sin lucha casi, sintió que se hundía en una doble corriente. La caja de música, caída al centro de la cama, seguía tocando; pero las figuras se enredaban en la colcha roja guarnecida de oro, sus movimientos se entorpecieron y la música cesó [...]

(página 15)

El delirio que Usigli logra representar en palabras, Buñuel lo transforma en imágenes y sonido de la siguiente manera:

Fade in:

1. EXT/INT. CASA DE ARCHIBALDO- DÍA

Después de haber adquirido la cajita de música, vemos a ARCHIBALDO salir de su auto y dirigirse a su domicilio. ARCHIBALDO entra de prisa a su casa y cruza unas breves palabras con sus SIRVIENTES. Llega a su recámara, pide que lo dejen tranquilo, cierra puertas y ventanas y —una vez sabiéndose a solas— saca con ansias la cajita de música. ARCHIBALDO se sienta, mira hipnotizado la cajita de música mientras la pone a funcionar, cierra los ojos sumergiéndose en un estado de somnolencia y éxtasis.

2. INT. CASA DE ARCHIBALDO- DÍA

Vemos una elipsis que nos muestra el transcurrir del tiempo de la contemplación de la cajita. Después de esto, vemos a ARCHIBALDO observando el funcionamiento de la cajita desde el lavabo, lugar donde se afeita con movimientos lentos y delicados. ARCHIBALDO se corta accidentalmente, mira sorprendido el rastro de sangre que queda en la navaja. La siguiente escena se presenta como una suerte de delirio en el que aparecen en unísono una trastornada melodía de la cajita transpuesta a la imagen de la INSTITUTRIZ muerta y sensual, enmarcada en una atmósfera sangrienta y vaporosa.

La caja de música en Buñuel

La caja de música en la obra de Buñuel enlaza estética y circularmente el principio y cierre del texto fílmico. Su primera aparición nada tiene que ver con la de la novela, la caja de música del filme cobra sentido cuando de niño Archibaldo de la Cruz escucha una narración alrededor de la cajita de música inventada por su institutriz, ésta muere accidentalmente y Archibaldo le adjudica propiedades mágicas al objeto, creyendo que con ayuda de la cajita puede disponer de la vida de los demás. La caja sí está presente en la primera muerte —que corresponde al inicio del filme— y, desde ese momento, quedan asociados en la memoria de Archibaldo muerte y erotismo. En la novela no hay rastro del objeto en la muerte que presencia Roberto de la Cruz en la infancia, lo que se escucha es el vals de *El príncipe rojo* que provoca en él, ya de adulto, el impulso que lo lleva a planear varios crímenes. Al reencontrar Archibaldo de la Cruz la cajita da continuación a sus pensamientos infantiles de “disponer de la vida de los otros”. En la novela no ocurre lo mismo, el vals de *El príncipe rojo* es el aliciente, no la caja de música en sí. En ambas la caja de música es primordial, pero el enfoque es distinto. El estado al que lleva la caja de música a los dos protagonistas es idéntico: vértigo, ensoñación y deseos de matar. Elementos que Buñuel dejó casi intactos al realizar su obra.

Fade in:

1. INT. CASA DE ARCHIBALDO NIÑO- NOCHE

Flashback. Una voz en fuera de cuadro narra sus recuerdos infantiles durante la Revolución. Aparece en la pantalla, el salón de una casa acomodada, una atractiva INSTITUTRIZ buscando a ARCHI. LA INSTITUTRIZ abre un closet y sale de ahí un NIÑO con ropa y zapatos de mujer, quien a primera vista parece ser malcriado en extremo. Aparece la MADRE DE ARCHIBALDO (el niño) haciéndole cariños y avisándole de su salida al teatro, el pequeño le grita y le ordena que no vaya. La MADRE sale de la habitación y al volver trae consigo una cajita de música que inmediatamente pone a funcionar. LA MADRE pide a la institutriz que le cuente la historia de la cajita a su hijo. LA MADRE sale.

INSTITUTRIZ
(con gesto indiferente)

La cajita la tenía un genio... Esa cajita se la mandó a hacer un rey (que) tenía muchos enemigos y quería deshacerse de ellos. El genio dio poder a la cajita para que cada vez que la hiciera funcionar muriera uno de sus enemigos.

Archi hace funcionar la caja de música, mientras que en la calle se escucha un tiroteo. Al oír una detonación, la institutriz se asoma al ventanal:

ARCHIBALDO

Voz fuera de cuadro: El cuento me había impresionado profundamente. ¿Podría yo también, como poseedor de la cajita, disponer de la vida de las personas? Confieso que hice funcionar la caja con el deseo enteramente consciente de hacer la prueba y miré instintivamente a la institutriz.

2. INT. CASA DE ARCHIBALDO-NOCHE

La INSTITUTRIZ se asoma al ventanal y recibe un balazo en el cuello, cae inerte y el NIÑO se acerca impresionado. La cámara deja ver la sangre que corre por el cuello de la institutriz, después hace un acercamiento a la cara maliciosa del NIÑO.

ARCHIBALDO

(voz fuera de cuadro)

En ese momento le aseguro que yo estaba convencido de que había sido yo quien mató a la mujer y le confieso que ese sentimiento morboso me causó cierto placer; [...] sí era placer, el placer de sentirme poderoso. [...] Estoy muy lejos de ser un santo.

La cámara enfoca nuestra atención en el cuerpo de la institutriz muerta, dejando al descubierto sus bellos muslos ensangrentados y ataviados por medias y ligero negro, de igual forma vemos sus pies calzados de zapatillas de tacón. El niño se acerca al cadáver y lo mira fascinado. Esta escena fue aportación de Buñuel, denota sus inquietudes estéticas, específicamente, su obsesión por el erotismo y la muerte mezclada, claro, con una visión surrealista. Imagen que contrasta con la de Usigli quien —con ese primer asesinato gratuito— muestra una persistente preocupación por los efectos desastrosos postrevolucionarios, trasladada en un párrafo vertiginoso y violento. Esto último da continuación al tema central de su obra

Por otro lado, la música en la obra de Buñuel cobra una función metaficcional que conecta al espectador con el presente y el pasado de la narración. La música se va

alterando acústicamente hasta crear un efecto estridente que convierte el minué de la inocente caja de música en una intermitente y distorsionada melodía que sirve de acompañamiento al deseo desenfrenado de Archibaldo.

La diferencia entre la caja de música de Usigli y Buñuel queda confirmada por este último en la siguiente entrevista:

Por lo demás, Archibaldo sabe que puede dirigir sus fantasías en la vigilia mediante la cajita de música, [...] la cajita de música libera su imaginación, lo hace volver a su infancia, a ciertas relaciones agradables en relación con la muerte de otra persona... qué sé yo. La cajita ya estaba en la novela, pero, si no recuerdo mal, no era tan importante [...] La música de la caja excita a Archibaldo porque está ligada a un recuerdo infantil de erotismo y muerte, aquella en que vio caer muerta a su institutriz, con los muslos ensangrentados [...] ²⁰

Antonio Monegal resalta en estudio sobre las adaptaciones cinematográficas de Buñuel la carga simbólica de la de la caja de música en *Ensayo de un crimen*: “La caja está asociada, metonímicamente, al deseo y la muerte; después de desprenderse de ella, tirándola al río, es incapaz de matar un saltamontes que está a punto de aplastar con su bastón.”²¹ La muerte que presencia Roberto de la Cruz en su infancia es traumática, mientras que para Archibaldo es placentera y está relacionada con el erotismo, esto es, quizá, la diferencia principal entre una y otra caja de música.

²⁰ De la Colina/ Pérez Turrent, *op. cit.*, pág. 94. (el subrayado es mío)

²¹ Antonio Monegal, *op. cit.*, pág. 168.

Roberto de la Cruz

Para explicar las diferencias entre uno y otro personaje es necesario comenzar con el nombre de éstos, pues ahí se pueden ver claramente las intenciones de cada uno de los autores. “El nombre del personaje no es sólo su significante arbitrario, sino que puede poseer connotaciones específicas y constituirse en símbolo de la personalidad a la que remite”.²² En la obra de Usigli encontramos a un protagonista con un nombre más sombrío y simple que el protagonista de la obra de Buñuel: Roberto es nombre muy común en México, el lector difícilmente podría atribuirle alguna connotación extra. De la Cruz es un apellido particular, por lo general, los apellidos compuestos o con la partícula *de la o de* son identificados como rimbombantes o aristocráticos. Con esta información el lector puede clasificar al personaje como un hombre “acomodado”. Este aspecto del personaje quedará confirmado al paso de la lectura, ya que el lector descubrirá que Roberto de la Cruz se de la gran vida gracias al usufructo de la Revolución Mexicana y a su buena suerte en el juego. La edad del protagonista jamás es revelada, pero, gracias a las descripciones, el lector puede calcular entre treinta y treinta y siete años, además de conocer alguna de sus características físicas:

Mientras se examinaba en el espejo no pudo reprimir una sonrisa. No estaba tan mal para su edad. Las canas, ya numerosas, de sus sienas contrastaban agradablemente con su rostro todavía joven – sus labios eran especialmente juveniles, frescos, y la línea de su mentón suave, quizás demasiado joven para un hombre. Sólo sus ojos no lo satisfacían. Eran unos ojos que siempre le habían dado la impresión de pertenecer a otra persona. Unos ojos dorados y ajenos.

(pág. 5)

²² Sánchez Noriega, *op. cit.*, pág. 127.

Usigli tiene mucho cuidado al crear a su personaje principal, acentuando con detalle cada uno de los elementos que marcan el carácter, manías y obsesiones. A este protagonista puede denominársele como a un misterioso *dandy* moderno al que no se le conocen familiares ni pareja, se sabe que no trabaja, es un personaje que vive en busca de la aventura urbana, que gusta de los objetos más exquisitos, que visita los lugares más exclusivos y de moda e incluso se da el tiempo para planear asesinatos.

Se puso la blanca y suave camisa; se anudó la corbata Croydon Knit, color vino, y al ponerse el chaleco y el saco, el tacto de la vicuña le hizo pensar que se trataba de su último traje gris de tela inglesa. Se encogió de hombros, tomó un sombrero gris suave, marca Christy, y salió de la habitación después de echar una última mirada a su cama deshecha, de la que colgaba hasta el suelo la colcha de seda de Damasco [...]

(Página 6)

Roberto de la Cruz gasta el tiempo en paseos, su vida a primera vista parece muy rutinaria y aburrida: despertar, arreglarse, tomar el desayuno, leer el periódico, salir, apostar, regresar a su morada y repetir la rutina. La existencia de Roberto de la Cruz es totalmente contemplativa y sin muchas emociones, por eso resuelve convertirse en un “gran criminal” y así terminar con ese hastío.

Recordaba su infancia en la ciudad provinciana y tranquila excepto en los años lentos y vertiginosos a la vez, de la revolución. Pero su vida en la ciudad, su carrera destripada, sus pequeños viajes de recreo, su círculo decreciente de amigos y el círculo de su dinero, cada vez menor, constituían un largo corredor de niebla. Se divorciaba de todo eso, del dinero, de la despreocupación y de la niebla. Todo hombre se pregunta para qué ha nacido y él se lo preguntaba ahora [...] Su vocación real era aquella confesada en el baile pueblerino a una muchacha de humo con figura de novia: un gran santo o una gran criminal. Había comido demasiado bien para ser un santo.

(págs. 13 y 14)

El protagonista de la novela de Usigli busca la trascendencia a través de un crimen gratuito y estético y, de esa forma, terminar con la gente que está de más en el mundo: “Él mataría por estética, para acabar con los papás gordos, con las niñas malcriadas y con las esposas irascibles... Lo interesante sería cometer un crimen insoldable, inexplicable para el mundo. No por amor, no por celos, ni por venganza, ni por locura. Lo interesante sería cometer un crimen gratuito” (pág. 14). Roberto de la Cruz es un verdadero esteta del crimen, tal como lo plantea Thomas Quincey en *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*:

Mientras la gente vulgar se conforma con la plana roja de los diarios, el hombre sensible necesita otras cosas: la composición de un buen asesinato exige algo más que un par de idiotas que matan o mueren, un cuchillo, una bolsa y un callejón oscuro. El diseño, señores, la disposición del grupo, la luz y la sombra, la poesía, el sentimiento se consideran hoy indispensables en intentos de esta naturaleza.²³

No obstante, al transcurrir del tiempo y creyendo realizado su deseo criminal, Roberto de la Cruz vuelve a experimentar la misma frustración: “¿era feliz? Sí si la felicidad era el vacío que sentía, el vivir en un clima que no ponía a contribución ningún tipo de esfuerzo o pasión de su parte”. (pág. 49). Ese tedio nunca lo abandona, en ningún momento de la narración literaria se muestra satisfecho, ni siquiera al haber visto realizada su vocación criminal. El desencanto obedece a que, incluso cometiendo asesinatos, Roberto de la Cruz no será capaz de recuperar su paraíso perdido, su antiguo orden social y moral

²³ Thomas Quincey, *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes. Las confesiones y otros textos*. pág. 258.

Tras haber tomado la resolución de convertirse en criminal y haber seleccionado a su víctimas, Roberto de la Cruz organiza en su mente treinta pasos para asesinar, en una suerte de método del crimen. En su primer “ensayo”, en el intento de homicidio a Patricia Terrazas, vemos desplegada su técnica criminal de la siguiente forma:

Una desilusión profunda corrió por sus venas como sangre sin color, sin vida. Poco a poco, no obstante, empezó a ver las cosas con fría claridad, y se abstrajo tanto en su contemplación que no se dio cuenta que toda la cuerda de la caja de música se había desenrollado, de que las figuras estaban inmovilizadas en un paso de vals y que la música no sonaba ya. Con la precisión de un reloj empezó a contar.

Uno- Llegaría a la puerta.

Dos- Esperaría hasta que no pasara nadie por la calle.

Tres- Abriría con su duplicado de la llave.

Cuatro- Subiría la escalera sin ruido

Cinco- Entraría a la sala

Seis- La saludaría besándole las manos.

Siete- La sentaría en el *vis-à-vis*.

Ocho- La dejaría hablar.

Nueve- La haría levantarse con cualquier pretexto para que se detuviera ante el retrato de Alfonso XIII. Quizás se mostraría celoso del rey para obtener el efecto deseado.

Diez- Cuando ella estuviera ahí, se levantaría.

Once- Pasaría rodeando la mesa de centro.

Doce- Al pasar recogería el pisapapeles de bronce con el dragón chino.

Trece- Se situaría detrás de ella, un poco a su izquierda.

Catorce- Pasaría el pisapapeles a su mano derecha.

Quince- La golpearía en la cabeza con el pisapapeles. Un solo golpe debería bastar [...]

Todo le parecía tan natural y sencillo, que sonrió con cierta puerilidad. Eran las tres y cuarenta y lo tenía todo calculado. Le sobraban dos horas veinte minutos. Arregló su despertador para las cinco y treinta, guardó en el armario la caja de música y volvió a tenderse en la cama. Se durmió casi enseguida.

(pág. 50)

Después del asesinato fallido de Patricia Terrazas, Roberto de la Cruz vuelve a montar una puntual y estricta puesta escena de treinta actos:

Su método para preparar las cosas detalle a detalle, numerándolas, seguía pareciéndole inmejorable. Oyó primero atento el vals de su caja descubriendo nuevos pequeños detalles de aquella maravilla mecánica. Fumó un rato descansando con todo su cuerpo sobre la cama, sin apoyar la cabeza en la almohada. Al cabo de un cuarto de hora su pensamiento empezó a funcionar ordenadamente, tal como esperaba que ocurriera [...]

Otra vez treinta puntos. Se daba cuenta de que, aun simplificado, el plan podía rodar por solo detalle. Si el conde subía con él por ejemplo, todo estaba perdido y habría que sacrificar algo y matarlo, ya fuera en el apartamento alto, por la espalda, y afuera del sótano, de frente. Pero él quería hacerlo en el “muladar” y sin ser visto, y así lo haría.

Comprendió de pronto ese miedo del estreno que sienten los actores, algunos inclusive diariamente, antes de entrar a escena y que los franceses llaman *trac*. Era un involuntario estremecimiento de artista. Pensó también que no hay que sobreensayar, y después de repasar someramente su plan, se entregó a dormir.
(págs. 167–173)

Mientras que para Roberto de la Cruz el asesinato es un asunto calculado y articulado desde la razón, para Archibaldo es un impulso asesino determinado por el deseo que producen sus ensoñaciones erótico-criminales. Después de todo, para ambos sólo existe un *leit-motiv*: el deseo criminal que nace a partir de la melodía de la cajita de música.

“Archi”

Para el estudio de este personaje es necesario, como en el caso anterior, analizar su nombre. Archibaldo a primera vista resulta más aristocrático, cursi y excéntrico que el simple Roberto. Archibaldo es un nombre enteramente burgués alemán que coincide perfectamente con la personalidad infantil y engorrosa del protagonista. Buñuel, no conforme con esto, utiliza otro recurso para imprimir más connotaciones pueriles a su personaje: la apócope Archi que escuchamos, primero, en labios de su madre y de la institutriz, después, de las Cervantes y luego, de la mesera del bar en el que Archibaldo pide un vaso con leche. Buñuel deja a un lado los “jaiboles” de Roberto de la Cruz y abre paso a los vasos con leche que bebe Archibaldo tanto en bares como en citas galantes. Archibaldo parece no dejar atrás su actitud de niño malcriado y arrogante, actitud que lo marcará durante toda la película. Dado que este es un personaje cinematográfico, es muy importante que se analice también el *casting* y la importancia que tiene el actor para encarnar este personaje. “Si dans le roman, le personnage n’a d’autre réalité sensible que les mots par lesquels il est désigné, au cinéma il offre une figure plus composite [...] la figure du comédien-personnage, ondoyante, multiple, divers, ne cesse de se transformer toute en signifiant l’unité du personnage”.²⁴

A diferencia del texto literario en el que no se visualiza al personaje [...] en el cine el personaje viene identificado por un actor que le dota de unos rasgos físicos y de una gestualidad, y él mismo tiene una imagen pública elaborada a lo largo de las interpretaciones de otros personajes y de sus apariciones públicas, sobre las que el espectador se ha formado previamente una idea. En este punto se puede hablar de ruptura entre el texto literario y el fílmico.²⁵

²⁴ André Gardies, *Le récit filmique*, pág. 152.

²⁵ Sánchez Noriega, *op. cit.*, pág. 128.

El hecho de que Buñuel haya elegido a Ernesto Alonso para encarnar a su protagonista hace evidente su deseo de crear un personaje más caricaturesco y barroco que el de Usigli. Archibaldo es el *anticriminal* de una obra que en sí misma pareciera ser una parodia del cine negro de la década de los años cuarenta. Este actor se ha caracterizado por su sutileza de movimientos y su exacerbada gesticulación al actuar, y también por representar, casi siempre, a personajes citadinos y adinerados. De esta manera, Ernesto Alonso resultó ser el actor perfecto para llevar a cabo el papel de Archibaldo de la Cruz. “Archi” es un personaje rico en contradicciones: se le ve entrar en bares y pedir siempre un vaso de leche, perseguir a mujeres deseables, no para seducirlas, sino para asesinarlas, creerse un asesino despiadado y no serlo.

Archibaldo es un personaje marcado por la frustración de sus deseos, pero sus deseos no son de la misma naturaleza que los de Roberto de la Cruz, éstos son de origen erótico.

La frustración no es una simple mecánica narrativa o un truco o resorte dramático, es la consecuencia de un tema: la lucha entre el instinto y la convención o, en otros términos, el choque entre el individuo y la sociedad. En la lucha entre el instinto y la convención se cuestionan lo verdadero y lo falso, lo racional y lo irracional, lo individual y lo social. Buñuel es fiel a los principios del surrealismo en tanto que automatismo inconsciente, capaz de restituir a la mente su auténtica función sin la guía determinante de la razón, la moral, la estética o la filosofía. El instinto es un impulso irracional.²⁶

¿Cuáles son los motivos de Archibaldo de la Cruz? Archibaldo, tal como Roberto de la Cruz, desea trascender a través del crimen, pero no por estética ni por

²⁶ Tomás Pérez Turrent, “Pro y contra” en *¿Buñuel! La mirada del siglo*, pág. 51.

eliminar a gente indeseable, fantasea en convertirse en asesino por placer, para deleitarse. Para este personaje el asesinato está ligado a la sensualidad, mata —desde la imaginación— para sublimar un deseo, por eso no es extraño que sus víctimas siempre sean mujeres hermosas a quienes clasifica como brujas o santas. Pero ese deseo continuará frustrado, invariablemente queda en el ensayo. En este punto, Archi contrasta radicalmente con Roberto de la Cruz quien lleva su fantasía a la realidad convirtiéndose así en un asesino despiadado, mas termina reducido al plano del asesino vulgar y es recluido en un manicomio.

Los crímenes ocurridos a lo largo de la novela pueden avalar que hay un criminal en Roberto de la Cruz, su afán de transformar su fantasía en una realidad tiene como propósito darle sentido a su existencia, pero él no puede controlar todos los hilos y cuando mata realmente, no recibe el castigo conforme al esquema justiciero del género, sino que es enviado a un manicomio. El jefe de investigaciones infiere que lo contado por de la Cruz al entregarse es producto de su imaginación; ni siquiera le cree cuando dice que desconocía el engaño de su esposa, móvil que se atribuye al crimen. La casualidad parece determinar el derroteo de su vida y sus crímenes.²⁷

Una de las diferencias más significativas entre estos dos protagonistas es sin duda el hecho de que Roberto de la Cruz sí llega a convertirse en asesino, mientras que Archibaldo comete sólo crímenes imaginarios. Lo único que une a estos personajes, además del deseo y la obsesión criminal, es la frustración. Aunque en una de las escenas de la película Archibaldo sublima su deseo criminal a través de la destrucción de la doble de Lavinia, una figura muda y paralítica, que logra satisfacer por unos instantes su deseo homicida.

²⁷ Laura Navarrete Nava, “Ensayo de un crimen, de Rodolfo Usigli, una propuesta lúdica” en *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, pág . 68.

Archibaldo de la Cruz también gusta de objetos antiguos y exclusivos, disfruta labrando piezas hermosas con sus propias manos, se viste y afeita con exagerada perfección, esto lo vemos en las escenas donde aparece modelando bellos objetos en su taller de ceramista, también en el elegantísimo decorado de su casa, y en el cuidado y pulcritud con que elige su ropa y se afeita. Pero el objeto donde recae toda su frustración, deseo, placer y ensoñaciones es en la cajita de música que le trae a la mente la idea de asesinar.

Buñuel describe a su personaje de la siguiente manera:

En cuanto a Archibaldo (este nombre es diferente al del personaje de la novela), sé que no es un psicópata, sino más bien un hombre a quien las cosas no le resultan, o le resultan mal. Él desea asesinar, pero alguien se le adelanta en hacerlo, o las víctimas de mueren antes. Es un hombre bastante cuerdo, pero quiere realizar su sueño, su obsesión, como otros quieren escalar los Alpes o lograr la más exquisita planta de jardín.²⁸

Los crímenes de Archibaldo se ejecutan, como dije antes, desde la imaginación y el deseo, y por ello se convierten en actos impulsivos. Archibaldo obedece a esos impulsos desde un primer momento que se cruza con sus víctimas sin necesidad de elucubrar largos y exhaustivos planes. En la niñez nace su personalidad criminal a partir de la imagen sensual y sangrienta de su institutriz muerta, después, al encontrarse con más mujeres deseables, sufre nuevamente ese arrebató.

En relación a los personajes secundarios, éstos cambian completamente de una obra a otra, esto también obedece a las inquietudes de cada artista. A continuación

²⁸ De la Colina/ Pérez Turrent, op cit., pág, 112.

realizaré el análisis de los personajes secundarios y subrayaré ahí las transformaciones sustanciales que se realizaron durante la adaptación.

El ex inspector Herrera

Este ex policía es un personaje tan importante como el protagonista, ya que desenreda la historia y, al mismo tiempo, es una suerte de espejo del propio Roberto de la Cruz. El ex inspector Herrera parece adivinar los pensamientos, movimientos y actos de Roberto de la Cruz, es el único personaje que lo comprende y conoce; además de ser parte cardinal de la estructura de la novela negra. A diferencia de los detectives presentados dentro en la clásica novela policíaca, el ex inspector Herrera no es, precisamente, el paradigma del policía honorable que busca restablecer a toda costa el orden social, por el contrario, aparece como testigo y cómplice que acompaña y esclarece los trayectos criminales de Roberto de la Cruz.

-¿Y qué voy a hacer yo ahora? Si alguien puede comprenderme es usted. No soy un asesino pasional, no soy cualquiera. Preferiría estar en la cárcel que aquí. Usted sabe que no estoy loco.

El ex inspector Herrera sonrió agradablemente.

¡Qué loco va usted a estar, hombre! Sin embargo, vale más que se quede aquí por un tiempo. Esto es mejor que la Peni o que las Islas. Pero los crímenes son como libros: unos los escriben a tiempo y otros los copian. Usted quería ser un gran criminal como otros quieren ser grandes escritores o grandes policías, y se quedan en la aproximación. Yo también estoy en su caso. No he podido ser un gran detective.

(pág. 275)

Este personaje es omnipresente en la narración. Se inmiscuye a cada momento en los propósitos criminales de Roberto de la Cruz. Valentín Herrera parece estar siempre a un paso adelante del protagonista, anticipando cada uno de sus pensamientos y actos. Las irrupciones de este personaje perturban desde el inicio a Roberto de la Cruz, no obstante, mientras avanza la narración, éste termina acostumbrándose a la inquietante presencia. Desde el primer encuentro que tiene Valentín Herrera con Roberto de la Cruz en la casa clandestina de apuestas del Gordo, de la Cruz fija su atención en él, analizándolo y pidiendo informes sobre su actividad: “es un hombre de mediana estatura, delgado, de pelo ralo, nariz un tanto curvada sin llegar a ser aguileña, ojos redondos, pequeños y brillantes [...] El mentón era enérgico, la voz opaca”. En cuanto a su desempeño profesional y moral, el Gordo Asuara hace una radiografía detallada para Roberto de la Cruz: “es el de los supuestos contrabandos de droga, el supuesto comprador de chueco, el supuesto autor intelectual de falsos atentados políticos [...] el mayor romántico de todos. Se le metió en la cabeza convertir a los ladrones en policías: no lo comprendieron, y lo peor fue que entonces los policías se convirtieron en ladrones”. (página 18). Este historial es el que permite que el ex inspector sea el detective perfecto para desenmarañar los asesinatos de Patricia Terrazas y el conde. Ningún policía de buena monta hubiera sido igual de sagaz para aclarar tan sórdidos crímenes.

En la película de Buñuel no hay ni una sola referencia al ex policía, Buñuel lo suprime totalmente de su obra. La supresión de este personaje es una prueba

indiscutible de los intereses diversos que había entre ambos creadores. Buñuel no se interesó en absoluto en la estructura de la novela de la cual el detective es un elemento esencial, prefirió irse por los caminos de la comedia. Sí existe la presencia de policías en la película de Buñuel, pero a diferencia de la novela de Usigli, son incidentales, no tienen mayor importancia en la narración ni en la estructura de la película. Estos policías anónimos aparecen investigando los crímenes de la monja y de Patricia Terrazas, se les ve muy frescos haciendo bromas sobre las muertes, sin la sagacidad y perseverancia del policía de la novela policiaca o negra. Parecería que con ellos Buñuel buscó acentuar el humor negro de la película. Lo anterior, lo podemos corroborar en la secuencia donde se está determinando el móvil de la muerte de Patricia Terrazas. Desde luego, obedece al innegable desdén de Buñuel hacia cualquier tipo de autoridad; sea política, moral, social o religiosa. Temas recurrentes en sus películas, recuérdese *Nazarín*, *El ángel exterminador*, *Viridiana*, etcétera.

En la escena se ve al comisario haciéndole un interrogatorio a Willy, amante de Patricia.

Fade in:

2. INT. DPTO DE PATRICIA TERRAZAS-DÍA

En esta escena vemos a los PERITOS envolviendo el cuerpo de PATRICIA TERRAZAS, también, al comisario, quien está realizando un interrogatorio a WILLY, quien está notablemente consternado.

COMISARIO
(dirigiéndose al perito)

¿Ya? ¿Puede ya pronunciarse?

PERITO

(con una lupa en la mano, revisando un documento)

Es casi seguro, pero permítame un momento.

COMISARIO

(dirigiéndose a Willy)

¿Dijo usted antes que volvieron a discutir cuando se marchó el señor de la Cruz?

WILLY

(abatido)

Sí, señor. Le dije algo que no le cayó bien, ella era así. Los dos nos pusimos muy violentos...

COMISARIO

(aburrido)

¿Y nada más?

WILLY

(abatido)

¡Confieso que yo pronuncié palabras un poco duras! Entonces ella de pronto me dio una bofetada, yo la rechacé de un empujón... Entonces me marché. Cuando pasaba la oí llorar. Eso es todo.

PERITO

Señor comisario, no cabe duda de que esta carta es de puño y letra de la señora Terrazas.

COMISARIO

Mándeme su dictamen firmado a la delegación, por favor.

COMISARIO

(bromista)

El caso está resuelto... mucha sangre y pocas nueces...

COMISARIO

(bromista)

¿Qué le parece, López, si mientras llega el juez nos vamos a tomar un cafecito?
¿O no?

PERITO

Buena idea, señor comisario.

En la boda entre Archibaldo y Carlota volvemos a ver al comisario en compañía del cura y un general quien dice conmovirse por cualquier cosa, en cambio, como se observa arriba, muestra una frialdad total ante el cadáver de Patricia Terrazas. No es casual que Buñuel haya añadido este diálogo entre la autoridad eclesiástica, civil y militar. Existe un juego implícito y una burla ante los preceptos contradictorios que representa cada una de las “autoridades”. Hay además una sutil mofa de los rituales sociales. Prueba indiscutible de la visión sarcástica de Buñuel ante toda autoridad:

Fade in:

1. INT. CASA DE ARCHIBALDO-DÍA

Se está llevando a cabo una boda elegante y muy concurrida. En esta escena se ve al PADRE ALONSO abriéndose paso entre los invitados. Un MILITAR (con uniforme) le ofrece un asiento, el padre acepta. Se acerca a ellos el COMANDANTE encargado del peritaje de PATRICIA TERRAZAS.

GENERAL

Aquí tiene un sitio, Padre Alonso.

PADRE ALONSO

Gracias, muchas gracias.

GENERAL

¿Qué le parece la boda, Padrecito?

SACERDOTE

(emocionado)

Uy, espléndida y cuánta gente. Como nuestras amigas son tan buenas...

COMISARIO
(conmovido)

Yo he tenido que salirme del oratorio porque se me saltaban las lágrimas. A mí una boda, un bautizo, incluso, una confirmación, siempre me conmueven.

SACERDOTE
(conmovido)

Es que la pompa de la iglesia católica y, por qué no decirlo, el manto de poesía con que envuelve todos sus actos es algo único, excepcional.
¿Qué sentirían ustedes si ésta fuera una ceremonia civil, por ejemplo?
Algo prosaico, vulgar...

GENERAL
(burlón)

Tiene usted mucha razón, padre. Pero aparte de esto, creo que nuestro amigo el señor comisario es un sentimental.

COMISARIO
(exaltado)

¡En todo y por todo gracias a Dios! Por ejemplo, creerán que si veo pasar un regimiento con la bandera desplegada siento enseguida un nudo aquí (tocándose la garganta) y los ojos llenos de lágrimas...

GENERAL

Bueno, eso es natural entre personas bien nacidas, es la emoción patriótica.

Patricia Terrazas

Este personaje encabeza la lista de seres abominables a los cuales pretende eliminar Roberto de la Cruz. Patricia Terrazas es una mujer madura, insoportable, dudosamente rica, ociosa, excéntrica, charlatana y sin ningún atractivo, características que se convierten en el pretexto perfecto para iniciar el historial criminal de Roberto de la Cruz, pero alguien se le adelanta y comienza su carrera de asesinatos:

La señorita Patricia Terrazas tendió la mano a Roberto de la Cruz, que instintivamente la tocó apenas. Era una mujer más bien alta, cargada de pieles y sortijas y collares y pulseras. Roberto de la Cruz pensó:

—No le falta más que la mano del molcajete

Podría tener cuarenta años, quizás cuarenta y cinco, aunque un examen más detenido producía el vértigo de lo insoldable, y sentía como sí, el *pancake* que le cubría la cara, Patricia Terrazas hubiera tenido mil años. Recorrió a Roberto de la Cruz con esa mirada de tasador que tienen los hombres cínicos y las mujeres que no se deciden a envejecer [...]

[...] Roberto de la Cruz se encogió de hombros con despecho. No contestó, pero se miraba se clavó en Patricia Terrazas que reía y hacía sonar sus pulseras al recoger sus fichas. El ex inspector Herrera sorprendió la mirada y sonrió. Podía comprender que esa mujer invitara al odio [...]

(págs. 19 y 20)

La Patricia Terrazas de Buñuel es también una mujer frívola, insoportable e intrigante como la que aparece en la novela, pero, al contrario que ésta, mucho más joven y sensual. Como he dicho antes, Archibaldo de la Cruz clasifica a sus víctimas en brujas o santas, desde luego, Patricia Terrazas entra en la categoría de las brujas. Para encarnar este personaje Buñuel eligió a Rita Macedo, actriz que se caracterizó por representar, casi siempre, a mujeres deseables. La interpretación de esta actriz provoca que el espectador sienta cierta empatía con los deseos criminales del protagonista. La

atracción que experimenta Archibaldo por ella es contradictoria, por un lado siente una fuerte atracción, y por el otro, rechazo hacía la actitud desenfadada y de libre albedrío que muestra este personaje femenino. Archibaldo también tratará de asesinarla. En una de las escenas se ve a Archibaldo diciendo, con evidente doble sentido, "la asesinaría con muchísimo gusto", asesinato que queda frustrado como todos lo que desea de realizar.

La transformación que hace Buñuel no sólo se queda en el ámbito de la apariencia del personaje, sino también en el de las acciones. Buñuel elige para ella un suicidio pasional y no un asesinato, como sucede en la novela. Muerte que ocurre tal cual la imagina Archibaldo, pero es la propia Patricia Terrazas quien se adelanta a sus pasos. Otro de los cambios que hizo Buñuel a este personaje fue el de agregarle un amante visiblemente mayor que ella, Willy, con quien Patricia lleva una relación tormentosa, un *amour fou* que termina en un escandaloso suicidio. Tanto Patricia Terrazas como Carlota, Lavinia y la monja están involucradas sentimentalmente con hombres mayores o envueltas en relaciones tiránicas —como es el caso de la monja y su relación espiritual con Dios— situación que agudiza aún más la frustración de Archibaldo.

Buñuel toma un extracto de la novela de Usigli donde aparece muy bien identificada la esencia de Patricia Terrazas llevándola a la pantalla con algunos cambios en el contexto de la historia de Usigli, pero, mantiene casi intacto su espíritu corrosivo:

Fade in:

1. INT. CASA DEL GORDO AZUARA- NOCHE

En una tumultuosa y elegante sala aparece, en la ruleta rusa, PATRICIA TERRAZAS, EL GORDO AZUARA, WILLY, ARCHIBALDO y otros hombres mirando el juego. Por sus expresiones, es evidente que Patricia va perdiendo la partida.

PATRICIA TERRAZAS
(consternada)

Me dejaron ustedes como gallina desplumada.

PATRICIA TERRAZAS
(demandante)

¡Dame dos mil pesos, Willy!

PATRICIA TERRAZAS
(altanera)

Déjeme sentar, materialmente no puedo tenerme en pie

HOMBRE 1

Bueno siéntese, a ver si así cambia la suerte.

WILLY
(avergonzado)

Muchas gracias, señor, muy amable...

PATRICIA TERRAZAS
(quitándose el zapato)

Ay...estos zapatos son una tortura... y son muy buenos... me los hicieron en París... Mire Champs Elysées y toque, to-que, el raso es finísimo pero yo no sé qué defecto tienen...

HOMBRE 2
(sorprendido)

Sí, señorita, son muy finos.

PATRICIA TERRAZAS

¿Cuánto te costaron Willy?

WILLY

Patricia, por favor...

AMIGO

Qué mujer tan interesante ¿verdad Archibaldo?

ARCHIBALDO

La asesinaría con mucho gusto...

Fragmento que en la novela de Usigli encontramos descrito de la siguiente manera:

Sirvieron el asado. Patricia Terrazas hablaba... Hablaba en general, pero era evidente que el blanco de todas sus palabras era Roberto de la Cruz. El discreto Roldán y el ex inspector Herrera parecían más disfrutar este espectáculo que con la variedad profesional.

—Por ejemplo, yo nunca me canso de bailar.

—Es que usted es inmortal, dijo el ex inspector Herrera

— ¡Adulador! Repuso ella. O quizás se burla de mí. Pero la razón es más *terre à terre*. La razón es el calzado que uso: zapatos de una suavidad maravillosa que me hacen especialmente en la Habana. Hay que tocarlos para creerlo. Miren ustedes, ¡sí, sí, miren!

Antes de que ellos pudieran comprender totalmente lo que ocurría, la mujer se había descalzado y había puesto sus zapatos sobre la mesa, entre las fuentes del asado y los platos. Los tres hombres miraron los zapatos, de punto bastante grande, como fulminados.

— ¡No, no! Gritó ella. Toquen, toquen y se convencerán. ¡Pero toquen!

Extraña mujer, ¿verdad?, dijo [el ex inspector Herrera]

Mientras el ex inspector Herrera se alejaba Roberto de la Cruz permaneció de pie ante su puerta como quien dispone a abrir.

Pensó: Me encantaría asesinarla.

(pág. 23)

La frase final que escuchamos de boca de Archibaldo de la Cruz no está elaborada desde la repulsión, por el contrario, está construida a partir de los deseos de asesinar a una mujer a la cual es incapaz de poseer.

Carlota Cervantes “La Nena”

Este personaje es la antítesis de Patricia Terrazas. Para Roberto de la Cruz, ésta y su madre son la encarnación de la mujer perfecta. Roberto de la Cruz conoce primero a su madre, la señora Cervantes, a través de Patricia Terrazas y en el mismo momento de conocerla, cae rendido por su belleza, pero la atracción no tarda en trasladarse hacia Carlota, que es un fiel espejo de la otra:

Ante la mesa había una mujer alta, elegante, de cabellos blancos y cutis fresco, sin una alhaja, sin una gota de pintura, fuera de los labios, llena de chic natural, que se movía como las diosas de Virgilio [...] una muchacha se había aproximado, como salida de un espejo. Exceptuando por lo cabellos blancos, era el duplicado más vertiginoso y más fascinador de la madre. Roberto de la Cruz las miró sintiendo un crecer en él una emoción purísima [...] Exceptuando por lo cabellos blancos, era el duplicado más vertiginoso y más fascinador de la madre. Roberto de la Cruz las miró sintiendo un crecer en él una emoción purísima
(pág.28)

Meses después de conocerla y tras la muerte de su esposo, Roberto de la Cruz se casa con ella en una alianza motivada y arreglada por la señora Cervantes. Roberto cree que esta unión podría cambiar el rumbo infame de su vida, pese a ello, tras el halo angelical que envuelve a Carlota se halla un secreto que es revelado hasta el final de la novela: el adulterio. Adulterio que la madre solapa y oculta.

Carlota es también la única persona a la que logra asesinar Roberto de la Cruz, pero la mata sin saber que se trata de ella. Roberto de la Cruz se deja llevar por la melodía de *El príncipe rojo* y apuñala a Carlota confundiéndola con Lavinia:

[...] Repentinamente sintió que la pesadez de sus plantas lo abandonaba, y le dolió la mano en que se apretaba la navaja, tan lejanamente como si, desprendida de su cuerpo, ardiera. Con una ligereza que era también sueño, llegó hasta el

sofá: La silueta de Lavinia seguía inmóvil y oscura. La música llegaba a su culminación.

Roberto de la Cruz alzó y bajó el brazo derecho. No hubo un grito. Entonces, sin intención, el brazo del hombre repitió su movimiento, una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once veces, y se detuvo en el aire, dejando caer la navaja Roberto de la Cruz sintió su boca seca hasta parecerle que su paladar y su garganta iban a estallar.

(pág.195)

Archibaldo de la Cruz, al igual que el personaje de Usigli, siente una intensa atracción hacia Carlota. En ella ve reflejada la inocencia, la medida, la bondad, la pureza y el recato. Archibaldo considera también el matrimonio con Carlota como el camino hacia la redención:

Fade in:

1. INT. CASA DE LAS CERVANTES- DÍA

Después de sostener su primer encuentro con PATRICIA, ARCHIBALDO entra trastornado a la elegante casa de LAS CERVANTES. CARLOTA está conversando en el oratorio con ALEJANDRO, su amante. LA SEÑORA CERVANTES le avisa a ALEJANDRO que ARCHIBALDO se aproxima. ALEJANDRO reprocha a la madre la presencia de ARCHIBALDO. ARCHIBALDO llega con un regalo para CARLOTA. Saluda a ambos. LA SEÑORA CERVANTES le pide a ARCHIBALDO que se le lleve el regalo al oratorio. ARCHIBALDO entra a un oratorio repleto de luz y sobras figuras religiosas, ante él ve absorta en una oración a CARLOTA.

SEÑORA CERVANTES

(tendiéndole la mano)

¿Cómo le va, Archibaldo? Me da mucho gusto verle. ¿Conoce usted al arquitecto Rivas?

ARCHIBALDO

(tendiéndole la mano a Alejandro)

Sí, señora, ya tenía el gusto. ¿Cómo está, arquitecto?

SEÑORA CERVANTES

(después de que Archibaldo le muestra un jarrón)

¡Qué precioso vaso! ¡Mira Alejandro! Cada día se supera usted más como ceramista.

ARCHIBALDO

Soy un simple aficionado.

SEÑORA CERVANTES

A Carlota le va a encantar. Lléveselo usted mismo. Está aquí en el oratorio, pase.

ARCHIBALDO

Con permiso.

ALEJANDRO

Pase usted

CARLOTA

(con fervor)

¡Oh Clemente, oh piadosa, oh dulce virgen María, ruega por nosotros para que seamos dignos de alcanzar las divinas gracias de nuestro señor Jesucristo! Amén. Perdone, Archi.

ARCHIBALDO

No faltaba más. ¿Cómo está?

CARLOTA

(sonriente y agradecida)

Bien, gracias ¡Qué lindo es! ¡Gracias Archi! Y qué colores tan delicados. Algún día tendremos que ir a verle trabajar. Se lo voy a poner a la virgen ya que estamos aquí, ¿le parece?

ARCHIBALDO

(conmovido)

¿A quién mejor, Carlota? Me conmueve es ambiente de paz en el que viven ustedes... es como cambiar de mundo...

CARLOTA

Pues la paz va a desaparecer algunos días, van a venir unos albañiles, ¡imagínese! ¿Qué le pasa? Lo veo preocupado.

ARCHIBALDO

Sí, Carlota. Necesito hablar con usted.

CARLOTA

(preocupada)

¿Le ocurre algo malo?

ARCHIBALDO

Con usted no quiero disimular. Me ha pasado hoy una cosa muy perturbante, algo que ha removido de una manera tremendo sentimientos muy hondos y lejanos... Pero no es de eso de lo que quiero hablarle

CARLOTA

¿Por qué? ¿No me cree usted capaz de comprenderlo?

ARCHIBALDO

¡Claro que sí! Soy yo el que no sabría hacerse comprender...

CARLOTA

Pues hábleme francamente. ¿Quién dice que no podamos encontrar una solución?

ARCHIBALDO

Voy a tratar de explicarme: usted es para mí un ideal. Sé que su pureza y su ingenuidad podrían salvarme... pero no me atrevo a pedirle que se ligue demasiado a un destino que puede ser trágico...

CARLOTA
(sorprendida)

¿Trágico? ¿Por qué dice eso?

ARCHIBALDO
(desolado)

Estoy convencido que no soy un hombre como cualquiera. Conozco mis aspiraciones y me dan miedo... ¿Me creerá usted? A veces... quisiera ardientemente ser un gran santo... otras veces veo con certeza que puedo ser un gran criminal ¿No le parece absurdo?

CARLOTA

Se me hace que lo que usted tiene es que... vive demasiado aislado, y eso no es bueno. ¿Por qué no nos viene a ver más a menudo? Tenemos mucho de que hablar.

Archibaldo ve en Carlota una suerte de santa que podría redimirlo y encausarlo hacia el buen camino. La Carlota de Buñuel también oculta una doble vida, Buñuel lo denota a través de la caracterización física de la actriz, Ariadne Welter, quien porta vestidos blancos con toques negros, en su cabello oscuro donde resalta un llamativo mechón blanco. Cada una de las escenas en que aparece Carlota está acompañada por un halo de claroscuros: sombras, muebles, imágenes religiosas, telas, etcétera. Buñuel hace que este personaje rece con febril devoción ante el altar de la virgen María y también que se entregue sin reparos a una relación adúltera. El amante de Carlota Cervantes es un “honorable padre de familia”, quien encubre su amorío haciéndolo pasar como una inocente relación de arquitecto a cliente. Al enterarse del secreto de Carlota, Archibaldo resuelve asesinarla y fantasea con hacerlo dentro del lecho nupcial. En esta fantasía primero la obliga —ataviada con un traje de bodas— a arrodillarse y

recitar el “Ave María”, y una vez terminada la plegaria, éste le da un tiro mortal justo cuando se encuentra postrada en la cama. Más que una fantasía criminal, ésta se presenta como una perversa fantasía erótica.

Fade in:

1. INT.CASA DE ARCHIBALDO-DÍA

Mientras los sirvientes de ARCHIBALDO hacen los preparativos de la boda, ARCHIBALDO entra y exige que se den prisa. UNO DE LOS SIRVIENTES le da un sobre. ARCHIBALDO lee la carta.

SIRVIENTE 1

Señor, ha llegado esta carta para usted

ARCHIBALDO

(Dirigiéndose molesto a uno de sus empleados)

¿Y los demás muebles dónde están? Nos se dan cuenta que la boda es pasado mañana.

EMPLEADO

Están llegando

ARCHIBALDO

(resignado)

Está bien

ARCHIBALDO

(Leyendo)

Antes de que se case, tiene usted que saber la verdad. Acuda mañana, víspera de su boda, a las ocho de la noche al jardín de arquitectos y comprobará que Carlota no es la mujer pura y honesta que usted se imagina.

2. EXT. JARDÍN DE ARQUITECTOS-NOCHE

CARLOTA sale de su coche apresurada entre penumbras. Entra a una de las casas. Tras ella, y sin que se dé cuenta, está ARCHIBALDO quien la mira sorprendido. ARCHIBALDO espía desde una ventana. Al encenderse las luces, ARCHIBALDO ve cómo CARLOTA besa a su amante. CARLOTA y ALEJANDRO cierran las persianas para que nadie pueda verlos.

3. INT. CASA DE ALEJANDRO-NOCHE

Después de cerrar las persianas, ALEJANDRO se acerca eufórico a CARLOTA. Ella se ve consternada y nerviosa.

CARLOTA

(rechazando a Alejandro quien la toma de las manos)

Déjame, Alejandro

ALEJANDRO

(consternado)

Perdóname. Necesitaba verte, tenerte en mis brazos. No sé lo que hubiera hecho si no llegas a venir.

CARLOTA

Armar un escándalo. Ya me lo dijiste.

ALEJANDRO

(tomándola de los brazos)

La idea de no verte si quiera un vez más me hacía pensar desatinos. ¿No habrá manera de hacerte desistir de esa boda?

CARLOTA
(preocupada)

Es la única ocasión que se me ofrece para poder llevar una vida honrada, ¿cómo es posible que tú te opongas a eso? Alejandro, prométeme que no harás nada.

ALEJANDRO
(mientras abraza a Carlota)

Sí mi vida, está prometido. Pero algo tiene que suceder de aquí a mañana que impida nuestra separación.

CARLOTA
(alarmada)

¿Por qué dices eso?

ALEJANDRO
(ensimismado)

No sé. Pero lo nuestro ha sido tan grande que no es posible que desaparezca así nomás... como un sueño. ¡Algo tiene que suceder!

4. EXT. JARDÍN DE ARQUITECTOS-NOCHE

Tras enterarse de la verdad, ARCHIBALDO se sienta con gesto abatido en una de las sillas del jardín. Hay neblina y se escucha el *minúe* trastornado de la caja de música.

ARCHIBALDO
(con la música de la caja de música como fondo)

Y yo que había creído salvarme con su pureza. Si la matara ahora, al salir, me condenarían como a un vulgar homicida. Matándola mañana, después de casados, se me juzgará como a un esposo que ha vengado su honor. Sí... mañana por la noche en la cámara nupcial...

5. INT.CÁMARA NUPCIAL-NOCHE (ensoñación)

Vemos, en una elegante habitación llena de flores a CARLOTA quien está frente a un tocador desprendiéndose cuidadosamente de sus joyas y velo.

ARCHIBALDO se desprende sus mancuernillas y reloj del otro lado de la recámara.

ARCHIBALDO

(dirigiéndose rápidamente a Carlota)

No, no te lo quites. Quiero mirarte así, cubierta con esa corona y ese velo que simbolizan pureza. Tu cándida pureza, tan blanca y transparente que permite contemplar sin velos tu alma de niña. Quisiera verte arrodillada, rezando. Como te presentaste ante mí aquella mañana. ¿Te acuerdas? En que te dije que quisiera ser un gran criminal o un gran santo...

CARLOTA

Sí, Archi

ARCHIBALDO

(tomándola de los brazos, excitado)

¿No quieres darme ese gusto? Ven. Te he visto tantas veces en mi pensamiento rezando. Quisiera volverte a ver como aquel día. Arrodíllate.

CARLOTA

Pero Archi. Por dios, ¿por qué...?

ARCHIBALDO

(cruzándole las manos a Carlota)

Por favor, ¡arrodíllate! Eso es, así y ahora cruza las manos, crúzalas. Y ahora reza.

CARLOTA

(rezando para ella misma)

ARCHIBALDO

¡No, no, no! ¡En voz alta! Di en voz alta eso que estas rezando. ¿No quieres darme ese gusto?

CARLOTA

(mirando a Archibaldo mientras reza exaltada)

Dios te salve, Reina y Madre de misericordia, vida, dulzura y esperanza nuestra, Dios te salve. A ti llamamos los desterrados hijos de Eva, a ti suspiramos gimiendo y llorando en este valle de lágrimas. Ea, pues Señora, abogada nuestra, vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos, y después de este destierro

muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre, ¡Oh clemente! ¡Oh piadosa! ¡Oh dulce Virgen María! Rueda por nosotros, Santa Madre de Dios. Para que seamos dignos de alcanzar las promesas de Nuestro Señor Jesucristo. Amén

Archibaldo saca una pistola

CARLOTA
(tirándose en la cama, asustada)

¿Qué vas a hacer?

CARLOTA
(suplicante)

Archi, déjame explicarte

Archibaldo le da un tiro.

Esa fantasía de asesinarla es opacada de nuevo, esta vez, por el amante quien le dispara a Carlota momentos después de celebrarse la boda. De esta manera se interrumpe de nuevo la oportunidad de Archibaldo de matar y poseer a una mujer. Al personaje de Buñuel no le importa ser juzgado como a un vulgar asesino pasional como ocurre con Roberto de la Cruz, quien busca a ser juzgado como un asesino gratuito.

Lavinia

La Lavinia de Usigli es una joven y atractiva prostituta que atrae a Roberto de la Cruz, sobre todo, por su parecido a la señora Cervantes, pero a diferencia de ésta, Lavinia carece de clase y estilo. Con este personaje ocurre lo mismo que con Carlota y su madre, ya que Roberto de la Cruz cree ver en ella el reflejo de Carlota. Roberto de la Cruz tiene el impulso de asesinarla y así cometer un crimen gratuito, pero en su lugar

mata a su esposa Carlota y, por ese crimen, es condenado y reducido a un simple homicida pasional

Tenía unos veinticinco años pero representaba dos o tres menos por ser tan delegada. Tenía ojos de un verde indefinible, manos delgadas y largas y una historia absolutamente vulgar. Vestía bien, pero su ropa se veía demasiado nueva siempre; sus menudos y angostos zapatos de altos tacones, demasiado brillantes. Carecía de huellas de abandono o confianza, al extremo de dar la sensación de ropa prestada. Sin embargo, no le faltaba encanto ni atracción física. Su vida en vez de reducirla a la desnuda vulgaridad de su origen, pasada la juventud esplendorosa, parecía afinarla un poco, dándole un patetismo particular.

(pág. 98)

En la versión de Buñuel encontramos una Lavinia más alegre y mordaz interpretada por la bellísima Miroslava Stern. Este personaje femenino encaja de igual forma dentro del catálogo de brujas a las que Archibaldo busca a toda costa eliminar. Lavinia juega con las intenciones Archibaldo, da pie a la seducción, pero al mismo tiempo lo repele e ignora. Entre ellos existe un juego constante de escaramuzas en el que la mayoría de las veces Lavinia sale victoriosa. Situación que sin duda alimenta los deseos erótico-criminales de Archibaldo. Desde su primer encuentro, en la tienda de antigüedades, Lavinia se ve atraída por la cajita y, no sólo eso, se presenta como posible compradora del objeto de deseo de Archibaldo. Archibaldo sin dudarlo le arrebató la caja de las manos y desde ahí comienza toda una serie de encuentros en los que siempre se manifiesta un juego de poderes. En el segundo encuentro en Las Veladoras, mientras Archibaldo bebe un vaso con leche, mira maliciosamente a Lavinia. Cuadro que ante el espectador se muestra como un *close up* en el que se yuxtapone la imagen de Lavinia con la llama de una veladora. “Estaba usted muy linda envuelta en llamas,” agrega

Archibaldo. Imagen que se convierte también en premonición pues Archibaldo buscará la oportunidad de meter a la hoguera a Lavinia. No obstante, ese malicioso plan se ve opacado por otra de las “puntadas” de Lavinia, proporcionándole otra vez a Archibaldo el lugar del asesino frustrado. Este juego comienza cuando Lavinia se hace pasar por un maniquí, en otras palabras, ella toma el lugar del objeto y el objeto termina sustituyéndola. El deseo de Archibaldo se transfigura en objeto. Buñuel le otorga a su protagonista la oportunidad de sublimar su deseo a través de un juego perverso y fetichista, llevando al maniquí, réplica muda y paralítica de Lavinia, a la hoguera como a una bruja.

Fade in:

1. INT.CASA DE ARCHIBALDO-DÍA

Se ve a ARCHIBALDO despidiéndose de uno de sus empleados, quien se tomará toda la tarde libre. ARCHIBALDO se asegura de que no regresen hasta las diez de la noche. Entra a una de las habitaciones, de uno de los cajones, saca ropa interior de mujer. ARCHIBALDO se detiene acariciando la ropa. Se oye el timbre, ARCHIBALDO atiende molesto. En la puerta está LAVINIA, ARCHIBALDO la saluda contento. LAVINIA, al entrar hace un gesto de sorpresa al ver las dimensiones y elegancia de la casa. LAVINIA pregunta a ARCHIBALDO por su PRIMA. ARCHIBALDO toma de la mano a LAVINIA y la mete en el salón. En la habitación se ve la silueta de una mujer sentada.

ARCHIBALDO
(contento)

Lavinia, pero qué puntualidad.

LAVINIA
(haciendo gesto de sorpresa)

¡Fiuu!

ARCHIBALDO

Esta vez fue formal

LAVINIA
¿Creía usted que le iba a tirar otra plancha?

ARCHIBALDO

No me hubiera extrañado nada

LAVINIA
Pero se hubiera enojado y yo no quiero que se enoje conmigo

LAVINIA
¿Y su prima? ¿Dónde está? A ver si es verdad que se parece a mí

ARCHIBALDO
(tomándola de la mano y llevándola a la casa)
Está ahí dentro, venga conmigo

ARCHIBALDO
(haciendo gesto de silencio)

¡Shh!

LAVINIA
¿Está dormida?

ARCHIBALDO
Está sorda

LAVINIA

¿Tiene frío?

ARCHIBALDO

Es que hoy hace calor

ARCHIBALDO

Primita, te presento a mi amiga Lavinia

LAVINIA

(a carcajadas)

Oiga, usted me está resultando muy revoltoso. ¿Cómo consiguió traerse a mi hermanita. Yo la tenía por una muchacha muy seria.

ARCHIBALDO

Se sentía tan sola y abandonada que me dio lástima y le propuse que se viniera a vivir conmigo.

LAVINIA

Con razón decían mis papás que esta muchacha terminaría muy mal.

ARCHIBALDO

¿Usted cree que no hizo bien?

LAVINIA

Depende de que usted cumpla como un caballero.

ARCHIBALDO

Desciendo de una familia de caballeros.

LAVINIA

Sabe usted, a pesar de su aire fúnebre, es muy divertido.

ARCHIBALDO

Y usted es la mujer más llena de vida y de simpatía que he conocido... Me atrajo desde que la vi en las Veladoras de Santa, rodeada de llamas, como una pequeña bruja condenada a la hoguera... mi pequeña Juana de Arco...

LAVINIA
(intrigada)

¿Juana de Arco fue bruja...?

ARCHIBALDO

Eso dicen los que la quemaron...

LAVINIA

A ver, a ver cuénteme, ¿cómo estuvo eso?

ARCHIBALDO
(acariciándole el pelo a Lavinia)

Es una historia muy larga

LAVINIA

Oiga, Oiga... ¿Yo vine aquí para trabajar o para que me alise el cabello?

ARCHIBALDO

Todo llegará...

ARCHIBALDO

Voy a prepararle una bebida. Estoy sin servicio porque se fueron todos.

LAVINIA

De modo que ni prima ni nadie. Solito en la casa. Está bien

ARCHIBALDO

No le parece mejor

LAVINIA

Tráigame la bebida y después hablamos

1. INT. CASA DE ARCHIBALDO-DÍA

ARCHIBALDO se aleja, prepara todo para asesinarla, pone a calentar el horno de ceramista y una toalla para ahorcar a LAVINIA. Cuando ARCHIBALDO vuelve a lado LAVINIA, se da cuenta de que ella cambia de ropa e identidad con el maniquí. Al escuchar la negativa de LAVINIA, ARCHIBALDO besa al maniquí. Al ver eso, LAVINIA responde besando a ARCHIBALDO. Paran. Cuando LAVINIA trata de quitarle su ropa al maniquí, ARCHIBALDO lo impide. Ella acepta intercambiar su ropa con la del maniquí. Cuando Lavinia se está cambiando de ropa ARCHIBALDO se prepara para ahorcarla. Archibaldo distrae a Lavinia con unas fotos y cuando él está a punto de ahorcarla tocan el timbre. Él se perturba y sale a abrir y se encuentra con una comitiva de turistas que Lavinia cita ahí para molestar a ARCHIBALDO.

ARCHIBALDO

(acercándose al maniquí)

No me había perdido estoy aquí. Ya le he dicho que como no tengo servicio estoy fatal. No encuentro nada. ¿Una copita?

LAVINIA

(postrada en el lugar del maniquí)

Adivine cuál de las dos soy yo

ARCHIBALDO

(sorprendido)

Es increíble. Le ha puesto su traje y le queda muy bien.

LAVINIA
(modelando la ropa)

Como que está hecho a la medida

ARCHIBALDO
(tocando las piernas del maniquí y acariciando las medias y ropa)
Y sus zapatos. Usa usted unas medias muy finas. Le puso también las pantaletas

LAVINIA
(al ver que Archibaldo toca los senos del maniquí)
Óigame señor, o la una o la otra. Decídase porque las dos me parece que es demasiado

LAVINIA
(cuando Archibaldo se acerca a besarla)
Déjeme

ARCHIBALDO
(volteando hacían el maniquí)
No

LAVINIA
(al ver que Archibaldo besa al maniquí)
No

LAVINIA
(nerviosa por haber besado a Archibaldo)
Ya está bien, voy a vestirme. No crea que es tan fácil quitarle la ropa

ARCHIBALDO
(impidiendo que Lavinia desvista al maniquí)
No, no lo toque. Venga. Quiero conservarlo así, con su ropa. Voy a darle esta. La compré para su hermanita pero usted no me dio tiempo de vestirla.

LAVINIA
(sorprendida por ver la ropa)

¡Mire nada más qué linda! Oiga, de veras que es usted de lo más chocante. Pero le aceptaré el cambio porque yo salgo ganando. Márchese a la otra pieza mientras yo me visto.

ARCHIBALDO

Estoy en la recámara de junto, cuando acabe de vestirse puede pasar.

LAVINIA

(con la ropa nueva)

¿Se puede?

ARCHIBALDO

Adelante. Ni hecho a la medida, le queda perfectamente.

LAVINIA

Es que la percha también es agradecida. Hay que darle su mérito.

ARCHIBALDO

No tiene usted que decirlo

LAVINIA

Oiga, estoy que me muero de curiosidad por saber una cosa pero me da pena.

ARCHIBALDO

A ver diga

LAVINIA

¿En todo este castillo no hay otro sitio para trabajar más que su recámara?

ARCHIBALDO

Tengo mi taller. Tome un trago y enseguida pasamos allá

LAVINIA

¿Y este álbum?

ARCHIBALDO

Recuerdo de mis viajes. Véalo usted. Está la fotografía de la plaza de Rouen, donde quemaron a Juana de Arco.

LAVINIA

Me encanta ver álbumes de familia

LAVINIA

(pasando las hojas del álbum)

Seguro que este niño es usted. De chico era muy guapito ¡eh! Y esta señora qué elegante, su mamá, claro. A ver si encuentro...

Archibaldo, que está detrás de Lavinia, está a punto de ahorcarla con una toalla. Se pone impávido al escuchar el timbre.

LAVINIA

Han tocado

ARCHIBALDO

(nervioso)

No me explico quién puede ser, yo nunca tengo visitas

LAVINIA

¿Quiere que abra yo?

ARCHIBALDO

Pero si no es posible. Tiene que ser una equivocación

LAVINIA

¿Y si no lo fuera? Tengo un presentimiento. Yo voy

ARCHIBALDO

Espere...

Lavinia también es resguardada y vigilada por un hombre mayor, Chucho, al que en repetidas ocasiones presenta como su padre. En cada encuentro, desde el primero en la tienda de antigüedades, éste impide el contacto entre Lavinia y Archibaldo. Pero a

diferencia de los otros personajes femeninos, Lavinia decide cortar la relación con él y seguir su camino con Archibaldo, escena que clausura este relato cinematográfico:

Fade in:

1. INT. CASA DE ARCHIBALDO-DÍA

Vemos un acercamiento de la caja de música, más allá está ARCHIBALDO recostado y concentrado en la melodía. Se levanta de repente. Saca de uno de los cajones un costal, en él arroja, decidido, la caja de música. Toma su saco y bastón y sale de la casa.

2. EXT. PARQUE-DÍA

ARCHIBALDO arroja la caja de música al lago. Al ver cómo se hunde, sonrío y se aleja. Sigue su camino. A su paso, ve a un insecto en un árbol. Intenta aplastarlo con su bastón. Desiste. Continúa su trayecto. A lo lejos parece identificar a alguien. Se acerca a apresurado.

ARCHIBALDO
(gritando y alzando su bastón)

¡Lavinia! ¡Lavinia!

LAVINIA

¡Qué alegría!

ARCHIBALDO

(tendiéndole la mano a la Lavinia)

¿Qué hace usted por aquí?

LAVINIA

(que se muestra contenta al ver a Archibaldo)

Fíjese que no podría explicárselo. Yo misma me lo preguntaba hace un momento. No sé, estaba en mi casa y me encuentro aquí, de pronto.

ARCHIBALDO

No estará esperándola por ahí su esposo. Me dijo usted que no se separaría de él.

LAVINIA

No. ¡Qué esposo ni qué esposo!

ARCHIBALDO

(intrigado)

¿Cómo? ¿no sé casó usted por fin?

LAVINIA

Fíjese que no.

ARCHIBALDO

¿No era una buena proposición? Un hombre rico, honorable.

LAVINIA

Sí, pero además de ser rico y honorable, resultó que era policía honorario y además celoso. ¡Imagínese!

ARCHIBALDO

Ni hablar. La comprendo y la felicito ¿Y sus gringuitos?

LAVINIA

Ahora no es tiempo, tienen su época como las frutas. ¿Y usted, qué cuenta?
¿Cómo se siente?

ARCHIBALDO

Muy bien; por primera vez puedo decir que la vida me parece sencilla. Pero ¿por qué no seguimos caminando?

LAVINIA

¿A dónde va usted?

ARCHIBALDO

¡A dónde usted vaya!

LAVINIA

¡De verás! ¡Qué casualidad! ¡Vamos!

El erotismo es el eje evidente de la relación entre Archibaldo y Lavinia, y el discurso del deseo está construido a partir de su faceta fetichista. Archibaldo desea asesinar a Lavinia, pero el intento se frustra —como de costumbre— y en su lugar él quema a un maniquí que es la réplica exacta de ella. El maniquí es la manifestación extrema de la cosificación de lo humano, el ser-objeto por excelencia, en el que la persona deviene en cosa y la cosa se personifica. Sobre este objeto Archibaldo proyecta su deseo porque es incapaz de desearla como sujeto, y así el maniquí se convierte en fetiche sustitutivo.²⁹

²⁹ Antonio Monegal., *op.cit.*, pág. 169.

Conde Schwartzemberg

Viejo avaro y homosexual al que Roberto de la Cruz vislumbrará como víctima desde la primera vez que se topa con él. Roberto de la Cruz siente por él la misma repugnancia que con Patricia Terrazas. Salen juntos a todo tipo de bares, se invitan a comer y cuando lo cree conveniente, Roberto prepara el escenario del crimen llevándolo a cabo. El lector también creerá —hasta el desenlace de la novela— que Roberto de la Cruz es el asesino del conde, pero, como siempre, el ex inspector Herrera devela la verdad tanto a Roberto como al espectador.

Un hombre sedentario sin duda. Su cara parecía oxidada. Era un cardíaco o hepático quizás. Usaba una cachucha inglesa, a cuadros, bastante ruidosa, y con frecuencia llevaba un saco de casas y puños [...] De pronto se quitó la cachucha y Roberto de la Cruz sintió moverse en él un desagrado extraño. Era el mismo desagrado que sintió al conocer a Patricia Terrazas. Esto lo puso enseguida sobre la pista de sus sentimientos. Aquí estaba, sin duda, su hombre, el hombre destinado para su idea de crimen; un hombre a quien no conocía, con quien nunca había cruzado palabra, quizás ni una mirada, y que, como Patricia Terrazas, le producía la impresión de estar absurdamente de más en el mundo.

(pág. 102)

En este segundo ensayo de un crimen por parte de Roberto de la Cruz hay implícito un ejercicio de violencia extrema sobre un sujeto que representa la marginalidad y el libertinaje. No es causal ni gratuito que Roberto de la Cruz intente eliminar a este sujeto que “está demás en *su* mundo”. El conde Schwartzemberg es susceptible a ser víctima debido a su condición libertina y viciosa. Además de ser un hombre que tiene un contacto continuo con el bajo mundo urbano (prostitutas, “pelados”, “ficheras”, cabareteras, etc.). La repulsión que siente el protagonista hacia el

conde no es gratuita, obedece a la condición homosexual de este personaje. Hay entonces una posición moralista tácita en la obra de Usigli, mientras que en la obra de Buñuel hay un evidente rechazo y burla ante los convencionalismos sociales y morales. Tal vez ese fue el motivo por el que Buñuel no lo haya considerado como pieza en trabajo fílmico.

Felipe Inclán

Éste es un personaje incidental, pues sólo funciona para abrir vínculos entre Roberto de la Cruz y las Cervantes. Felipe es el primer esposo de Carlota Cervantes, con quien se casa por convenio de la madre y quién también resulta un marido cómodo para ella, ya que gracias a su homosexualidad, Carlota continua frecuentando a su amante. Felipe Inclán tiene un nexo con Roberto de la Cruz pues resultan amigos de la infancia. Roberto de la Cruz llega a vislumbrar asesinarlo, pero su pensamiento no trasciende. La muerte accidental de este personaje le abre las puertas a Roberto de la Cruz para casarse con Carlota. En la novela sólo se le ve aparecer dos veces, en el reencuentro con Roberto de la Cruz y en la boda [...]

La señora Cervantes explica sobre Felipe Inclán lo siguiente:

Felipe Inclán se presentó en ese tiempo, pareció agradar a Carlota, y me propuse a casarlos. Con gran sorpresa mía ella aceptó. Pero la víspera de boda sorprendí una conversación entre Pedro y ella y me di cuenta de la verdad. Carlota y yo tuvimos una explicación. Se portó atrozmente. Me confesó que era la amante de Pedro y que Felipe le parecía un marido muy cómodo porque era homosexual. Así podría seguir siendo amante de aquel hombre.

(pág. 226)

Nuevamente la homosexualidad se hace evidente en la obra de Usigli. Pero esta vez, Roberto de la Cruz no intenta asesinarlo, el destino tuvo preparado para Felipe Inclán una muerte trágica. En la película de Buñuel ni si quiera se menciona.

Luisito

Luisito es el autor de los asesinatos de Patricia Terrazas y del conde, el que siempre se le adelanta a Roberto de la Cruz. El primer encuentro se lleva a cabo en casa de Patricia Terrazas, luego, lo ve en compañía del conde, pero nunca encuentra en él nada en particular, más que su impecable peinado. Roberto de la Cruz se entera que Luisito lo adelanta en crímenes por medio del ex inspector Herrera. Este personaje encarna el mundo de vicio que repugna a Roberto de la Cruz, pero en el que nunca puede dejar de verse inmiscuido.

En el siguiente fragmento quedan al descubierto los verdaderos crímenes que, hasta ese momento, Roberto de la Cruz creía conocer.

— ¿No lo reconoce?, preguntó el ex inspector Herrera. Usted fue, en realidad, quien me puso sobre la pista definitiva.

— ¿Se le ha olvidado la historia aquella del camafeo?

— ¿Luisito?

Parecía increíble, al evocar la figura aliñada, el pelo compuesto hasta el vértigo, las delicadas características femeninas del sujeto.

—Es un demonio, como buen representante de la jotería. Cuando sintió que le llegaba la lumbre a los aparejos, se vino acá pensando hacerse pasar por loco, pero no le valió conmigo. Entre paréntesis, puede interesar también a usted saber que fue también él quien mató a nuestra amiga Patricia Terrazas, para robarle un aderezo de brillantes fantástico y otras cosillas.

Roberto de la Cruz sintió frío:

—Asturias era inocente, dijo con una voz blanca.

—Pobre diablo. Llegó después como usted. A Patricia le gustaba mucho Luisito, y como es un tipo de doble escape, pues le dio gusto primero. Tengo mis

sospechas de que hizo otro tanto con el conde. Después de asesinar a Patricia mató a un colega suyo, por celos, en el mingitorio de una cantina.

(pág. 273)

A propósito de los personajes de *Ensayo de un crimen*

La frustración es una constante en ambos textos, pero en la película de Buñuel no hay un nudo conductor en las muertes, por eso el final no es epifánico³⁰ para el protagonista como sí lo es en la novela. Y esto tiene que ver con la estructura de comedia que tiene la obra de Buñuel, donde no importa quién es el asesino, sino cómo esos asesinatos agudizan aún más la frustración del protagonista sin importar quién ni por qué los perpetró. Lo anterior muestra que no se ha querido respetar ni el mensaje ni la estructura policiaca de la novela.

³⁰ Es decir, totalmente concluyente y relativamente sorpresivo para el espectador, de acuerdo con la estructura propia del cuento clásico.

Capítulo 4

Análisis estructural de las obras a manera de conclusión

La estructura en el relato literario

El análisis que se hará a continuación será de tipo narratológico, dado que son discursos que pertenecen al ámbito de la narración o del *relato*. En este apartado se detallará cada uno de los componentes internos de la película y la novela, y así encontrar los puntos en común, las diferencias y los contrastes que existen entre ambas narraciones.

Ensayo de un crimen es un título que de antemano sugiere frustración. El espectador no esperará hallar sino la historia de la escenificación de un crimen del que no sabe si se cometerá o no. Un crimen que se queda en el plano de la ficción, un mero simulacro. La novela de Usigli se ciñe a los preceptos de la narración clásica; es decir, nos encontramos ante una estructura lineal, que posee un narrador omnisciente, que enuncia desde la tercera persona en tiempo pasado imperfecto, focalizada en el protagonista durante toda la novela. En este texto no existen alteraciones en la estructura temporal, el tiempo es secuencial y absolutamente lógico. “El hombre que se afeitaba con una navaja libre en el soleado cuarto de baño de mosaicos blancos interrumpió de pronto su operación. Se llevó las dos manos sobre el borde del lavabo blanco y una gruesa gota de sudor resbaló de su ceja derecha a su mejilla dejándole una impresión limpia y refrescante”. (pág. 5)

Un relato lineal es aquel donde los acontecimientos se suceden cronológicamente, según un antes y un después, es decir, cuyo orden es respetuoso con el orden de la historia. El relato lineal es la forma más elemental del discurso y, al no existir manipulación del orden temporal del orden no tiene relevancia estética, aunque puede suponer un pie forzado en determinados

textos; en principio, es la forma que mejor puede ocultar la instancia enunciativa.³¹

Esta novela engloba doscientas setenta y seis páginas distribuidas en tres partes, cada una de ellas con un número desigual de capítulos rotulados, y éstos con distintas secciones identificadas con a, b, c, d, e y f. Como ejemplo, se verá que la primera parte es de siete capítulos (“El príncipe rojo”, “Repóker de ases”, “La reina de espadas”, “Tiempo de vals”, ”Segunda sección”, “El asesino” y “La cuerda”); la segunda, cinco (“Un amigo de la infancia”, “El solitario”, “Crescendo”, “La coda del vals”, “Las cenizas”); la tercera, seis (“La ley de fuga”, “Carlota y el sueño”, “El vals olvidado”, “La boda”, “La caja de música” y “El ex inspector Herrera”).

Como he dicho antes, este texto de ciñe a la narración clásica y puede estructurarse en el sistema tripartito: presentación, nudo y desenlace. Este sistema corresponde correctamente con las tres partes del libro, mostrando en la primera parte la presentación y descripción de la rutinas de Roberto de la Cruz, el hallazgo de la caja de música, la irrupción y muerte de Patricia Terrazas y sus consecuencias, la presentación de los otros personajes; la segunda parte, aparición y muerte del conde, los encuentros con Carlota y Lavinia; en la tercera parte, la boda con Carlota, el asesinato, el juicio y los esclarecimientos de los crímenes. Con respecto al tiempo de la historia —tiempo en que se desenvuelve la historia— en la obra de Usigli hay varias alusiones al tiempo desde las primeras páginas: “En la esquina se detuvo a comprar un diario cuya fecha

³¹ José Luis Sánchez Noriega, *op.cit.*, pág. 100.

ojeó casualmente: 22 de marzo. La primavera empezaba hoy oficialmente”; en el capítulo quinto de la tercera parte —correspondiente al inicio de “La caja de música”— se vuelve a ubicar temporalmente al lector: “Al pasar vio la fecha que marcaba el calendario: era el 30 de junio [...] en la última parte, la fecha puede calcularse con esta oración : “El viaje de bodas duró un mes” —la boda tendría lugar en agosto—, en ella no hay una ubicación exacta, pero el lector puede deducir, con toda la información anterior, que la suma de todos los acontecimientos dura aproximadamente seis meses.

El escenario en el que se desarrolla la novela es la ciudad de México de los años cuarenta, Usigli alcanza la precisión de un cronista al evocar la vida de aquellos años. El espacio es esencial dentro esta novela. No podría existir un personaje como Roberto de la Cruz fuera de la ciudad de México. Entre la ciudad y el personaje se establece una relación simbiótica, un lazo de dependencia. La novela de Usigli no sólo examina a la afectada burguesía mexicana, y al sistema judicial mexicano de aquella época, *Ensayo de un crimen* es, también, una declaración de amor hacia la ciudad. El hecho de pasear por lo ciudad de México representa para Roberto de la Cruz la existencia misma.”El escenario hace resaltar al personaje; es el lugar y colección de objetos frente a los cuales van apareciendo adecuadamente sus acciones y sus pasiones”.³²

El espacio literario y fílmico cobra entidad en función de su interrelación con los personajes; sin personajes el espacio carece de relieve y sin una relación estrecha sólo aparece como mero marco. El espacio caracteriza a los personajes en medida en que les proporciona raíces, y, gracias a la intertextualidad, todo

³² Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, pág. 148.

espacio narrativo ha adquirido un valor narrativo del que queda contagiado el personaje.³³

Roberto de la Cruz es heredero del usufructo de la Revolución y, por ese motivo, puede permitirse una vida cómoda en la ciudad sin la obligación de trabajar. Así que su relación con la ciudad no es como la de la gente que camina por las mismas calles para llegar a tiempo a trabajar. Para él, los paseos por la ciudad son su motor de vida. Roberto de la Cruz se permite disertar sobre arquitectura y arte mexicano, hace minuciosos análisis sobre los habitantes ciudadanos, visita lugares de moda, compra objetos lujosos e incluso se da tiempo de planear asesinatos. Esta novela es también un compendio que invita a trazar un mapa del *flâneur*.

El hombre de los ojos dorados salió del salón azul, se detuvo a comprar una caja de *Luckies*, la abrió mientras salía y encendió uno en la calle. Echó andar despacio por la Reforma. Eran las diez de la mañana [...] Al detenerse a causa del tránsito, echó una mirada al monumento a la Revolución, que surgía a su izquierda. Sonrió al recordar que la criada de la casa de huéspedes lo llamaba el *piedrón* [...] Se detuvo ante el edificio incompleto de la Lotería Nacional [...] Tendría que ir al banco. Pensó un momento en tomar un coche; pero el viento era lento y agradable y la distancia desde la estatua de Carlos IV no era tan grande. Sorteó con discreto cuidado los coches, los camiones y los tranvías que recorren en dos sentidos la calle de Rosales, y siguió caminando por la Avenida Juárez, del lado de la Secretaría de Relaciones. Caminó sin conciencia de pensar nada hasta la Alameda. La Alameda era lo más bonito de México para su padre. A él le agradaban los árboles, en especial las araucarias, y las fuentes, pero el hemiciclo a Juárez le parecía de pésimo gusto [...] Después de recorrer tramos de asfalto desiguales, estrellados por el hundimiento del Palacio de Bellas Artes, cruzó la boca calle. Como siempre, había mucha gente acumulada en la puerta del Sanborn's y niñas bien que cruzaban desde el templo de San Francisco para ir a desayunar chismes en la protestante casa de los azulejos, sin ver jamás el fresco pintado por Orozco [...] Sin saber cómo, dio vuelta en Gante y tomó por la avenida 16 de Septiembre [...] Rechazó a los vendedores de billetes de lotería,

³³ José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*, pág. 110.

que lo asediaban chillando sus números y sus augurios. Siempre le había desagradado esta avenida. Echaría abajo, si pudiera uno de sus lados, para hacer una amplia vía de Capuchinas- nombre más romántico que Venustiano Carranza- y 16 de Septiembre. Dejaría intacto, tan solo, en una plazoleta, el edificio del Banco Nacional, que tan hermoso le parecía con su puerta tallada, su piedra de tezontle y su escalera gemela, única en México.

(págs. 8 y 9)

Algunos críticos han catalogado la novela de Usigli como policíaca, pero, a mi juicio, sería más adecuado clasificarla dentro del género de la novela negra. Si bien en ella encontramos crímenes, policías y calles laberínticas, dista mucho de ser una novela estrictamente policial como las de la literatura anglosajona del siglo XIX y principios del XX. *Ensayo de un crimen* es también una parodia de la novela policiaca.

Una novela negra es aquella que tiene en su corazón un hecho criminal y que genera una investigación. Lo que ocurre es que una buena novela negra investiga algo más que quién mató o quién cometió el delito, investiga a la sociedad en la que los hechos se producen. Empieza contando un crimen, y termina contando cómo es la sociedad.³⁴

Para demostrar eso basta con dar un vistazo a los personajes y su estructura. El detective aquí se presenta como un ex policía frustrado y de dudosa moral, que aparece más como testigo y cómplice y que de ninguna forma busca restaurar el orden social. La literatura policíaca que se escribe en Latinoamérica se aleja considerablemente de la que se escribió durante el siglo XIX, donde el policía o detective funcionaba como regente y juez del orden social. En el siglo XX la evolución del género acompañó el desarrollo de la sociedad capitalista que caminaba hacia una descentralización del poder, entregado al Estado-poder decimonónico y otras entidades pasaron a ejercer casi legítimamente la violencia: grupos mafiosos y criminales, corporaciones multinacionales y estatales, etc. El rígido esquema de la novela criminal, que exigía el respeto a la casualidad y a la

³⁴ Paco Ignacio Taibo II. *ABC Cultural*.1 de Julio del 2000.

verosimilitud, experimentó a partir de los años treinta, la irrupción de una realidad violenta e incontrolable. De esta manera, el final feliz de la novela policíaca, que restituía el orden social puesto en cuestión, se convierte en *desideratum* imposible de cumplir, pues la realidad que refleja la novela negra es cada vez más opaca e impenetrable. En la realidad latinoamericana, violenta y trastocada además por una estructura institucional deficiente y corrupta, la novela policíaca o negra, viene a ser como un espejo sombrío de la sociedad.

Mientras las primeras narraciones de esta índole, como las de la época de Conan Doyle, se apoyaban en una ideología de la seguridad y eran la glorificación de la omnisciencia de los personajes encargados de velar por la seguridad de la vida burguesa, en las novelas policíacas actuales privan la angustia, la inseguridad de la existencia, la posibilidad de que el espanto irrumpa en cualquier momento en esta vida que transcurre aparentemente fuera de todo peligro, y que sólo por una feliz casualidad puede estar protegida.³⁵

Así, la obra de Usigli es un claro ejemplo de ese fenómeno literario en México. En esta novela no sólo se da cuenta de los pasos criminales del protagonista, sino también hace un profundo análisis de la sociedad mexicana y de sus instituciones judiciales. En sus salidas, Roberto de la Cruz se empapa del alto y del bajo mundo de la ciudad, mostrando así el lado más sórdido de la sociedad en la que no hay diferencias morales entre “gente bien” y “gente de barrio bajo”.

³⁵ Román Gubern, *La novela criminal*. pág. 51.

La estructura en relato cinematográfico

El título es compartido por ambas obras, sin embargo, para la difusión en el extranjero, Buñuel prefirió cambiar el título de su película al de *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*. Este título abre nuevas posibilidades de interpretación, ya que el espectador deducirá que se encuentra ante una película que narra la vida de un criminal, no la de un criminal cualquiera, sino la de Archibaldo de la Cruz. En este cambio de título hay un evidente deslinde de Buñuel hacia la novela de Usigli y no sólo eso, Buñuel crea una sátira de la vocación frustrada de su protagonista, rasgo que ridiculiza aún más la condición de Archibaldo y hace un guiño al espectador.

Ensayo de un crimen de Buñuel es más compleja en su estructura que la obra de Usigli. En ella encontramos un tipo de narración más moderna, va del relato en voz fuera de cuadro (autodiegética) a la impersonal (heterodiegética), intercalando, del mismo modo, el tiempo entre el pasado, el futuro y el “ahora”. La obra de Buñuel comienza con un *flashback* (analepsis) desde el que se establece una ruptura al orden del relato lineal, después el narrador en fuera de cuadro devuelve al espectador al “ahora”. En la siguiente secuencia hay una nueva ruptura con el tiempo en el que, recurriendo nuevamente al *flashback*, se introduce al espectador al pasado. También dentro de este mismo *flashback* tienen lugar dos secuencias oníricas mediante un *flashforward* (prolepsis) a manera de premonición. En la última secuencia de la película vuelve a aparecer la voz fuera de cuadro que restablece el “ahora” desde el cual se clausura el relato. “La mezcla de los tiempos —pasado-presente-futuro— y de los modos —

realidad- imaginación—, a través de los *flashbacks*, integra en un modo más convencional los logros de ruptura espacio-temporal ya presentes en todo el radicalismo de sus primeras películas, que como *Ensayo de un crimen*, pretenden mostrar cómo se interrelacionan el mundo de la realidad y el de la fantasía”.³⁶

Todo texto —literario o fílmico— con anacronías revela la existencia de una instancia narradora, ya que se trata de un relato secundario o derivado (Genette). El relato no lineal presupone un *ahora* desde el que se establece una subversión del orden o anacronía, que puede ser *analepsis* (o retrospectión o *flashback*), cuando los hechos narrados han sucedido con anterioridad al ahora desde el que se cuentan, y *prolepsis* (o anticipación o *flashforward*), cuando esos hechos sucederán posteriormente.³⁷

Ensayo de un crimen o *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* con duración de 89 minutos, comenzó a rodarse en los estudios CLASA y en algunas locaciones de la ciudad de México y se estrenó en junio de ese mismo año. La versión en DVD editada por Divisa España hace una división de ocho capítulos enumerándolos de la siguiente manera: 1) La caja de música, 2) La confesión de Archibaldo, 3) Patricia y Carlota, 4) Un criminal frustrado, 5) La intérprete, 6) Compromiso con Carlota, 7) Historia de un maniquí, 8) Una nueva vida. El número de capítulos y el título de éstos difieren notablemente con los del libro. Sin duda, la obra de Buñuel es mucho más breve que la de Usigli, pero no sólo eso, Buñuel agrega y suprime nuevas secuencias — capítulos— tema que se analizará en los siguientes apartados.

³⁶ Agustín Sánchez Vidal. *Luis Buñuel*. pág . 200 y 201

³⁷ *Ibidem.*,pág. 100.

En relación al *tempo*, es imposible que haya una correspondencia exacta entre la narración literaria y cinematográfica, ya que el tempo en cine está limitado por la duración del film, 89 minutos en el caso de *Ensayo de un crimen* de Buñuel, mientras que en literatura es subjetivo y tiene que ver con los hábitos de lectura que tenga el lector.

El tempo tiene que ver con la duración del tiempo desde el punto de vista de la psicología del receptor, y su relevancia es evidente para la estética del relato. De ahí que haya que considerar, además de la velocidad, el ritmo narrativo o, para buscar una categoría desprovista de subjetividad psicológica, la *densidad narrativa*, esto es, la cantidad de hechos en relación a la extensión, en líneas, páginas- o en el caso del cine, minutos empleados para narrarlos.³⁸

En la película es más complicado establecer la estructura y la duración de los acontecimientos, pues, como se ha dicho antes, hay cambios notables en el orden de la narración. Se puede hacer un seguimiento cronológico de cada una de las muertes: la primera es la de Patricia Terrazas, después le sigue la de Carlota y, por último —aunque dentro de la diégesis se presente como la primera— la muerte de la monja. La historia comienza en el momento que Archibaldo recupera la cajita de música en la casa de antigüedades, de ahí su encuentro con Lavinia y después con Patricia Terrazas, el espectador podría suponer que se dio casi simultáneamente (en la misma semana). Después le sigue la velada en la casa del Gordo Asuara y el suicidio de Patricia Terrazas. Cabe destacar que entre estas secuencias se hallan los encuentros con Carlota Cervantes. La última parte la compone la visita de Lavinia a casa de Archibaldo, la

³⁸ José Luis Sánchez Noriega *op. cit.*, pág. 103.

incineración del maniquí, la boda con Carlota, el asesinato de ésta, la muerte de la monja y el rencuentro con Lavinia. Yo como espectadora deduzco que la historia se desarrolla en dos meses.

La película de Buñuel es relativamente contemporánea a la de Usigli, sólo pasaron once años para que Buñuel adquiriera los derechos de la novela. La ciudad de México en la que vivían ambos artistas —y uno de los temas centrales de la novela— no había cambiado mucho así que en la realización de Buñuel vemos un poco de la ciudad de Usigli. En la obra del cineasta hay una ironización implícita hacia los convencionalismos de la sociedad mexicana. El mismo Archibaldo de la Cruz encarna un dandy moderno.

La anatomía de dandy urbano realizada por Usigli no es un elemento decorativo de su novela sino el principal de sus elementos estructurales. Con la intervención del inspector Herrera y nuestras propias deducciones, asistimos a los ensayos del crimen imposible, pero también buscamos los misterios revelados. ¿Por qué se afanó tanto en la reconstrucción de urbana del autor si lo que le interesaba era una impecable trama policiaca? Una característica fundamental de la gran novela policiaca es la actuación protagónica de la ciudad. Toda novela policiaca que se respete ocurre en la ciudad, y es la vida urbana su causante principal [...] Usigli traza, mediante su personaje, el mapa sentimental de una ciudad progresista que nuestro concepto de civilización de progreso ha arrastrado o prostituido, e inscribe cada uno de los hitos en una dimensión iniciática donde la imaginación supera la realidad.³⁹

La ciudad de México no fue una simple escenografía y locación para Buñuel, quien podría haber ubicado esta película en París o Madrid o cualquier otra ciudad del mundo. Como se ha dicho antes, a Buñuel no le interesaba la estructura policiaca de la

³⁹ Vicente Quirarte, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, págs. 583 y 584.

obra, pero sí los personajes duales de Usigli y, podría decirse que hay en la película una mirada mordaz hacia los convencionalismos sociales de México. Lo podemos ilustrar en esta interesante escena, donde vemos una conversación entre los dependientes de una tienda, quienes no cuestionan el impulso caprichoso de Archibaldo por comprar la cajita de música. Es más, pierden un cliente por complacerlo, sólo por “tener cara de gente decente”:

Fade in:

1. INT. TIENDA DE ANTIGÜEDADES-DÍA

En una elegante y bien surtida tienda de antigüedades vemos a ARCHIBALDO, AL DUEÑO DE LA TIENDA y a un EMPLEADO negociando el precio de la CAJITA DE MÚSICA tras habérsela quitado de las manos de LAVINIA y su AMANTE.

DUEÑO DE LA TIENDA

Se me hace que perdí un cliente, pero honradamente yo no podía desatender las razones de usted. Para mí los recuerdos de infancia son sagrados.

ARCHIBALDO

¿Cuánto le debo?

DUEÑO DE LA TIENDA

Son dos mil pesos, ¿verdad?

EMPLEADO

Sí, señor

ARCHIBALDO

No traigo encima esa cantidad, ¿acepta un cheque?

DUEÑO DE LA TIENDA

¡Cómo no! Sólo con verles la cara a los clientes sabemos enseguida si son de fiar. Las personas honradas parecen que lo llevan grabado en la frente.

ARCHIBALDO

¿A nombre de quién?

DUEÑO DE LA TIENDA

Al portador, por favor.

ARCHIBALDO

Aquí lo tiene

DUEÑO DE LA TIENDA

Muchas gracias

ARCHIBALDO

No se moleste, yo lo envuelvo

EMPLEADO

¿Y el medallón no le interesa por fin?

ARCHIBALDO

No, ahora no, gracias. Adiós señores

DUEÑO DE LA TIENDA

Qué le vaya muy bien

EMPLEADO

¿Quién es?

DUEÑO DE LA TIENDA
(leyendo el cheque)

Archibaldo de la Cruz

EMPLEADO

Le pidió usted poco. Un capricho así no tiene precio

DUEÑO DE LA TIENDA

Ya lo pensé pero tampoco conviene abusar demasiado. Parecía gente decente.

EMPLEADO

Cómo no y con dinero. Porque decente y pobre es peor que granuja y rico.

“El lado de la *roman à clef* no me interesaba, porque yo no conocía el mundo que describía Usigli, ni creo que le interesaría al espectador. Me interesaba lo otro: la obsesión del personaje.”⁴⁰ La frustración del personaje fue lo que más le interesó a Buñuel de la novela; es el punto de contacto más fuerte entre ambas obras. Roberto de la Cruz desea también asesinar para lidiar con la pesadez de la vida contemplativa y hedonista que lleva.

La novela no funcionaría sin la presencia del ex inspector Herrera, pero Buñuel hace caso omiso y lo elimina. En los dos textos el motor de los conflictos es el deseo de matar. El azar resulta decisivo en las dos historias, pues cuando el protagonista está a punto de matar a una persona, alguien más se le adelanta. El tedio persiste en ambos textos, pues Archibaldo y Roberto de la Cruz siempre buscan la trascendencia, pero ésta se aleja cada vez que ellos tratan de alcanzarla. En el texto literario subsiste la idea de un destino marcado, en la película hay una parodización de la frustración y el azar.

En la novela Roberto de la Cruz sí asesina a alguien, a Carlota (aunque de eso no se da cuenta hasta después). En la novela hay muchas más intrigas que en la película: en todas las muertes hay algo de misterio (que no se resuelve sino al final), el secreto de las Cervantes, y el hecho de que el ex inspector siempre se entere de lo que ocurre con Roberto de la Cruz. El final de ambas narraciones tiene mucha relevancia en las adaptaciones de textos literarios pues las transformaciones que se realizan al respecto son determinantes para la diversa interpretación del conjunto del relato. “La

⁴⁰ De la Colina/ Pérez Turrent, *op cit*, pág. 43.

conclusión es una de las variables para identificar el estilo narrativo y, como estilema del autor, es un elemento esencial para la construcción de la identidad del cineasta.”⁴¹ El final de la adaptación depende de la visión del mundo del director, ideología y cosmovisión (en este caso de Buñuel).

⁴¹ *Ibid.*, p.124.

Conclusión

En la primera parte de esta tesis he hecho un recorrido por algunas de las principales teorías de la adaptación, eligiendo una nomenclatura para definir mi análisis, término arbitrario, pero de utilidad. De la misma manera realicé un repaso por la historia de la adaptación y sus vertientes. He pretendido también desplegar puntos nodales que muestren qué tienen en común el cine y la literatura y qué los diferencia: por lo tanto, también qué podía hacer factible un estudio narratológico. En este sentido, se puede concluir que la relación entre cine y literatura se establece a partir del uso de elementos comunes que permiten la formalización de un relato: punto de vista, narrador, personajes, tiempo y espacio.

No se debe olvidar que la literatura se construye con palabras, mientras que el cine utiliza un lenguaje audiovisual, lo que implica individualidad en ambas configuraciones narrativas. Ahí está la primera gran diferencia entre los dos medios. En ese sentido, cine y literatura son dos manifestaciones artísticas autónomas. Más allá de las motivaciones o temas, ambos, el novelista y el cineasta tienen recursos y técnicas para manipularlos, por ejemplo: el escritor tiene los verbos, las palabras, las estrategias literarias que dejan cabos sueltos en el lector; el cineasta tiene el montaje, la puesta en escena, encuadre, sonido, vestuario, gestos para crear los sentidos.

En la segunda parte reconstruí, a partir de las características narratológicas y estéticas de cada obra, el *intento lectoris* de Buñuel. Ahí realicé un análisis comparativo que incluyó la segmentación del texto literario y cinematográfico, lo que me permitió

situar los puntos en común así como sus discrepancias. En este capítulo se determinó la adaptación como obra autónoma, que parte de una obra ya escrita y la que puede, a partir de los criterios del nuevo creador, tomar nuevos rumbos: contar nuevas historias, eliminar y cambiar nombres de personajes —sin titubear siquiera ante el personaje principal— estructura, extensión, tiempo y final.

A Buñuel, evidentemente, le interesaba sobre todo el protagonista de la obra de Usigli: su criminalidad manifiesta e imposible, su frustración continua y, por consecuencia, su densidad psicológica. El protagonista resulta ser un personaje completo, es decir, el que indudablemente mueve la narración. En ningún momento de la obra literaria se focaliza la acción en otros personajes, tramas o eventos paralelos, Roberto de la Cruz es el centro de la narrativa de la novela. Buñuel rescata su frustración y ensoñaciones, pero lo hace en una nueva versión burlesca y presenta a un asesino en potencia que es incapaz de matar a un saltamontes. Atrás queda el sombrío protagonista de Usigli para darle paso al desafortunado y risible Archibaldo de la Cruz. No hay asomo de los crímenes consumados de Roberto para presentar a un Archibaldo que no logra siquiera asesinar a un insecto. Archibaldo es un personaje frustrado, no cabe duda, sueña con matar y se queda sólo en el intento. La imperfecta y paródica melodía de la cajita de música reafirma a cada aparición el humor negro de la obra de Buñuel. Esta música inquietante transporta a los espectadores a otro mundo; sin embargo, a Archibaldo le proporciona un aire más caricaturesco. El problema de la

adaptación se origina en el momento en que el cineasta se debate entre llevar a la pantalla una novela al servicio del novelista o hacer una obra personal.

Ensayo de un crimen de Buñuel es una “película inspirada”, pues desde el inicio anuncia que está basada en una novela, pero se distancia de ella. La referencia al escrito original se limita a algunos aspectos primordiales que no dejan duda sobre cuál es la obra inspiradora. En el análisis comparativo pude comprobar que existen divergencias que marcan las diferentes inquietudes de los autores. La muerte es uno de los pretextos de la obra de Usigli, tema que es la razón de ser de esta obra. La muerte y el erotismo son una constante en las obras de Buñuel y esto se hace evidente en escenas como la imagen fetichista de la institutriz muerta y sensual, también en la escena de Lavinia envuelta en llamas, y desde luego, en la imagen *cuasi* pornográfica de Carlota haciendo una plegaria a la virgen María por petición de Archibaldo en el lecho, momentos antes de asesinarla. Buñuel comparte con Usigli la idea del *tedium vitae* del asesino eso lo vemos a lo largo de toda la película. Por su parte, Buñuel aceptó participar en la película porque sólo le interesaban dos elementos del libro de Usigli: la obsesión y la vocación frustrada de su protagonista. “En ese momento estaba convencido de que había sido yo quien mató a la mujer –recuerda Archibaldo de la Cruz en el filme– [...] de todo esto me doy cuenta ahora que soy adulto. Sí, era placer, el placer de sentirme poderoso.” “Archibaldo quiere matar —explicó Buñuel— de eso no hay duda. Posiblemente matar lo libere desde el punto de vista sexual, pero si llegara a matar realmente, no se sabe lo que haría a continuación [...] también le gusta la

frustración, la adora. Busca matar a una mujer y falla. Intenta matar a otra y vuelve a fallar. Se diría que desea fallar, para volver a intentar”.⁴²

Tanto novela como película coinciden en el abordaje de los personajes femeninos. Patricia Terrazas está lejos de representar el comportamiento social y moral convencional esperado en la mente de Archibaldo, motivos suficientes para que el protagonista desee eliminarla. Carlota Cervantes —la bella e inocente mujer con quien contrae matrimonio en la novela y en el filme— le representa la pureza de una mujer que puede liberarlo de sus pensamientos funestos, pero ante su infidelidad planea matarla. Y Lavinia, protagonista femenina, por quien de la Cruz siente atracción pero que le causa conflicto desearla o asesinarla. A ninguna de estas “brujas” logra matar y queda frustrado.

Resulta posible establecer comparaciones entre la forma de un filme y la de una novela al menos en el plano de la estructuración de la acción. *Ensayo de un crimen* es una “adaptación libre”, que si bien tiene una novela como punto de partida, también toma distancia de ella. Es decir, la referencia al escrito original se limita a tomar y desarrollar algunos aspectos primordiales que no dejan duda sobre cuál es la obra base. Usigli, explota la fuerza de las palabras y crea en la mente del lector un espacio propicio para “ver” una imagen y su razón de ser, imágenes creadas a través de la palabra escrita. Buñuel explota las imágenes, tomando las escenas y llenándolas de inquietudes y soluciones propias. Su expresión es la imagen en la pantalla y los sonidos que percibe el

⁴² De la Colina/ Pérez Turrent., *op cit*, pág. 45.

espectador en la sala de cine. Esas imágenes en ambas obras crean, en el lector-espectador, nuevas imágenes y emociones, que los convierten también en creadores, en un arte que siempre está en movimiento. Esa es la razón por la que encontramos en la película de Buñuel una obra amoral que se desprende de otra totalmente conservadora. De esta forma doy fin a mi otro *Ensayo de un crimen*.

Bibliografía

- Albèra, François. *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1998.
- Bluestone, George. *Novels into Films*. EUA, University of California Press, 1966.
- ¿Buñue! *La mirada de un siglo*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza y Janés, 1994.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, Taurus-Alfaguara Humanidades, 1990
- De la Colina José y Pérez Turrent, Joaquín. *Prohibido asomarse al interior. Conversaciones con Luis Buñuel*. México, Planeta-Joaquín Mortiz CONACULTA, 2004.
- De la Fuente José Luis, “Rodolfo Usigli busca la verdad: *Ensayo de un crimen, antecedente policiaco mexicano*“. México, Revista Alter Texto 1.1, Universidad Iberoamericana, 2003.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen Palabra en el tiempo, 1987.
- Fuentes, Víctor. *Buñuel en México, iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Turel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993.
- Garcia, Alain. *L'adaptation du roman au film*. París, Diffusion- Dujaric, 1990.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*. México, CONACULTA-IMCINE-Canal 22, 1998.
- Gardies, André. *Le récit filmique*. Paris, Hachette, 1993.

Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona, Seix Barral, 1999.

Gubern, Román. *La novela criminal*. Barcelona, Tusquets Cuadernos Ínfimos, 1970.

Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 2000.

Monegal, Antonio. *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona, Antropos, 1993.

Navarrete, Laura. “*Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli, una propuesta lúdica”. En *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Investigaciones Literarias, 2005.

Quincey, Thomas. *Del asesinato como una de las Bellas Artes. Las confesiones y otros textos*. Barcelona, Seix Barral, Colección de Rescate, 1975.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2000.

Sánchez Vidal, Agustín. *Luis Buñuel*. Madrid, Cátedra Signo e Imagen, Cineastas, 1992.

Taibo II, Paco Ignacio. ABC Cultural 1 de Julio 2002.

Usigli, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Serie de Libros de Mar a Mar 12, 1968.

Woolf, Virginia. *The Cinema. The Captain's Death Bed and Other Essays*. Londres, The Hogarth Press, 1950 [1926].

Páginas de internet

Cummings, Gerardo T., “*Ensayo de un crimen* o el acto de transponer una novela a un film”, <http://www.pucpr.edu/hz/017.html>, publicado en Internet 9 de septiembre de 2004, consultado 2 de noviembre de 2009.

Filmografía

Ensayo de un crimen / La vida criminal de Archibaldo de la Cruz. México, 1955.
Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Eduardo Ugarte, argumento y adaptación cinematográfica inspirados en la novela homónima de de Rodolfo Usigli. Producción: Alfonso Patiño Gómez. Edición: Jorge Bustos; intérpretes: Ernesto Alonso (Archibaldo de la Cruz), Miroslava Stern (Lavinia), Rita Macedo (Patricia Terrazas), Ariadna Welter (Carlota), Andrea Palma (señora Cervantes).

Apéndice

Filmografía de las adaptaciones de Luis Buñuel

La hija de Juan Simón. España, 1935. 72 minutos. Guión Nemesio M. Sobrevila, basada en su obra homónima. Producción: Ricardo Urgoiti y Luis Buñuel. Fotografía: José María Beltrán. Escenografía: Mariano Espinoza. Sonidos: Antonio Fernández Rocas. Música: Daniel Montorio y Fernando Remacha. Estreno: Madrid, 1935.

Intérpretes: Angelillo (Ángel), Pilar Muñoz (Carmen), Carmen Amaya (Soledad), Ena Sedeño (Angustias) Porfiria Sánchiz (La Roja), Cándida Losada (Trini), Emilio Portes (Don Severo).

Don Quintín. España, 1935. 86 minutos. Dirección: Luis Marquina y Luis Buñuel. Guión: Eduardo Ugarte y Luis Buñuel según la obra *Don Quintín, el amargado* de Carlos Arniches y José Estremera. Producción: Ricardo Ricardo Urgoiti y Luis Buñuel. Fotografía: José María Beltrán. Escenografía: José María Beltrán. Sonidos: León Lucas de La Peña. Música: Jacinto Guerrero. Estreno: Madrid, 1935.

Intérpretes: Alfonso Muñoz (Don Quintín), Ana María Custodio (Teresa), Luisita Estesio (Felisa), Fernando de Granada (Paco) Porfiria Sánchiz (María), Luis de Heredia (Angelita), Consuelo Nieve (Margot).

¿Quién me quiera a mí? España, 1936. 79 minutos. Dirección: José Luis Sáenz de Heredia. Guión Eduardo Ugarte y Luis Buñuel según el argumento de Enrique Pelayo y Caballero. Producción: Ricardo Urgoiti y Luis Buñuel. Fotografía: José María Beltrán. Escenografía: Mariano Espinoza. Sonido: León Lucas de La Peña. Música: Fernando Remacha. Estreno: Madrid, 1936.

Intérpretes: Lina- Yegros (Marta Vélez), Mari- Tere Pacheco (Mari-Tere), José Baviera (Alfredo Flores), José María Linares Rivas (Eduardo), Fernando Freyre Andrade (El Águila), Luis de Heredia (Supito), Carlos del Pozo (Don Román), Manuel Arbó (Antonio Reyes).

¡Centinela, alerta! España, 1936. 77 minutos. Dirección Jean Grémillon y Luis Buñuel. Guión: Eduardo Ugarte y Luis Buñuel según la obra *La alegría del batallón* de Carlos Arniches. Producción: Ricardo Urgoiti y Luis Buñuel. Fotografía: José María Beltrán. Escenografía: Mario Espinoza. Sonido: León de Lucas Peña. Música: Daniel Montorio. Estreno: Madrid 1936.

Intérpretes: Angelillo (Angelillo), ángel Sampedro (El hijo de Angelillo), Ana María Custodio (Candelas), Luis de Heredia (Tiburcio).

El gran Calavera. México, 1949. 92 minutos. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Janet Alcoriza, basada en la obra homónima de Adolfo Torrado. Producción: Fernando Soler y Óscar Dancingers. Fotografía: Ezequiel Carrasco. Escenografía: Luis Moya. Sonido: Jesús González. Música: Manuel Esperón. Estreno: México, 25 de noviembre de 1949.

Intérpretes: Fernando Soler (Ramiro), Rosario Granados (Virginia), Andrés Soler (Ladislao), Rubén Rojo (Pablo), Gustavo Rojo (Eduardo), Maruja Grifell (Milagos), Luis Alcoriza (Alfredo).

La hija del engaño. México, 1951. 78 minutos. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Alcoriza y Juan de la Cabada, basado en la obra *Don Quintín, el amargao* de Carlos Arniches y José Estremara. Producción: Óscar Dancigers. Escenografía: Edward Fitzgerald. Sonido: Jesús González Gancy. Música: Manuel Esperón. Estreno: 29 de agosto de 1951.

Intérpretes: Fernando Soler: (Quintín Guzmán), Alicia Caro (Martha), Rubén Rojo (Paco), Fernando Soto "Mantequilla" (Angelito), Nacho Contla (Jonrón), Lily Aclemar (Jovita) Amparo Garrido (María), Álvaro Matute (Julio), Roberto Meyer (Lencho García).

Una mujer sin amor. México, 1951. 86 minutos. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Jaime Salvador y Luis Buñuel basado en la novela corta *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant. Producción: Sergio Kogan. Escenografía: Gunther Gerzso. Fotografía: Raúl Martínez Solares. Sonido: Rafael Ruiz Esparza. Música: Raúl Lavista. Estreno: 31 de julio de 1952.

Intérpretes: Rosario Granados (Rosario), Tito Junco (Julio), Julio Villareal (Don Carlos Montero), Jaime Calpe (Carlitos), Joaquín Codero (Carlos).

Subida al cielo. México, 1951. 74 minutos. Dirección Luis Buñuel. Guión: Manuel Altolaguirre. Producción: María Luisa Gómez Mena y Manuel Altolaguirre. Escenografía: Edward Fitzgerald. Vestuario: Georgette Somohano. Fotografía: Alex Phillips. Foto fija: Manuel Álvarez Bravo. Montaje: Rafael Portillo. Sonido: Eduardo Arjona y Jesús González Gancy. Música: Gustavo Pittuga. Estreno: México 26 de junio de 1952.

Intérpretes: Lilia Prado (Raquel), Carmelita González (Albina), Esteban Márquez (Oliverio Grajales), Luis Aceves Castañeda (Silvestre), Roberto Cobo (Juan).

Robinson Crusoe México-Estados Unidos, 1952. 89 minutos. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Alcoriza, Luis Buñuel y Philip Ansel Roll, basado en la novela homónima de Daniel Deföe. Producción: Óscar Dancigers y Henry P. Ehrlich. Escenografía: Edward Fitzgerald. Fotografía: Alex Philips. Montaje: Carlos Savage y Alberto Valenzuela. Sonido: Javier Mateos y Jesús González Gancy. Música: Anthony Collins. Estreno: Nueva York, 18 de julio de 1954.

Intérpretes. Daniel O´Herlihy (Robinson Crusoe), Jaime Fernández (Viernes), Felipe de Alba (Capitán Oberzo), Chel López (Bosun).

Él. México, 1952. 92 min. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza según la novela homónima de Mercedes Pinto. Producción: Óscar Dancigers. Escenografía: Edward Fitzgerald. Fotografía: Gabriel Figueroa. Montaje: Carlos Sauvage. Sonido: Jesús González Gancy. Música: Luis Hernández Bretón. Estreno: México, 9 de julio de 1953.

Intérpretes: Arturo de Córdoba (Francisco Galván de Montemayor), Delia Garcés (Gloria), Luis Beristáin (Raúl Conde), Aurora Welker (Esperanza Peralta).

Abismos de Pasión. México, 1953. 91 minutos. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro y Dino Maiuri, basado en la novela Cumbres Borrascosas de Emily Brontë. Producción: Óscar Dancigers. Escenografía: Edward Fitzgerald. Vestuario: Armando Valdés Peza. Fotografía: Agustín Jiménez. Montaje: Carlos Sauvage. Sonido: Eduardo Arjona. Música: Raúl Lavista, *Trisitán e Isolda* de Richard Wagner. Estreno: México, 3 de julio de 1953.

Intérpretes: Irasema Dilián (Catalina), Jorge Mistral (Alejandro), Lilia Prado (Isabel), Ernesto Alonso (Eduardo).

La ilusión viaja en tranvía. México, 1953. 82 minutos. Dirección: Luis Buñuel. Guión: José Revueltas. Mauricio de la Serna, Luis Alcoriza y Juan de la Cabada, basado en la

novela corta de Mauricio de la Serna. Producción: Armando Orive Alba. Escenografía: Edward Fitzgerald. Fotografía: Raúl Martínez Solares. Montaje: Jorge Bustos. Sonido: José D. Pérez. Música: Luis Hernández Bretón, Estreno: México, 18 de junio de 1954.

Intérpretes: Lilia Prado (Lupita), Carlos Navaroo (Juan Caireles), Fernando Soto "Mantequilla" (Tarrajas) Agustín Inunza (Papá Pinillos), Miguel Manzano (Don Miguel), Guillermo Bravo Sosa (Braulio).

El río y la muerte. México, 1953. 91 minutos. Dirección: Luis Buñuel y Luis Alcoriza, basado en la novela *Muro blanco sobre roca negra*, de Miguel Álvarez Acosta. Producción: Armando Orive Alba. Escenografía: Gunther Gerzso. Fotografía: Raúl Martínez Solares. Montaje: Jorge Bustos. Sonido: José D. Pérez. Música: Raúl Lavista. Estreno: México, 28 de febrero de 1955.

Intérpretes: Columba Domínguez (Mercedes), Miguel Torruco (Felipe Anguiano), Joaquín Cordero (Gerardo Anguiano), Jaime Fernández (Rómulo Menchaca) Víctor Alcober (Polo Menchaca), Humberto Almazán (Cresencio Menchaca) Silvia Derbez (Elsa).

Cela s'apelle l'aurore/ Así es la aurora. México, 1955. 108 minutos. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Jean Ferry, basado en la novela homónima de Emmanuel Roblès. Producción: Calude Jaeger. Escenografía: Max Douy. Fotografía: Robert Le Febvre. Montaje: Marguerite Renoir. Sonido: Antoine Petitjean. Música: Joseph Kosma. Estreno: París, 9 de mayo.

Intérpretes: Georges Marchal (Doctor Valerio), Lucía Bosé (Clara), Nelly Borgeaud (Ángela), Gianni Esposito (Sandro Galli), Julien Bertheau (Comisario Fasaro).

La mort en ce jardin/ La muerte en el jardín. Francia-México, 1956. 104 minutos. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Raymond Queneau y Gabriel Arout, basado en la novela corta de José. André Lacour. Producción: Oscar Dancigers y Jacques Mage. Escenografía: Edward Fitzgerald. Vestuario: Georgette Somohano. Fotografía: Jorge Stah Jr. Foto fija: Othon Argumedo. Montaje: Marguerite Renoir. Música: Paul Misraki. Estreno: París, 21 de septiembre de 1956.

Intérpretes: Simone Sinoret (Dijin), Charles Vanel (Castin), Georges Marchal (Chark), Michel Piccoli Girardon (Maria), Tito Junco (Chenco).

Nazarín. México, 1958. 94 minutos. Director: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro y Emilio Carballido, basado en la novela homónima de Benito Pérez Galdós. Producción: Manuel Barbachano Ponce. Escenografía: Edward Fitzgerald. Vestuario: Georgette Somohano. Fotografía: Gabriel Figueroa. Foto fija: Manuel Álvarez Bravo. Montaje: Carlos Sauvage. Sonido: José D. Pérez. Música: *Dios nunca muere* por Mecedio Alcalá, acompañado de los tambores de Semana Santa de Calanda (Aragón). Estreno: Festival de Cannes, 11 de mayo de 1979.

Intérpretes: Francisco Rabal: (Padre Nazario), Marga López (Beatriz), Rita Macedo (Andara), Ignacio López Tarso (El ladrón), Ofelia Guilmáin (Chanfa), Luis Aceves Castañeda (El parricida), Noé Murayama (El Pinto), Jesús Fernández (Ujo), Rosenda Monteros (La Prieta), Aurora Molina (La Camella).

La fièvre monte á El Pao/ Los ambiciosos. México-Francia, 1959. Dirección: Luis Buñuel. Producción: Raymond Borderie. Escenografía: Jorge Fernández. Fotografía: Gabriel Figueroa. Montaje: James Cuenet. Sonido: Robert William Sivel. Música: Paul Misraki. Estreno: París, 6 de enero de 1960.

Intérpretes. Gérard Philipe (Ramón Vázquez), María Félix (Inés Vargas), Juan Servais (Alejandro Gual), Miguel Angel Ferriz (Mariano Vargas), Raúl Dantés (García), Domingo Soler (Juan Cárdenas), Luis Aceves Castañeda (López). Tito Junco (Indarte).

The young one/ La joven. México, 1960. 95 minutos. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y H.B. Addis (Hugo Butler) basado en la novela *Travellin 'man*. Producción: George P. Werker. Escenografía: Jesús Bracho. Fotografía: Gabriel Figueroa. Montaje: Carlos Savage. Sonido: James L. Fields. Música: Jesús Zarzosa, canción *Sinner Man*, por León Bibb. Estreno: México, 4 de agosto de 1961.

Intérpretes: Zachary Scott (Miller), Key Meersman (Evalyn), Barnie Hamilton (Travers), Graham Denton (Jackson), Claudio Brook (Reverendo Fleetwood).

Le journal d'une femme de chambre. Francia, 1964. 98 minutos. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel, Jean- Claude Carrière, basada en la novela de Octave Mirbeau. Producción. Serge Silberman y Michel Safra. Escenografía: Georges Wakhevitch. Vestuario: Jacqueline Moreau. Fotografía: Roger Fellous. Foto fija: Jean-Louis Castelli. Script: Suzanne Durrenberg. Montaje: Lousiette Hautecoeur. Sonido: Antoine Petijean. Estreno: París, 4 de marzo de 1964.

Intérpretes: Jeanne Moreau (Célestine), Michel Piccoli (Monsieur Monteil), Georges (Géret (Joseph), Francoise Lugagne (Madame Monteil), Daniel Ivernel (El capitán Mauzer), Jean Ozenne (Monsieur Rabour).

Belle de jour. Francia, 1966. 101 minutos. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Jean- Claude Carrière, basado en la novela homónima de Joseph Kassel. Producción: Robert Raymond Hakim. Escenografía: Robert Clavel. Vestuario: Hélène Nourry e Yves Saint- Laurent. Fotografía: Sacha Vierny. Foto fija: Raymond Voinquel. Script: Durrenberg. Montaje: Lousiette Hautecoeur. Sonido: René Longuete. Estreno: París, 24 de mayo de 1967.

Intérpretes: Catherine Deneuve (Séverine), Jean Sorel (Pierre), Michel Piccoli (Heneri Husson, Geneviève Page (Anaïs), Francisco Rabal (Hyppolyte), Pierre Clémenti (Marcel), Georges Marchal (El duque), Bernard Musson (el mayordomo).

Tristana. España-Italia-Francia, 1970, España-Francia. 100 minutos Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro, basado en la novela homónima de Benito Pérez Galdós. Producción: Juan Estelrich. Escenografía: Enrique Alarcón. Vestuario: Rosa García. Fotografía: José Fernández Aguayo. Foto fija: Alejandro Diges. Script: Carmen Salas. Montaje: Pedro del Rey. Sonido: José Nogueira y Bernardino Fronzetti. Música: Estudio 12 de Chopin. Estreno: Madrid, marzo de 1970.

Intérpretes: Catherine Deneuve (Tristana), Fernando Rey (Don Lope), Franco Nero (Horacio), Lola Gaos (Saturna), Jesús Fernández (Sarurno), Antonio Casas (Don Cosme).

Cet obscur objet du désir. Francia, 1977. Duración: 103 minutos. Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière, basado en la novela *La femme et le pantin*. Producción : Serge Silberman. Escenografía. Pierre Guffroy y Enrique Alarcón.

Vestuario: Sylvie de Segonzac. Fotografía: Edmond Richard. Foto fija: Jean Distinghin.
Script: Suzanne Durrenberger. Montaje: Hélène Plemiannikov. Sonido : Guy Villette.
Música : *La Walkiria* de Wagner y flamenco. Estreno: París, agosto de 1977.

Intérpretes: Fernando Rey (Mathieu), Carole Bouquet y Angela Molina(Conchita),
Julien Bertheau (Edouard), André Weber (Martin), Milena Vukotic (La mujer) Valérie
Bianco (La niña), Pieral (El psicólogo).