

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Ensayo de un crimen

Luis Buñuel-Rodolfo Usigli, entre la afinidad y la diferencia

Tesis

que para obtener el grado de

Maestro en Historia del Arte

Presenta:

Gustavo Pérez Rodríguez

Tutor: Dr. Aurelio de los Reyes

Ciudad Universitaria

Junio 2008



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.



Ensayo de un crimen

Luis Buñuel-Rodolfo Usigli
entre la afinidad y la diferencia

Gustavo Pérez Rodríguez

Por supuesto a mis padres

**Concepción Rodríguez Lemus y José Luis Pérez Torres
por serlo intensamente y por estar.**

A mis hermanos y sobrinos por compartirse conmigo

Con agradecimiento pleno

- _ Al Dr. Aurelio de los Reyes García Rojas por su invaluable dirección y el apoyo que me procuró en la realización de esta tesis.
- _ A mis asesores: la Dra. Julieta Ortiz Gaitán, la Mtra. Maricela González Cruz Manjarrez; la Dra. Adriana Sandoval Lara y el Mtro. Alberto Dallal Castillo, por sus opiniones y sugerencias. y por el tiempo e interés que mostraron a este trabajo.

_ Al Gustavo de aquellas tardes de Lennon, Madonna y Bono.

Índice	pp.
Introducción	5
Capítulo 1	
Rodolfo Usigli y Luis Buñuel, tan lejos-tan cerca	
-“Dios los hace...”	8
-“...y solos se juntan”	11
-El factor Ernesto Alonso.....	12
-Trabajo conjunto y rompimiento.....	13
-Situación del cine mexicano a mediados de los años cincuenta.....	14
-Imágenes de una lectura que pasan a la pantalla. Consideraciones acerca de la adaptación de una novela a una película.....	16
Capítulo 2	
- <i>Ensayo de un crimen</i> : Un tema, dos concepciones, dos lenguajes. Cuadro comparativo entre la novela y la película, y elementos complementarios.....	20
A manera de conclusión	
-Un asesino frustrado, dos obras de autor.....	54
Fuentes consultadas	57

Ensayo de un crimen

Luis Buñuel-Rodolfo Usigli, entre la afinidad y la diferencia

Todo ensayo es un movimiento
para pasar de la sombra a la luz.

Rodolfo Usigli

Introducción

Hace años, a insistencia de mi amigo Alejandro Flores Salgado, leí la obra de teatro *El gesticulador* de Rodolfo Usigli (1905-1979), en la que se critica al sistema político “revolucionario” que imperó en México por más de 70 años; investigando un poco supe del triunfo que logró esta pieza cuando se presentó en Bellas Artes, en 1947, siendo la primera del teatro mexicano que lograba hacerlo con éxito en ese magnífico recinto; me enteré después del escándalo que provocó su crítica política en pleno gobierno de Miguel Alemán y del consecuente boicot que sufrió, siendo sacada de cartelera a las dos semanas, motivo que provocó un fuerte enfrentamiento entre el autor y Salvador Novo, entonces jefe del Departamento de Teatro de Bellas Artes, que llegó incluso a la agresión física. A partir de ese momento sentí admiración por la obra y simpatía por el escritor.

Mucho tiempo después y como requerimiento para acreditar el *Seminario de investigación del arte del siglo XX. El cine en el problema del arte*, impartido por el Dr. Aurelio de los Reyes, dedicado al estudio de la obra de Luis Buñuel (1900-1983), debí elegir una de las películas que dirigió para realizar un breve análisis. A decir verdad, de Buñuel había visto la cinta clásica de *Los Olvidados*, la que me sorprendió por la frialdad retratada de la vida en los barrios de la Ciudad de México, además de la sensualidad de Stela Inda en la escena en que lava sus piernas, cuando se encuentra con *El Jaibo*. Así mismo, había visto ya *El gran calavera* y *Susana (demonio y carne)*, pero desconocía quién era el director.



Al enterarme que Buñuel había dirigido la película *Ensayo de un crimen*, novela de Rodolfo Usigli, el tema fue elegido de manera natural. En primera instancia, me pareció interesante revisar ese punto donde estos dos personajes se encontraron para realizar un trabajo conjunto, además de ver en imágenes fílmicas los pasajes de la novela.

Posteriormente, a sugerencia del propio Dr. De los Reyes y por el interés que había provocado en mí el tema, decidí retomarlo y enriquecerlo, con la finalidad de obtener el grado de Maestría en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Después de un acercamiento a la vida y obra de estos autores, me quedó claro que los dos tenían un carácter difícil y dominante y que en sus trabajos eran impositivos, por lo que resultó complicado laborar juntos, lo que confirmé poco después al enterarme que luego de

unos días de trabajo se separaron y que Buñuel terminó haciendo la película solo y sin la autorización de Usigli, lo que provocó un distanciamiento no muy cordial.

De tal manera, después de abocarme al análisis de la obra y vida de ambos creadores, pude determinar que Usigli y Buñuel entraron en contacto a través de la interdisciplinaria artística que ellos y sus actividades requerían. Traté de investigar también qué tan distintos o parecidos eran los dos personajes y cuales fueron las causas por las que fracasó la iniciativa de sacar adelante ese proyecto mutuo. Después comparé las dos realizaciones para identificar semejanzas y diferencias entre ellas.

Parto aquí de considerar a *Ensayo de un crimen*, la novela y el filme, como una obra de autor, por lo que queda implícito que ambas muestran parte de la trayectoria y de la experiencia del vivir de Buñuel y Usigli, respectivamente. De este individualismo creador viene posiblemente el motivo de la imposibilidad de trabajar juntos. En contraste, cuando en 1950 Usigli escribió con Buñuel y Jaime Salvador los diálogos de la película *Susana (demonio y carne)* y al siguiente año el guión de *Una mujer sin amor*, no existió el menor problema, porque las historias no eran del dramaturgo. En efecto, durante la redacción del guión de *Ensayo de un crimen* no pudieron ponerse de acuerdo, ya que ambos sintieron el derecho de imponer su idea. Fue tal el choque que después de unos días de trabajo Usigli abandonó el proyecto y Buñuel siguió adelante, ayudado por Eduardo Ugarte.

Además de su carácter impositivo y de lo fuerte de sus egos, puede distinguirse que la concepción específica que tenían sobre los motivos asesinos del personaje principal –aunque siempre falló en sus intentos, eje sobre el que gira la historia- eran diferentes y casi irreconciliables. De tal forma, ante un mismo tema, se enfrentaron dos creadores con recias personalidades, cada uno con propuestas distintas, a través de diferentes formas de expresión artística: la novela y el cine.

Para confirmar lo anterior me remití a *Ensayo de un crimen*, novela de Rodolfo Usigli, de 1944, y *Ensayo de un crimen*, filme de Luis Buñuel, de 1955; también a sus respectivas memorias, entrevistas y escritos personales, como los tomos III y IV del *Teatro completo de Rodolfo Usigli*, donde se encuentran sus prólogos, epílogos, escritos sobre la historia del teatro en México y otros textos, ahí el literato hace comentarios sueltos de su vida y su obra; igualmente *Mi último suspiro*, autobiografía de Luis Buñuel; y la larga entrevista que hicieron José de la Colina y Tomás Pérez Turrent a este realizador, publicada como *Prohibido asomarse al interior*.

Asimismo, revisé otras obras de los dos creadores y testimonios –electrónicos e impresos- de personas que vivieron cerca de ellos, que los conocieron, que trabajaron a su lado o que han estudiado su vida o su obra; igualmente ocupé trabajos especializados en literatura y cinematografía que se relacionan con el tema, como Emilio García Riera y su *Historia documental del cine mexicano* de 1993 y Ramón Layera y su *Usigli en el Teatro* de 1996. En este caso son de especial mención las memorias de sus respectivas esposas, quienes vivieron siempre a su sombra y recibieron de ellos un trato discriminatorio que las llevó –en coincidencia- a escribir y publicar su vida conyugal, a la muerte de sus maridos: *Mi vida con Rodolfo Usigli*, de Argentina Casas Olluqui y *Memorias de una mujer sin piano*, de Jeanne Rucar de Buñuel.

A pesar de que son muy escasas las referencias específicas sobre *Ensayo de un crimen*, tanto de la novela como de la película, se encontraron numerosos testimonios sobre la vida y el carácter de ambos creadores, sus relaciones familiares, amistosas y laborales, y las inquietudes y temática de varios de sus trabajos que coinciden o repercuten en esta obra de autor, por lo que fueron tomadas en cuenta para enriquecer la investigación.

En el primer capítulo se hizo una breve semblanza de ambos creadores, enfocada a las cuestiones que aquí interesan, rastreando aspectos de su vida y su obra en que fueron lejanos y en los que pudieron coincidir; después se perfiló el modo en que debieron conocerse. Se describió brevemente la situación del cine mexicano en 1955, año en que se produjo la cinta, para enmarcarla dentro de un contexto que seguramente influyó en la obra. Posteriormente se intentó reconstruir el momento en que Buñuel y Usigli trabajaron juntos, para llevar a las pantallas la novela, *Ensayo de un crimen*, y del crudo rompimiento, que llegó incluso a ser expuesto ante una asamblea del sindicato de cine.

Traté de destacar que entre los amigos comunes estuvo el actor Ernesto Alonso –recién fallecido- y que fue él quien puso en contacto a estos autores, siendo incluso el que concibió el proyecto de hacerlos trabajar juntos para esta película, en la cual él llevaría el papel estelar –que a la larga le valdría una nominación al Ariel, en 1956-. Los fines económicos también influyeron para la concepción de este proyecto, y es que la promesa de ganancias estaba casi garantizada al juntar a estos dos creadores ya exitosos.

Se habla entonces de la novela, que por cierto fue la única que escribió Usigli, pues el total de su obra está casi constituido por piezas de teatro; y de la película, que fue una de las varias novelas que llevó Buñuel a la pantalla. Contrario a lo que pudiera pensarse, se encontraron algunos antecedentes y acercamientos que tuvo Buñuel dentro del teatro y la actuación, así como los de Usigli en el cine y la actuación, aunque estas disciplinas no fueron propiamente las suyas.

Para entender mejor la temática, en este trabajo se realizó un acercamiento al proceso de adaptación de una novela a un filme, basándose en algunos elementos que manejan textos como *Literatura y cine en España (1975-1995)*, del 2000, del especialista Antoine Jaime, *El sentido del cine* del reconocido director Sergei Eisenstein, edición de 2005, y *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* edición de 1991 de José Revueltas, filósofo, activista y escritor que durante un periodo de su vida tuvo una seria participación en el cine mexicano, como autor, guionista y adaptador.

En el segundo capítulo aparece un cuadro comparativo entre la versión de Usigli y la adaptación de Buñuel mediante los pasajes más importantes de una y otra. Se presenta inicialmente la novela, por ser la primera en crearse, para mostrar después la película, buscando además que esta disposición pueda exponer paso a paso y con más claridad la interpretación del cineasta a la novela original. En su momento se efectuó un análisis comparativo entre el De la Cruz de la novela con el de la cinta y el de Lavinia, personaje femenino fundamental en el desarrollo de las dos obras, tratando de descubrir coincidencias y diferencias, así como acciones y motivaciones, lo que podría ilustrar de un modo más completo la concepción de ambos autores respecto a estos personajes en común.

Al tiempo, se analizaron y resaltaron, conforme aparecieron, los aspectos considerados como importantes y característicos de Rodolfo Usigli y Luis Buñuel, tanto en lo personal como en su obra (anécdotas, recuerdos, obsesiones, fetiches, objetos, conductas, entre otros), reflejados en *Ensayo de un crimen*, enriquecidos por comentarios que en este sentido hicieron compañeros, amigos, familiares o estudiosos del tema.

Finalmente, se presentan las conclusiones referidas a las hipótesis planteadas y a las que surgieron durante el desarrollo del trabajo y después las fuentes consultadas. Cabe mencionar que, debido a lo limitado de espacio y tiempo que se solicitan, este trabajo se enfoca sólo a ciertos aspectos referentes al tema tratado, dejando pendientes otros igualmente interesantes, por lo que existe la inquietud de retomarse para un posible trabajo más completo en el Doctorado.

Capítulo 1

Rodolfo Usigli y Luis Buñuel, tan lejos-tan cerca

Después del teatro mismo,
es el cinematógrafo lo que más
tiene que ver en México con el teatro.
Exceptúo la política.
Rodolfo Usigli

“Dios los hace...”

Aunque a simple vista Buñuel y Usigli parecieran ser tan diferentes y alejados, al profundizar en ellos se pueden descubrir numerosos paralelismos. En primera instancia, ambos creadores fueron más contemporáneos de lo pudiera pensarse: Rodolfo Usigli nació en la Ciudad de México, el 17 de noviembre de 1905, siendo hijo de padre italiano y madre polaca; por su parte, Luis Buñuel nació en 1900, en Calanda, provincia aragonesa de Teruel, España y realizó estudios de Ingeniería Agronómica, pero la abandonó para estudiar Ciencias Naturales y después abocarse a la Historia; mientras que el mexicano, a pesar de sólo haber cursado hasta el quinto año de primaria -debido a lo precaria de su situación familiar y a la violencia de la Revolución Mexicana-, hizo posteriormente estudios del inglés y francés, donde obtuvo magnificas calificaciones. Afirmaba a su esposa que “había tenido a los mejores maestros del mundo: los clásicos de la Biblioteca Nacional”;¹ y admitía que nunca fue estudiante universitario, “cosa que no me ha impedido ser catedrático”.² No obstante, tomó cursos en el extranjero, como el año que pasó estudiando en la Universidad de Yale.

Ambos dominaron los idiomas inglés y francés, y tuvieron que emplearlos frecuentemente. Usigli llegó a dedicar parte de su labor a la traducción de obras de teatro y Buñuel se fue a hacer cine en Francia durante un tiempo. Respecto a estos idiomas, Usigli señaló que, además de su deseo de conocer París y su admiración por Baudelaire, “tenía la Fuente Castálida en casa, porque uno de los idiomas que mi madre recordó hasta el fin de sus días fue, precisamente, el francés”; además de que, posteriormente, descubrió que la sociedad, el teatro de comedia, la opereta y las revistas “estaban saturados de galanas galicaciones y de irrazonados racinismos”. Del inglés refirió que “parecía la lengua de adopción de mi generación, entre otras razones por ser un medio de tener empleos mejores, y era, además, la única que se nos enseñaba en quinto y sexto año [...] yo aprendí primero el inglés”; y agregó que “curiosamente, aparejado al odio contra el *gringo*, venía el azaroso aprendizaje del idioma, influido quizá por el progreso del cine silencioso, por las marcas de automóviles, pistolas, motocicletas, bicicletas y mesas de billar”.³

De hecho, durante el desarrollo de la novela y la película de *Ensayo de un crimen*, ambos autores coincidieron en poner diálogos y frases en inglés. De tal forma, los dos salieron de su país natal y viajaron por diversos lugares, como Francia y Estados Unidos, por motivos políticos o en la búsqueda de opciones profesionales, como director uno y como embajador el otro.

¹ Argentina Casas Olloqui, *Mi vida con Rodolfo Usigli*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2001, p. 28.

² Usigli, Rodolfo, *Teatro completo de Rodolfo Usigli*, t. III, 2001, México, FCE, p. 465.

³ *Ibid.*, pp. 287-288. Este autor aseguraba que “un cambio de idioma era como un baño de frescura para el alma y abría ventanas en nuestro cerebro sobre perspectivas nuevas y maravillosas”, *ibid.*, 292.

En el plano histriónico, cuando Usigli tenía once años actuó como extra en la obra de teatro *El reino de Dios*, de Gregorio Martínez Sierra, interpretando a un huérfano. “Debuté como figurante –escribió– en el antiguo Teatro Colón, con sueldo de 50 centavos, diarios o por función”. También recordaba que a los ocho años se había aprendido de memoria los siete actos de *Don Juan Tenorio* y que, a pesar de su timidez, repetía pasajes interminables de zarzuela, de opereta o del melodrama que acababa de ver en el Teatro Hidalgo. Además hizo teatro de títeres, recorriendo el repertorio íntegro de Vanegas Arrollo.⁴

Por su parte, Buñuel participó –en coincidencia con Usigli– en un teatro de títeres y en una puesta de la obra de *Don Juan Tenorio*, realizó estudios de actuación en la academia de Jean Epstein, en 1926; incluso dirigió la obra de teatro *el Retablo de Maese Pedro*, en Amsterdam; amén de que fue amigo entrañable de Federico García Lorca, autor de obras de teatro ahora clásicas. Usigli opinaba que Federico era antidramaturgo y que sólo lo redimía en gran medida el Lorca poeta; además lo calificaba como un “poeta indramático, tan inmaduro como precoz... (El éxito de algunas piezas de Lorca en otros idiomas –fuera de su primer intento realmente profesional, *La casa de Bernarda de Alba*– obedece mayormente a la aureola que le confirió su trágica, prematura muerte)”.⁵

En cuanto a su introducción en el cine, Usigli mencionó que para la segunda década del siglo XX “el cine mudo nos había arrebatado en su esplendoroso remolino” y reconoció que poco a poco “quizá el auge creciente del cinematógrafo, y el natural interés de un adolescente en la poesía erótica y sentimental... me apartaron del teatro”.⁶

Buñuel se acercó al cine desde los ocho años, asistiendo –junto con su *nurse*– a un local que se llamaba “Ferrucini”, ahí, bajo una lona, el público se sentaba en bancos a mirar la función, como un espectáculo de feria. “Nunca olvidaré cómo me impresionó, a mí y a toda la sala por cierto, el primer *travelling* que vi. En la pantalla, una cara avanzaba hacia nosotros, cada vez más grande, como si fuera a tragársenos”.⁷ Por su puesto, en ese entonces no se imaginaba que iba a dirigir películas.

Aunque finalmente se dedicaron al cine uno y al teatro el otro, los dos estuvieron comprometidos con la apertura de pensamiento y con la iniciativa de crear algo diferente con su obra, arriesgando no sólo en el aspecto económico sino también en su prestigio.

La obra de Usigli consta de más de 40 trabajos entre comedias, tragedias, farsas y dramas históricos, además de dos poemarios, una novela, diversos ensayos sobre teatro y numerosas traducciones; obras que pudieran dividirse en cuatro categorías, de acuerdo a su contenido temático: sátiras sociales y políticas, dramas de realismo psicológico, dramas históricos en un contexto mexicano e investigación y análisis del teatro. Por su parte, Buñuel dirigió 32 películas, en España, México y Francia, participando también en el guión y edición de la mayoría de ellas, e incluso llegó a hacer pequeños papeles en algunas cintas.

Los temas psicológicos los apasionaron y por ello los introdujeron en sus creaciones, así como su inquietud hacia el deseo insatisfecho, el absurdo, el erotismo y la muerte. Frecuentemente su obra criticó e hizo burla de la clase acomodada y media de la sociedad; y algunos de sus personajes tuvieron mucho de estos creadores, buscando reírse de sí mismos o de identificarse con una motivación. En lo particular, Buñuel fue influido por el surrealismo en su juventud, pues le atraía esa forma de expresión irracional que esta

⁴ *Ibid.*, p. 282.

⁵ *Ibid.*, p. 281.

⁶ *Ibidem.*

⁷ Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2001, p. 39.

tendencia artística proponía. Sus primeras películas siguieron la regla de “no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas. No admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué”.⁸ Así, la esencia del surrealismo era alborotar, rebelarse contra una sociedad, a la que detestaban, a través del escándalo.

De igual manera, es claro que escritor y director se entendieron mejor con la ideología de izquierda, y aunque convivieron con varios amigos y compañeros con ese pensamiento, no ejercieron un activismo marcado;⁹ tal vez por esta posición mostraron en todo momento su rechazo hacia la Iglesia Católica y a la situación política imperante.

Por otra parte, durante su carrera tuvieron altibajos en el aspecto económico y creativo, y fue posible que en un momento alcanzaran la cima y en otro vivieran la crudeza del fracaso y la precariedad económica. No obstante, ambos recibieron diversos reconocimientos y premios nacionales e internacionales por su obra.

Se tiene que resaltar que los dos se casaron y que dieron un trato discriminatorio a sus respectivas esposas, y así lo señalan numerosos testimonios, incluso el de sus mujeres, quienes sintieron la necesidad de expresarlo públicamente a la muerte de sus maridos.

De igual manera los dos criticaron al “ser” mexicano. En sus entrevistas Buñuel pinta una raya en ese aspecto –a pesar de haberse nacionalizado mexicano desde 1949- y le gustaba comentar más sobre su obra y vida en Europa. Por otra parte, son reconocidos los esfuerzos que hizo Usigli por iniciar y posesionar al teatro mexicano, sin embargo, en su persona reconocía ser producto de la cultura española.

Existe coincidencia también en que el carácter de los dos se fue endureciendo con el tiempo y son varios los testimonios sobre la dureza y la parquedad de su conducta en sus últimos años: mientras uno fue perdiendo el oído, el otro perdió la vista, lo que provocó, en parte, que se encerraran en sí mismos, alejándose de su vocación y de reuniones sociales y familiares, viviendo incomunicados, con recelo y amargura. Los dos murieron de edad avanzada en la Ciudad de México. Usigli falleció en 1979 y Buñuel poco después, en 1983.

Tras la muerte de Usigli, Octavio Paz escribió, que éste “se mecía en el trapecio de una paradoja, daba un salto al aire, ascendía como un cohete y, como un cohete quemado, descendía vertiginosamente y se estrellaba en el suelo. Pero era capaz de recoger sus pedazos, levantarse y caminar de nuevo. El don de resucitar diariamente era uno de sus secretos y lo que le permitió frente a toda suerte de adversidades, vivir, pervivir y escribir”.¹⁰ “Cuando me desperté en la madrugada para ir al baño –contaba la viuda de Buñuel-, al atravesar el pasillo, noto la claridad de la puerta abierta de su cuarto. El corazón se me encoje y digo: ‘es verdad, Luis está muerto’”.¹¹

⁸ *Ibid.*, pp. 116-118. El director se alejó del surrealismo por sus disensiones políticas y por una inclinación hacia el esnobismo de lujo que advertía en él. *Ibid.* 159. Por otra parte, Usigli tradujo conferencias que dio André Bretón en Bellas Artes y escribió el prólogo a una edición de su *Position politique du surréalisme*.

⁹ Usigli afirmaba que las izquierdas “constituyen para mí la única atmósfera política tolerable, amplia y sana [...] A la inversa de las derechas, cuya constante es esa calidad de lastre, las constantes de las izquierdas es la dinámica”, Usigli, *Teatro completo de...*, t. III, *op.cit.*, pp. 507-508. Buñuel no olvidaba que a sus 27 años leyó revistas anarquistas y comunistas donde aparecían textos de Lenin y Trotski, además de que estuvo al lado de los republicanos contra las fuerzas fascistas durante la Guerra Civil Española, Buñuel, *op.cit.*, p. 64.

¹⁰ Octavio Paz en Ramón Layera, *Usigli en el teatro*, México, Citru-UNAM, 1996, p. 87.

¹¹ Jeanne Rucar de Buñuel, *Memorias de una mujer sin piano*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1991, p. 9.

“...y solos se juntan”

En ninguna de las artes tradicionales
existe una desproporción tan grande
entre posibilidad y realización como en el cine.
Luis Buñuel

Los caminos que parecían estar muy distantes se fueron acercando a través de la multidisciplinariedad de la labor de ambos autores, de los acercamientos que tuvieron el dramaturgo al cine y el director a la literatura, además de la situación que se vivía a nivel cultural en México y el contacto con amigos y compañeros comunes.

Los años en que se conocieron (la posguerra) fueron propicios por la interacción existente entre el teatro y el cine. La presencia del cine fue muy importante para el teatro –indica Héctor Azar-. Aquí en México, el cine tuvo efectos totales y definitivos respecto de sus propios creadores; “todos abandonaron el teatro para irse con la gallina de los huevos de oro del cine. Toda la lista de los grandes dramaturgos [...] El teatro se salió, prácticamente, de los escenarios, se fue a dormir la mona en cualquier banca del parque”.¹²

En consecuencia, en esta interdisciplinariedad tanto Buñuel trabajó con escritores como Mauricio Magdaleno en *Gran Casino*, Juan de la Cabada en *Subida al cielo*, y José Revueltas en *La ilusión viaja en tranvía*, entre otros;¹³ así como Usigli con reconocidos cineastas como Emilio Indio Fernández. Entre la filmografía de Buñuel existen adaptaciones de varias novelas: *Una mujer sin amor* basada en *Pierre et Jean* de Guy de Maupassant, *Él* de Mercedes Pinto, *Abismos de pasión* basada en *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë, *El río y la muerte* de la obra *Muro blanco sobre roca negra*, de Miguel Álvarez Acosta, entre otras, además de que *El gran calavera* estuvo basada en la pieza de teatro de Adolfo Terrado.

De hecho, Revueltas trató a Buñuel y a Usigli y en su *Autobiografía* comentó que “existen grandes realizadores, como Buñuel, aunque me parece desigual, con genio desde luego, a veces caprichoso; sólo trabajé con él en *La ilusión viaja en tranvía* (1953), en combinación con Mauricio de la Serna y Luis Alcoriza. Después no participé, ellos tenían ya una línea resuelta y no me necesitaron”.¹⁴ En abril de 1946 desde Cuautla, Morelos, el mismo Revueltas escribió a su esposa Olivia una carta con una noticia interesante: “Ahora resulta que tengo algunas proposiciones: Gavaldón quiere que él, Usigli y yo, formemos una especie de equipo para producir –en nuestros respectivos renglones- cinco películas al año, mediante una remuneración decente en el mejor sentido. Parece que también anda en el cuento Dolores [del Río] [...] por supuesto que esta información es sólo para ti”.¹⁵ Lamentablemente, el proyecto no se llevó a efecto.

No obstante, se filmaron algunas de las obras de Usigli: *Jano es una muchacha*, *Otra primavera*, *El niño y la niebla*, *El Gesticulador (El Impostor*, en su versión cinematográfica) y *Ensayo de un crimen*, sobra decir que ninguna de las adaptaciones dejó satisfecho al escritor. Respecto a *El impostor*, Usigli reconoció que la fotografía “de Gabriel Figueroa es espléndida según mis informes, pero no he visto la película y parece

¹² Héctor Azar en Ramón Layera, *op.cit.*, p. 109. El autor, sin embargo, ataja diciendo que si bien Usigli intervino en el cine, nunca renunció a su fidelidad al teatro. *Ibid*, p, 111.

¹³ Para 1979, Buñuel reconoció haber trabajado ya con 22 escritores. José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*, México, CNCA, 1996, p. 80.

¹⁴ José Revueltas, *Las evocaciones requeridas II*, México, 1987, Ediciones Era, p. 280.

¹⁵ José Revueltas, *Las evocaciones requeridas I*, México, 1987, Ediciones Era, pp. 256-257.

que fue muy criticada y que se le considera inferior a la pieza”.¹⁶ “Usigli siempre se mostró descontento y hasta enojado por las versiones cinematográficas de sus obras –comentó Raúl Moncada Galván-. Recuerdo particularmente su gran disgusto por lo que Luis Buñuel hizo con su novela *Ensayo de un crimen*”.¹⁷ Además, Usigli tuvo una participación más activa dentro del cine, ya que fue miembro de la mesa directiva de la sección de autores en el sindicato de cine y viajó al extranjero como delegado de México en los festivales de cine de Bélgica, Checoslovaquia, Venecia (1950) y Cannes (1949 y 1950); amén de que participó en un congreso internacional de filmes.

Así, Buñuel y Usigli se conocieron por la interdisciplina artística propia de su labor y de los numerosos amigos y compañeros comunes, mismos que conformaron aquella intelectualidad de mediados del siglo XX en México. Ambos mantuvieron trato con León Felipe, Gabriel Figueroa, André Bretón, Carlos Fuentes, David Alfaro Siqueiros, Silvia Pinal, Héctor Pérez Martínez, Fernando Soler, Diego Rivera, Leonora Carrington, Octavio Paz, Jorge Negrete, José Revueltas, Estela Inda, Juan de la Cabada, Emilio Indio Fernández, Ernesto Alonso, Jacqueline Andere, y Tito Junco, entre otros.

El factor Ernesto Alonso

A pesar de los aspectos en común, fue seguramente Ernesto Alonso quien los puso en contacto alrededor de 1949-1950. El actor había sido alumno de Usigli años atrás, dentro del que el escritor llamó su “malhadado, imperdonado Teatro de Media Noche, donde salieron actores como Carlos Riquelme, José Elías Moreno, Ernesto Alonso [...]”, entre otros.¹⁸ También recordó Usigli que este actor debutó en la obra *Don Domingo de don Blas*, de Juan Ruiz de Alarcón, actuando al lado de los hermanos Víctor y Tito Junco.

Por otro lado, Ernesto Alonso había fungido como narrador en *Los olvidados* de Buñuel, en 1950, amén de que actuaría después para este director en la película *Abismos de pasión*, de 1953. Consecuentemente, en ese 1950, Buñuel y Usigli trabajaron juntos en los diálogos de la película *Susana (demonio y carne)*, donde el escritor auxilió en la adaptación de los diálogos. “El guión lo hicimos Jaime Salvador, Reachí y yo –comentó Buñuel-, sobre una historia del segundo. Rodolfo Usigli revisó los diálogos”.¹⁹ Al año siguiente, realizaron también con Jaime Salvador el guión del filme *Una mujer sin amor*, que dirigiría Buñuel.

Pero la intención de Ernesto Alonso no era nueva, pues en 1949 había actuado ya en la adaptación de una pieza de Rodolfo Usigli titulada *Otra primavera*, donde compartió créditos con Libertad Lamarque, siendo dirigidos por Alfredo B. Crevenna.²⁰ De igual forma, es muy probable que para el papel de Lavinia –personaje principal femenino de *Ensayo de un crimen*- este actor sugirió a su amiga Miroslava, con quien ya había hecho mancuerna en *Trotacalles*, de 1951 y en *El puerto de los siete vicios*.²¹

¹⁶ Usigli, *Teatro completo de...*, *op.cit.*, t. III, p. 536.

¹⁷ Raúl Moncada Galván en Layera, *op.cit.*, p. 172.

¹⁸ Usigli, *Teatro completo de...*, t. III, *op.cit.*, p. 597.

¹⁹ José de la Colina, *op.cit.*, p. 100. La película *Susana*, tiene la peculiaridad de que –como sucedería después con *Ensayo de un crimen*- el final deja la posibilidad de que la mujer (que escapó de la cárcel y puso en jaque a una familia rural y moralista, con su sensualidad y erotismo) pudiera salir libre de nuevo, a pasar de haber sido capturada y de que todo aparentemente regresó a la normalidad familiar. “al final todo vuelve al orden y se resuelve felizmente –comenta el director-. Pero es un final inquietante -ataja Pérez Turrent-, porque la yegua volverá a trotar y la vida a reaparecer. Lo ambiguo de ese final dizque tranquilizador es magistral, como en *Él* y *Ensayo de un crimen*”.

²⁰ García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986, p. 167.

²¹ *Ibid.*, p. 199.

Con seguridad Ernesto Alonso conocía la única novela de su maestro de actuación, *Ensayo de un crimen*, por lo que pensó llevar el papel principal de esta historia filmada por Buñuel, lo que le traería el reconocimiento artístico que consolidaría su carrera. Es por ello que inició las gestiones y los contactos pertinentes para la realización de sus planes.

Lo cierto es que para mayo de 1951, Usigli y Buñuel ya estaban laborando juntos en tres proyectos y así lo comentó el dramaturgo a Octavio Paz en una carta, contándole que “Buñuel está encantado contigo y me mostró una de tus últimas cartas a él. (Preparamos las dos obras y la adaptación [ilegible] Ensayo de un [ilegible]”.²²

Buñuel recordaba que por esos años había una crisis económica del cine en nuestro país, por lo que se comenzó a filmar en cooperativa, “El actor Ernesto Alonso –declaró el propio cineasta- 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”.²³

Las diligencias del actor también se enfocaron a Usigli, pues sólo contando con ambos creadores sus planes tocarían tierra. Es por ello que fue en busca de su antiguo maestro. “En 1955 -trae a su memoria la ex-mujer de Usigli-, Ernesto Alonso, que fue alumno de Rodolfo, se interesó por comprar los derechos para hacer la película [*Ensayo de un crimen*] con Miroslava y para ser dirigida, nada menos que por el genio, Luis Buñuel”.²⁴ El promotor de la iniciativa está claro. La apuesta de Ernesto Alonso estaba echada.

Trabajo conjunto y rompimiento

“Una tarde, Buñuel llegó a nuestro departamento de las calles de Querétaro, para ponerse de acuerdo con Rodolfo sobre el tratamiento cinematográfico de la novela y hacer el guión –contó Argentina Casas-. Fue varias veces y me pareció muy simpático, de mucho carácter, que hablaba con voz fuerte y el característico ceceo español, tenía una calvicie incipiente y ojos grandes y un poco saltones con cejas muy gruesas, era corpulento y de estatura, un poco más alto que Rodolfo”.²⁵

“Empecé a adaptarlo en compañía del autor –explicó Buñuel-, pero dejamos de hacerlo a los quince días, porque Usigli no permitía la menor variación de su texto”.²⁶

“Luis Buñuel ya no volvió a visitarnos porque salimos a Nueva York –según versión de Argentina- y cuando regresamos nos encontramos con que *Ensayo de un crimen* ya estaba en exhibición en los cines. Buñuel había cambiado muchísimas cosas y la novela no seguía el proceso del ensayo del crimen que es una acción repetitiva, sino que se había convertido en una película muy surrealista, en su estilo buñuelesco eso sí”.²⁷

Pero la situación no quedó ahí: “Cuando vio la película terminada, [Usigli] se quejó en una asamblea del sindicato –comentó Buñuel-. Pero salí absuelto, porque en los créditos yo había puesto ‘inspirada en...’ 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”.²⁸

²² “Carta de Rodolfo Usigli a Octavio Paz” (carta mecanografiada), México, 23 de mayo de 1951, en “Confabulario”, en *El Universal*, 24 de mayo, 2007. En efecto, trabajaban en los guiones de las películas *Susana y Una mujer sin amor* y haciendo la adaptación de *Ensayo de un crimen*.

²³ José de la Colina, *op.cit.*, p. 165.

²⁴ Casas, *op.cit.*, p. 159. Apunta que gracias al pago de los derechos compraron su casa en Cuernavaca, Mor.

²⁵ *Ibid.*, p. 161.

²⁶ José de la Colina, *op.cit.*, p. 165.

²⁷ Casas, *op.cit.*, p. 162.

²⁸ De la Colina, *op.cit.*, p. 165.

Efectivamente, “Rodolfo se quejó ante el Sindicato de Autores de Cine –continua Argentina- y pidió que se reunieran en asamblea, y allí, con el salón lleno, Rodolfo le reclamó a Luis Buñuel y le dijo que en un principio había quedado de respetar la novela y que había aceptado que Rodolfo diera su aprobación a los cambios que hubiera, cosa que no había sucedido. Total, ambos se insultaron públicamente, y Buñuel nunca se lo perdonó, porque se sintió herido en su orgullo de director [...] Ni modo. Para acabar el cambio, en Francia se llamó *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*”.²⁹

Usigli insistía en que su novela, *Ensayo de un crimen*, había sido desnaturalizada por Luis Buñuel, en su película de igual nombre.³⁰ El cineasta justificó su adaptación, diciendo que no le interesaba el lado de *roman à clef*, por que no conocía ese mundo que Usigli quería retratar “ni creo que le interesaría al espectador. Me interesaba lo otro: la obsesión del personaje. Comprendo que Usigli no estuviera de acuerdo con mi versión. No nos disgustamos: nos separamos amistosamente”.³¹

Con el tiempo, Usigli pareció también relegar su disgusto y en revisión de una conferencia que dio en Bruselas, sobre *Imagen y prisma de México*, de 1972, reconoció a Buñuel como un director de gran calidad, junto con el Indio Fernández, sobre los demás realizadores del cine mexicano.³²

Situación del cine mexicano a mediados de los años cincuenta

La obra de arte es también hija de su ambiente,
que la condiciona y colora
en cambio de reflejarse en ella.

Rodolfo Usigli

En las diferentes investigaciones sobre el cine en nuestro país, constantemente se afirma que ha estado en crisis permanente después de finalizar la Segunda Guerra Mundial, ya que Hollywood reorganizó su industria cinematográfica y recuperó su mercado latinoamericano, por lo que el periodo que nos ocupa –a mediados de la década de los años cincuenta- no es la excepción. Esta vez, sumado a los problemas de competencia con el cine extranjero, a la muerte de los ídolos (Negrete, Pardavé y de Infante poco después), al agotamiento de los temas, al monopolio de la exhibición y a la falta de presupuesto, tomó fuerza una amenaza mayor: la televisión.

Aunque la primera estación televisora de México -y de América Latina- se inauguró en 1946, y que las transmisiones normales iniciaron hacia julio de 1950, para mediados de los cincuenta, su poder era ya enorme y el cine resintió en seguida la competencia, por lo que buscó recuperarse con nuevas vías en lo formal, en lo técnico y en el tratamiento de temas y géneros. Era tal la situación que el Estado mexicano tuvo que intervenir, fortaleciendo la unión de los productores con las distribuidoras dependientes del Banco Nacional Cinematográfico, para restar fuerza al monopolio de la exhibición, ejercida por Jenkins y socios, apoyado en capital estadounidense.

²⁹ Casas, *op.cit.*, pp. 162-163.

³⁰ Rodolfo Usigli, *Teatro completo de Rodolfo Usigli*, t. IV, México, FCE, 1996, p. 391.

³¹ De la Colina, *op.cit.*, p. 165.

³² Usigli, *Teatro completo de...*, *op.cit.*, t. IV, p. 397.

Otras medidas tomadas fueron que, al igual que Hollywood, el cine nacional recurrió a la pantalla ancha y a una mayor producción de películas a color, sin embargo, esos recursos fueron insuficientes. “Al cine mexicano –aseguró Emilio García Riera- no le sirvieron [esas medidas] para ganar un nuevo y amplio público de clase media que solía presumir de no ver películas mexicanas, en nombre del buen gusto y la cultura; tampoco se aseguró con ellas al público humilde, tenido por consumidor natural del ‘churro’, que empezaba a desertar de las salas de cine”.³³ Carlos Monsiváis opinó igual, señalando que a partir de 1955 la caída del cine del país es impresionante; “las clases medias ya no encuentran rentable, en lo cultural y en lo psicológico, al cine mexicano. Los que sustituyen a las grandes estrellas decepcionan y frustran [...] y quien, para ahorrarse argumentos denigratorios, califica de ‘mexicanada’ a una película, cree distanciarse a fondo de la nación del mal gusto y el conformismo. No sin sólidas razones”.³⁴

Por su parte, Usigli lo criticó también, señalando en 1952 que “El cine mexicano generalmente le da al público lo que cree que éste pide; por eso se oyen exclamaciones de burlón desencanto cuando triunfa el charrito o cuando se besan los novios en el quinto patio. He afirmado a menudo que el público se equivoca con frecuencia al juzgar o tolerar las obras malas; pero que siempre acierta al aplaudir las buenas”.³⁵ De igual forma, criticaba que el cinematógrafo estuviera dominado por el poder católico, pues “paga, preciso de fantasía, a sus autores por no hacer más que obras de propaganda, es tan responsable como los sistemas políticos de la nueva, progresiva servidumbre del escritor en nuestro siglo”.³⁶ Y en eso coincidió García Riera, apuntando que “a comienzos de los cincuenta se repitió lo sucedido diez años atrás: el cine mexicano tuvo un acceso de religiosidad aguda. Es posible que se quisiera contentar con él a la poderosa Liga de la Decencia”.³⁷

Ese fue el marco en el que se planeó y ejecutó la película de *Ensayo de un crimen*. En lo particular, hay que resaltar que para mediados de los años cincuenta Usigli ya había escrito su obra más célebre, *El gesticulador*, de 1940, puesta en escena en el Palacio de Bellas Artes, con un éxito sin precedentes en 1947; “fue entonces en realidad –aseveró Usigli- cuando el teatro mexicano alcanzó vida propia, fuera del coloniaje español, de la imitación de lo francés y de la nueva moda de imitación de los imitadores de lo francés: cuando nació, en suma”.³⁸ También Buñuel había filmado ya su obra más reconocida en México, *Los olvidados*, en 1950, cinta con la que ganó un Ariel al mejor director y otro al mejor argumento original, junto con Luis Alcoriza; además de que a ella debió su resurrección, “y lo era, en efecto –confirmó Buñuel-. Yo había pasado muchos años sin hacer nada que llamara la atención, ¿verdad? Pero, a pesar de las imperfecciones, *Los olvidados* ya era algo. Algo vivía ahí; la película vivía”.³⁹

³³ García Riera, *Historia del cine*, op.cit., p. 195.

³⁴ Carlos Monsiváis, *Rostros del cine mexicano*, Italia, Américo Arte Editores, 199, p. 101.

³⁵ Usigli, *Teatro completo de...*, t. III, op.cit., p. 736.

³⁶ *Ibid.*, p. 527.

³⁷ García Riera, *Historia del cine...*, op.cit., p. 200.

³⁸ Usigli, *Teatro completo de...*, t. III, op.cit., p. 437.

³⁹ De la Colina, op.cit., p. 97.

Imágenes de una lectura que pasan a la pantalla. Consideraciones acerca de la adaptación de una novela a una película

La cuestión es absolutamente obvia:
la realidad será tratada artísticamente
con una cámara, con un pincel o con una máquina de escribir.

José Revueltas

El cine no es sólo una serie de imágenes, como en ocasiones se quiere ver de manera simplista; la historia importa, pues los espectadores quieren que con esas imágenes pase algo. Es por eso que el cine, desde sus inicios, se ha nutrido de historias que le proporciona la novela para llevarlas a la pantalla, además de que quería algo del prestigio que ésta tenía. En realidad se han necesitado mutuamente: el cine requiere de historias –y la novela tiene ya bastante tiempo creándolas- y la novela no quiere quedar fuera de ese mundo donde las imágenes visuales predominan.

No obstante, es sabido que los matrimonios novela-cine, frecuentemente terminan en divorcio, fracaso y desavenencia, aunque –hay que apuntarlo también- cuando logran conjuntarse, han producido resonados éxitos.

El ego de los creadores frecuentemente es la mayor dificultad, ya que quieren acreditarse como “el verdadero autor”, llevándose todo el reconocimiento; lo mismo sucede cuando quieren sostenerse en su propia idea y no permiten ningún cambio sugerido por otro. Quizá el problema también viene desde la percepción que se tiene del acercamiento entre un tipo de arte y otro. José Revueltas explica que se ha pensado que la metáfora es el punto de contacto fundamental entre la poesía y el cine, no obstante, “si bien el cine usa metáforas, su relación con la poesía estriba en esa comunidad que denomina a todas las artes como procedimiento para interpretar y transformar lo real que se ofrece a su respectivo tratamiento [...]” Por ello, asegura que la relación que existe entre el cine y las demás artes no es una incidencia, no es producto de afinidades fortuitas y parciales; en otras palabras, “el cine no se parece, digamos, a la novela, porque ésta como aquél tenga un trama y un argumento [...] La relación del cine con las demás artes es una relación de identidad y sus diferencias radican únicamente en la diversidad natural de las artes por cuanto a sus formas y sus principios de expresión propios”.⁴⁰

Como ya se señaló, el cine a través de su historia ha llevado a la pantalla numerosas novelas, casi siempre con un mal resultado; además de que son sabidos los disgustos y diferencias entre escritores y directores.⁴¹ El problema se origina desde el momento en que el cineasta decide si, al llevar a la pantalla una novela, va a poner su arte al servicio de la creación del novelista o si escogerá hacer una obra personal. Al respecto, Antoine Jaime afirma que en este terreno reina una extraordinaria anarquía, pues “se confunde a menudo fidelidad e ilustración, obra personal y pillaje o adaptación y traición; los créditos que alternan los ‘adaptado de’, ‘sacado de’, ‘inspirado en’, ‘según’, ‘basado en’, ‘sobre’, ‘interpretación de’, no iluminan nada al público sobre el género de ejercicio que le

⁴⁰ José Revueltas, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, México, Ediciones Era, 1991, pp. 21-22.

⁴¹ “¡Qué chinguen a su madre!”, fue el grito indignado del escritor Sergio Magaña, cuando los periodistas le preguntaron su opinión sobre la adaptación de su obra *Los enemigos* por parte de los directores Luis de Tavira y Alejandro Luna. Sirva para ilustrar la común discordia que se produce entre autores y directores. “Sergio Magaña. Autores contra directores” en Héctor Rivera J., *Tinta sangre del corazón*, México, CNCA, 1996, p. 171.

proponen ver. En suma, el espectador espera casi siempre un espectáculo que no ha deseado el realizador [...] la equivocación genera incompreensión”.⁴²

Por lo mismo, propone tres únicas modalidades de transferencia de lo escrito a la pantalla:

- 1.- La traducción cinematográfica. El realizador trata de traducir con la mayor exactitud posible el corpus literario al lenguaje cinematográfico.
- 2.- La adaptación cinematográfica. El cineasta conserva lo esencial del original, pero imprime su personalidad con añadidos o modificaciones sustanciales.
- 3.- La película de inspiración. El autor cinematográfico sólo conserva uno o algunos aspectos del texto inicial y compone una obra personal.⁴³

Sobre esta base, aquí se considera a la cinta *Ensayo de un crimen*, como una “película de inspiración”, ya que anuncia de entrada una obra nueva, que tiene una novela como punto de partida, pero que también toma distancia de ella. La referencia al escrito original se limita a haber tomado algunos aspectos primordiales que no dejan duda sobre cuál es la obra madre. De esta forma, el director realizó variaciones personales sobre lo que retuvo o lo que fue más interesante para él de la creación literaria. “Con este tipo de relación respecto de la obra escrita –comenta Antoine Jaime-, el realizador se sitúa más como autor que como técnico; se inscribe junto a aquellos que tienen algo que decir, algo importante, puesto que se refiere a nociones ya tratadas por seres de talento”.⁴⁴

Por otra parte, Sergei Eisenstein, habló del que llamó “método realista”, en el cual la novela puede filmarse al ser tomada como una cadena de imágenes individuales y que el cine no tiene que reproducirla de forma completa, sino que, a través de lo que llama “energía psíquica”, en que se produce una condensación que desaparece la cadena de eslabones intermedios, de modo que sólo se percibe el principio y el fin del proceso. “Esta mecánica de la formación de una imagen en ‘la vida real’ nos interesa porque llega a ser el prototipo del método para crear imágenes de arte [...] Una obra de arte concebida dinámicamente, consiste en ese proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador”.⁴⁵

Al respecto, Revueltas agrega que el arte es como la naturaleza, en que el equilibrio es relativo y el reposo puramente aparental, en donde “todo se mueve, nada permanece”. “El cine, luego, puede tomarse como esta ‘estabilidad de la inestabilidad’ de que nos habla Heráclito, la estabilidad móvil, el reposo en movimiento [...] así, desde el momento en que nace, desde el momento en que se descubre, el cine es ya, en sí mismo, una síntesis dialéctica. De dos valores opuestos: inmovilidad-movilidad, hace surgir un valor nuevo dentro del cual están condensados, identificados, los contrarios: *la dirección del movimiento*”.⁴⁶

⁴² Antoine Jaime, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, p. 104.

⁴³ *Ibid.*, p. 106. Este autor se basa para su clasificación, aunque con ciertas modificaciones, en Alain García, *L'adaptation du roman au film*, París, IF difusión-Dujarric, 1990, pp. 19-20.

⁴⁴ Jaime, *op.cit.*, p. 112.

⁴⁵ Sergei Eisenstein, *El sentido del cine*, México, Siglo XXI Editores, 2005, pp. 18-19. El director también afirma que, este principio dinámico, está en la base de todas las imágenes realmente vitales, aun en un medio artístico aparentemente inmóvil y estático.

⁴⁶ Revueltas, *El conocimiento...*, *op.cit.*, p. 18. Las cursivas son del propio autor.

Entonces, el dinamismo del método realista -según Eisenstein-, surge de una constante creación, en donde nada queda estático ni intransformable; por lo que son creadores de imágenes: el escritor, el lector, el cineasta, el actor y el espectador. De tal forma, ante la visión interior del creador (en este caso del escritor), el director -que ya fue lector- planea cierta imagen, encarnación emocional de su tema; “La tarea que se le presenta es transformar esta imagen en unas pocas, básicas *representaciones parciales*, las cuales, combinadas y yuxtapuestas, evocarán en la conciencia y sentimientos del espectador, lector u oyente, la misma imagen general que entrevió el artista creador”. Reafirma que lo más notable de tal método es su dinamismo, el cual se apoya “en el hecho de que la imagen deseada *no es fija o prefabricada, sino que surge, nace*. La imagen planeada por el autor, director y actor es concretada por ellos en elementos representativos separados y reconstruida finalmente en la percepción del espectador. Ésta es en realidad la meta final del esfuerzo creador de todo artista”.⁴⁷

En este dinamismo creador, el director puede ir garabateando todo lo que se acumula en su conciencia, en su memoria y en sus sentimientos, cuando trata de capturar emocionalmente una situación propuesta en la novela, para elegir así, libremente, los elementos que quiera desarrollar, según su propia concepción y desechar el resto. A eso llama Revueltas el “análisis cinematográfico del texto, donde se descubren las equivalencias que deben proyectarse en la pantalla, excluyendo los elementos innecesarios, transformando adecuadamente los demás y creando elementos nuevos”.⁴⁸

Quizá por esto en *Ensayo de un crimen* las cosas no salieron bien y hubo un rompimiento cuando escritor y cineasta defendieron su posición, su idea particular: su creación; sin embargo, lo importante aquí es que al final existen dos obras y que ambos autores quedaron satisfechos de sus respectivos trabajos.

Usigli estaba orgulloso de que su obra fuera la primera novela policíaca, psicológica y de suspenso dentro del siglo XX mexicano. Mientras que Buñuel quedó complacido con el filme, pues logró proyectar la frustración del personaje principal, y la frustración era un aspecto que quería mostrar en casi todas sus películas; además de que fue nominada a siete Arieles, aunque sólo Agustín Jiménez lo ganó a la mejor fotografía. El filme duró dos semanas en cartelera y se puede adquirir actualmente en formato dvd, y ya la novela ha tenido por lo menos cuatro ediciones.

De hecho, se dice que esta película fue la que proyectó a Buñuel al mercado francés y europeo en general, al ser premiada por la crítica francesa como la mejor cinta exhibida en 1957 y ganar un globo de oro en Hollywood;⁴⁹ y que sirvió para hacer más popular a Usigli y su obra en aquél país, pues la novela fue traducida al francés por Gisele Decousière y publicada en París, en 1958, con el título *Tentative d'assassinat*, por Ediciones Noel.⁵⁰

A través del tiempo la obra ha sufrido diversos señalamientos dirigidos en tres direcciones: los que critican a los actores, los que desfavorecen a la novela, y quienes indican que ésta fue desvirtuada por el guión.

⁴⁷ Eisenstein, *op.cit.*, pp.27-28. Las cursivas son del propio autor.

⁴⁸ Revueltas, *El conocimiento...*, *op.cit.*, p. 56.

⁴⁹ Iván Humberto Ávila Dueñas, *El cine mexicano de Luis Buñuel. Estudio analítico de los argumentos y personajes*, Imcine-CNCA, p. 175.

⁵⁰ Casas, *op.cit.*, p. 159.

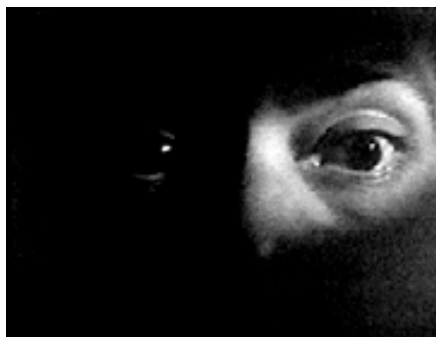
Al respecto, Carlos Solórzano opinó con pesimismo “no creo que el cine haya restado ni sumado nada a la obra de Rodolfo Usigli. El cine mexicano, es forzoso reconocerlo, ha sido mediocre. Además, varias de las películas dirigidas por Luis Buñuel son muy mediocres”.⁵¹

Emilio García Riera comentó que en esta película no percibe el afecto del cineasta por sus personajes principales, lo que había distinguido anteriormente a Buñuel. “Archibaldo de la Cruz –expone- no encontró en Ernesto Alonso, ni de lejos, a su intérprete ideal, pese a que el actor no estuvo tan afectado como de costumbre”.⁵²

Referente a lo inadecuado del guión, en el reverso de la edición de Lecturas Mexicanas, en forma anónima, se aclara que “la novela no incide en el psicologismo fácil que le imprimió Luis Buñuel al llevarla al cine: el trabajo de Usigli es más completo y elaborado”.⁵³ Carlos Monsiváis escribió que Buñuel destruyó el tema de la novela: “el hombre que va en busca del asesinato que le corresponde por los caminos de la obsesión freudiana. Podado por la censura, eliminada la dureza esencial del libro que le dio origen, frenado por el *grand-guignol* interpretativo, el filme de Buñuel tiene, sin embargo, secuencias extraordinarias”, como la incineración del maniquí de Miroslava.⁵⁴

Por su parte, Francisco Sánchez se preguntó, tras el reclamo de Usigli por la adaptación que hizo Buñuel a su trabajo “¿Ignoraría que Buñuel es un autor y no un ilustrador? El cineasta, cuando es un artista creador y no un simple artesano, expresa inevitablemente sus propias obsesiones e ideas. Nunca las de los demás”.

En lo personal, me quedo con la opinión de José Agustín, quien considera que *Ensayo de un crimen* de Buñuel “es una versión muy libre y tan buena como la novela de Rodolfo Usigli”.⁵⁵ Me gustan ambas, me atrae que existan diferencias en su concepción y en su adaptación a otra forma de expresión. Tengo preferencia especial por las dos.



⁵¹ Carlos Solórzano en Layera, *op.cit.*, p. 117.

⁵² García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 8 (1955-1956), México, CNCA-Universidad de Guadalajara, 1993, p. 29.

⁵³ Usigli, *Ensayo de...*, *op.cit.*, reverso de portada.

⁵⁴ Carlos Monsiváis, “Miroslava: de la tragedia como perdurabilidad”, en Guadalupe Loaeza, *Miroslava*, México, Alianza Editorial, 1994, p. 16.

⁵⁵ José Agustín, *Tragicomedia mexicana I, La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 1990, p. 138.

Capítulo 2

-Ensayo de un crimen: Un tema, dos concepciones, dos lenguajes. Cuadro comparativo entre la novela y la película, y elementos complementarios

8Usigli, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*,

México, SEP (primera edición: Editorial América, 1944), 1986, 302 pp.⁵⁶



8Ensayo de un crimen, México, 1955, 89 min. Blanco y negro.⁵⁷

Producción: Alianza Cinematográfica, S.A., Alfonso Patiño Gómez, productor ejecutivo: Roberto Figueroa, jefe de producción Armando Espinoza.

Dirección: Luis Buñuel, asistente Luis Aladice, anotador Pedro López, jefe de reparto Manuel anda

Reparto: Miroslava (Lavinia), Ernesto Alonso (Archibaldo de la Cruz), Rita Macedo (Patricia Terrasas), Ariadna Welter (Carlota), Rodolfo Landa (arquitecto Alejandro Rivas); Andrea Palma (señora Cervantes), José María Linares Ribas (Willy Corduran), Carlos Riquelme (comisario), Leonor Llausás (institutriz), Eva Calvo, (madre de Archibaldo), Carlos Martínez Baena (cura), Roberto Meyer (doctor), Rafael Banquells Jr. (Archibaldo niño), Enrique Díaz Indiano (padre de Archibaldo), Chabela Durán (hermana Trinidad), Manuel Dondé (coronel), Armando Velazco (juez), Antonio Bravo (anticuario); Francisco Ledezma (dependiente del anticuario), Enrique García Álvarez (Chucho), José Peña Pepet (Esteban, criado), Lupe Carriles (criada), Eduardo Alcaraz (Gordo Azuara), Janet Alcoriza o Raquel Rojas (turista), Salvador Lozano (jugador), Jorge Casanova (delineante), Emilio Brillas (artesano de maniqués), Ángel Merino (grafólogo de la policía); Ignacio Peón y Armando Acosta (extras).

Argumento y adaptación cinematográfica: inspirados en la obra de Rodolfo Usigli *Ensayo de un crimen* por Luis Buñuel y E. Ugarte Pagés.

Fotografía: Agustín Jiménez, operador: Sergio Véjar, asistente: Fernando Galici, alumbrador: Gabriel Castro.

Dirección musical: Jorge Pérez. **Sonido:** Diálogos: Rodolfo Benítez, música: Enrique Rodríguez, recordista: Ernesto Caballero, grabaciones magnéticas, S.A.

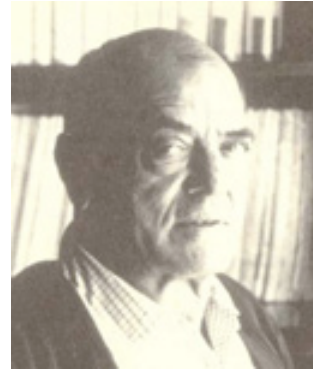
Escenografía: Jesús Bracho, decoración: Manuel L. Guevara, grupo de construcción: Libertad, maquillaje Sara Mateos, peinadora: María de Jesús Lepe. **Edición:** Jorge Bustos, editor sonidista Teódulo Bustos, ayudante de edición, José Lie Ho.

1955, 89 min. Blanco y negro.



⁵⁶ La novela está dividida en tres partes, la primera de siete capítulos, la segunda de cinco y la tercera de seis. Además de la francesa he sabido de cuatro ediciones, las otras dos son: de Aguilar, León y Cal Editores, 1995, 222 pp. y de Editorial Joaquín Mortiz, 1993, 324 pp. Argentina dice que la primera edición fue embargada por un acreedor de la editorial, por lo que existieron pocos ejemplares, Casas, *op.cit.*, p. 159.

⁵⁷ Se comenzó a rodar el 20 de enero de 1955, el 3 de abril tuvo una premier y fue estrenada el 19 de mayo de 1955 en el *Palacio Chino*, estando en cartelera por dos semanas. Su duración es de 89 minutos, se le asignó la Clasificación C. En ese año las películas duraron en pantalla de una a cuatro semanas, aunque *La tercera palabra*, con Pedro Infante, duró diez. García Riera, *Historia documental...*, *op.cit.*, t. 8.



Inicio	
Usigli	Buñuel
<p>Contada en tercera persona, al inicio se hace referencia a la niñez en provincia de Roberto de la Cruz, en los años de la Revolución armada: “recordaba su infancia en la ciudad provinciana y tranquila excepto en los años lentos y vertiginosos a la vez, de la Revolución”.⁵⁸ Pero la historia, en sí, comienza con un personaje en la madurez que vive en la Ciudad de México, y se desarrolla casi por completo en calles y rincones del Centro Histórico y de la colonia Roma. En pocas ocasiones también se menciona la ciudad de Cuernavaca.</p>	<p>Apoyada sobre todo en recuerdos y la imaginación, la historia inicia cuando se hojea un libro clásico de Anita Brenner⁵⁹, en el que aparecen algunas imágenes violentas de la Revolución Mexicana, y la voz de Archibaldo de la Cruz (Ernesto Alonso) comenta que mientras se atravesaba un momento de violencia en el país, “la capital provinciana en que yo vivía con mis padres, era uno de los pocos lugares en que aún se gozaba de cierta tranquilidad.”⁶⁰</p>

La Ciudad de México personaje activo

A pesar de que el personaje principal vivió su niñez en una ciudad de provincia, ambas historia parten de su vida en la Ciudad de México, ya en su etapa adulta. Así, los lugares por donde se mueve De la Cruz en la novela, son los mismos que frecuentaba Usigli. Incluso, él vivía en la colonia Roma, como el personaje. Aparece el Palacio de Bellas Artes, el Edificio de la Lotería Nacional, Chapultepec, el Paseo de Reforma, y muchos sitios más. Por su parte, la película fue filmada en los estudios Clasa, en la capital, y aparecen escenas en Chapultepec, Coyoacán, insurgentes, la cantina *Las Veladoras* y otras locaciones que no refiere la novela, aunque coinciden en la época. “Buñuel también retrató espléndidamente a la Ciudad de México en *Ensayo de un crimen* –considera José Agustín-, que filmó en 1955, con las bellas Miroslava y Rita Macedo”.⁶¹ Ambas obras desarrollaron una cierta alegoría de ‘la vida alegre y confiada’ de la burguesía capitalina “que al timón de la revolución institucionalizada –según Víctor Fuentes- iba a desembocar en la actual capital del crimen y la corrupción”.⁶²

⁵⁸ Usigli, *Ensayo de un crimen*, México, SEP, 1986, p. 20.

⁵⁹ *The wind that swept Mexico*, libro identificado por el Dr. Aurelio de los Reyes.

⁶⁰ Como se dijo anteriormente, Ernesto Alonso había narrado algunas líneas al inicio de otra película de Buñuel: *Los olvidados*, en 1950.

⁶¹ José Agustín, *op.cit.*, p. 138.

⁶² Víctor Fuentes, *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Ediciones Akal, 2000, p. 95.

La Revolución Mexicana

La mención a la Revolución Mexicana aparece en los dos trabajos al hacer un recuerdo de la infancia de De la Cruz. En sus escritos, Rodolfo Usigli habló constantemente de la Revolución y su pieza más importante, *El gesticulador*, es una seria crítica al régimen revolucionario que surgió de ella. Y reconocía que “No cabe negarlo ahora: los jóvenes de mi generación éramos, en su mayoría, antirrevolucionarios como románticos, aunque creíamos en la revolución rusa más que en la mexicana por lo mismo”.⁶³ Su crítica iba más contra la clase política y les señalaba que se peleaban “por la gloria de atribuirse el parto de la revolución, sin comprender –porque no quieren-, que las revoluciones son las hijas degeneradas y desheredadas de las dinastías duraderas y de los gobiernos tiránicos. Devoran a sus padres porque nada de ellos han recibido”.⁶⁴

Infancia de Roberto (Archibaldo) de la Cruz	
Usigli	Buñuel
<p>En algunas páginas de la novela se hace referencia a la infancia de Roberto dentro de una familia acomodada. De su madre recuerda que le compró un pantalón blanco para ofrecer flores en una parroquia y que lloró cuando su pantalón quedado manchado por mil lunares a causa de la lluvia y los charcos. Esa noche, soñó que hablaba con la virgen, y ésta le sonreía.⁶⁵</p> <p>Más adelante, hace mención a que no había vivido con otra mujer que no fueran su madre, su hermana y su nana. Y que le gustaba ver a su madre mientras se arreglaba ante el tocador, y disfrutar su perfume.⁶⁶</p> <p>Por otra parte, De la Cruz encuentra a un amigo de la infancia, quien le hace referencia de sus sueños asesinos y los contratiempos que desde niño le siguieron para realizarlos. “¿Te acuerdas de mi hermana Sara? –le pregunta. Una vez la dejaste asustadísima, diciéndole que te gustaría ser un gran criminal ¿te acuerdas? Pero, ¿quién realiza sus sueños? [...] La pobrecita murió. No, no llegó a casarse. Todos creímos siempre en la familia que estaba enamorada de ti”.⁶⁷</p>	<p>La voz de Archibaldo de la Cruz (Roberto de la Cruz en la novela), en un flash back de la primera escena, introduce a lo que era su familia en su niñez, mencionando su desahogada posición económica; que era consentido por ser hijo único por lo que su actitud no era la mejor.</p> <p>También tenía una institutriz que lo cuidaba (Leonor Llausas), y fue ella quien encontró al niño Archibaldo (Rafael Banquels hijo) escondido en un ropero vestido de mujer. Aparece así, el primer afiche.</p> <p>Sus padres están a punto de salir al teatro, pero ante el capricho del niño, la madre le presta una cajita de música que lo abstrae. El padre de Archibaldo llega con la noticia de que la función de teatro se suspendió por la llegada violenta de la Revolución. La madre reacciona enfurecida y reclama al movimiento quejándose: “Habían de colgar de una vez a todos esos revoltosos [...] Tenía que ser hoy”.</p>

⁶³ Usigli, *Teatro completo de...*, t. III, *op.cit.*, p. 283.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 309-310.

⁶⁵ Usigli, *Ensayo de...*, *op.cit.*, p. 218.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 263.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 135.

El niño que actúa

Buñuel comentaba que los niños tenían una presencia extraordinaria en sus filmes. “Así ocurre a menudo con los niños –afirmó en su autobiografía-. Los niños y los enanos han sido los mejores actores de mis películas”.⁶⁸ Y efectivamente, su obra más reconocida actualmente en México es *Los olvidados*, en donde los niños son los protagonistas. Al respecto, Usigli se quejaba en 1961, de que los críticos le remarcaban el uso de niños actores y se preguntaban si eran necesarios “tantos niños” en su obra *El niño y la niebla*, mientras que en el cine ésto lo daban por permitido. “En una película, pase –pensaba que decían sus críticos-: ya lo hizo Buñuel en *Los olvidados*. Pero el cine es más fácil, en tanto que una pieza de teatro es una obra de arte”.⁶⁹

La música de la cajita y los deseos de asesinar	
Usigli	Buñuel
<p>Roberto de la Cruz, lee en los periódicos algunos casos de asesinatos y considera que le resultaría atractivo y apasionante cometer uno sin motivo, lo que llama un “crimen gratuito”, uno que nadie comprendiera.</p> <p>Ese impulso de asesinar lo siente más fuerte cuando escucha la música de <i>El príncipe rojo</i>, de Waldteufel, que suena cuando abre una cajita que compró en una tienda de antigüedades.</p> <p>Ese vals lo remontaba a su niñez, cuando su ciudad fue invadida por los revolucionarios y un cilindro callejero lo empezó a tocar.⁷⁰</p> <p>Pero su deseo criminal, que cree es su destino, no llega a cumplirse por una serie de inconveniencias y contratiempos.</p>	<p>Ante la insistencia del niño, la institutriz le cuenta a Archibaldo la historia de un rey que era dueño de la caja de música y con sólo desearlo podía provocar la muerte de sus enemigos. Impresionado, cuando ella se acerca a la ventana, el niño hace funcionar la cajita pidiendo un deseo, y al momento la institutriz cae muerta por una bala perdida.</p> <p>Sorprendido por el hecho, lo primero que llama la atención del niño son las piernas descubiertas de la mujer en el suelo. Una de las escenas que más trascendieron de la cinta.</p> <p>Ya adulto, recordaba que se sentía seguro de haber sido él quien provocó la muerte de la joven, y que sentía aquel placer por el poder que había adquirido con la cajita.</p> <p>De esa forma <i>la causa</i> aparece desde el inicio para explicar <i>el efecto</i> que se desarrolla a lo largo de la historia.⁷¹</p>



⁶⁸ Buñuel, *Mi último...*, *op.cit.*, p. 224.

⁶⁹ Usigli, *Teatro completo de...*, t. III, *op.cit.*, p. 787.

⁷⁰ Usigli, *Ensayo de...*, *op.cit.*, p. 18.

⁷¹ Ese mostrar la causa al inicio de la película me lo hizo ver la Dra. Adriana Sandoval y estuve de acuerdo.

En casa todo era convencional:
nunca nos lavamos las piernas con sangre
ni abrimos retinas con navajas.

Jeanne Rucar de Buñuel



Erotismo y muerte

Constante en los filmes de Buñuel, la escena de las piernas de la mujer muerta y el escurrir de la sangre, trae a cuenta una reflexión del director, que “en Calanda tuve yo mi primer contacto con la muerte que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia”.⁷²

También recordó que en la escuela hojeaban revistas prohibidas y descubrió algo que aplicaría en la mayor parte de su obra, “Apenas se alcanzaba a distinguir el nacimiento de una pierna o de un seno, lo cual bastaba para atizar nuestro deseo e inflamar nuestras confidencias”.⁷³

La muchacha cae asesinada y el niño es el observador. La sangre brota, símbolo de la violencia, de la vulnerabilidad del ser humano y se convierte en elemento erótico; y el escurrir sangriento, la vista que lo sigue y rosa la silueta de mujer en su camino: la vista se vuelve tacto y recorre el cuerpo femenino y sus formas con la sangre que fluye por la herida.

Usigli reconoció que su actividad literaria y teatral, era interrumpida “ocasionalmente por la preocupación de la muerte, que me atenaceó desde los cinco años”.⁷⁴ Tampoco quedaba atrás en el aspecto erótico. “Lo que pasa era que Rodolfo tenía muchas amistades femeninas –explicó Luis G. Basurto-. Era un hombre extraordinariamente erótico, pero en su sentido global: erótico en el mejor sentido de la palabra. No solamente en el sentido sexual sino que también en el sentido espiritual, sentimental, emocional [...] Estas amistades por supuesto no facilitaban la armonía conyugal”.⁷⁵ Al tiempo, Usigli se jactaba de comulgar con la expresión que estipula que “toda obra de arte, para serlo, debe estar compuesta de tres elementos: la cabeza, el corazón y el sexo, en cualquier orden y no obstante el predominio de cualquiera de los tres”.⁷⁶

⁷² Buñuel, *op.cit.*, p. 17.

⁷³ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁴ Usigli, *Teatro completo...*, t. III, *op.cit.*, p. 282.

⁷⁵ Layera, *op.cit.*, p. 43.

⁷⁶ Usigli, *Teatro completo...*, t. III, *op.cit.*, p. 699.



Las ventanas como vitrina de cambio. El adentro y el afuera

La ventana, sus rejas, a menudo se relacionan con la prisión del hombre. No obstante, Usigli refirió que durante la Revolución, los niños de la ciudad no sólo sufrían privaciones por las circunstancias de vértigo propias de la violencia generada, sino porque estaban condenados a la inacción, por lo que “teníamos que buscar ventanas, escapes hacia un mundo exterior, alejado del mundo de sangre en que vivíamos”.⁷⁷ Asimismo, en Buñuel las ventanas no sólo sirven para dejar entrar la luz y el aire, o para iluminar una escena y darle profundidad, sino que –en coincidencia con Usigli- simboliza la forma de entrar y salir de un lugar, de mirar afuera o adentro, de romper los límites de la libertad del hombre; por lo que la escena de la ventana puede representar esa dialéctica entre el adentro y el afuera.

Con las ventanas existe la posibilidad de escapar y de dialogar, o de que llegue a través de ellas una esperanza o una tragedia, incluso la muerte, como sucedió a la niñera. Dentro del valor iconográfico de la ventana en el cine, existe el detalle de la bala –realizadora del deseo asesino del niño- que viene de fuera y altera dramáticamente la vida recatada, la atmósfera vana y cómoda del interior de la casa de una familia acomodada. La bala, no sólo mató a la muchacha, sino que violentó definitivamente la vida del niño.



La música de la cajita, una incitación

Las cajitas se encontraban entre las obsesiones de Buñuel y eso se reflejó en varias de sus películas –*El ángel exterminador*, *Diario de una camarera* y *Bella de día*-. Se debe recordar, que entre las influencias del director estaban las películas de Marlene Dietrich, y en *La venus rubia*, aparece dicho objeto. De ahí podría pensarse el origen de su atracción por filmar *Ensayo de un crimen*. De hecho, Buñuel llegó a decir que “la cajita ya estaba en la novela, pero, si no recuerdo mal, no era tan importante”.⁷⁸

⁷⁷ *Ibid.*, p. 283.

⁷⁸ De la Colina, *op.cit.*, p. 167.

Pero se equivocó –quizás intencionalmente-, pues en la obra de Usigli, la cajita musical tiene una presencia frecuente e incluso lleva un peso fundamental para el sentido y desarrollo de la obra. Siempre que De la Cruz escucha el vals de la cajita –tanto en la novela como en la película-, surge la urgencia de matar, es una ansiedad tan fuerte como la que resulta de una droga, una aprensión de la que no puede desentenderse, y su mente se perturba mientras siente un extraño placer. Es por eso que el personaje se preocupa por tener cerrada la caja e inclusive tiene que llegar a esconderla.

Al respecto, García Riera, indicó que De la Cruz supone encerrada en esa caja su propia voluntad asesina, o sea, la identidad que él mismo se supone, lo que ilustra el juego entre lo abierto y lo cerrado; y como “no mata en definitiva a nadie de modo directo, el asesino que cree ser no logra salir de la caja, pero esa caja es a sus ojos muy poderosa”.⁷⁹

Usigli –quien estudió en la Escuela Popular de Música y Declamación-, escribió, refiriéndose a las sensaciones de De la Cruz: “Las notas de *El príncipe rojo* envolvieron y arrebataron su cabeza en un fragmento de segundo. Sintió como un golpe de sangre en sus ojos y como un fracaso de agua tumultuosa en sus oídos. La música y el agua inundaron el cuarto. Buscó apoyo en la cama y luego, sin lucha casi, sintió que se hundía en la 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. En unos minutos el hombre se había levantado”.⁸⁰

En la novela, la melodía remite a De la Cruz a un momento de su infancia, cuando iba de la mano de un militar, amigo de su padre, durante la Revolución. El oficial apuntó a un hombre viejo con su arma y le dijo “-Mira muchacho, para que te diviertas un poco”. El niño escuchó la detonación y vio caer muerto al viejo, del otro lado de la acera. La acción ocurrió mientras, en la esquina un cilindro callejero empezó a tocar, discordantemente, la música de un vals. Sí, precisamente la música de *El príncipe rojo*.⁸¹

En la película, el motivo queda referido al momento de la muerte de la niñera. “la música de la cajita excita a Archibaldo –mencionó Buñuel- porque está ligada a un recuerdo infantil de erotismo y muerte, a aquella ocasión en que vio caer muerta a su institutriz, con los muslos ensangrentados”.⁸²

En efecto, en ambos personajes –el de la novela y el de la película- más que la cajita en sí, es la música la que lo trastorna, pues lo traslada a un momento que lo impactó en su infancia y que relaciona con la muerte. En las dos obras, hay momentos en que aquel hombre escucha el vals, sin que tenga que ser la cajita quien lo toca, y el resultado desequilibrante es el mismo. La caja es apreciada y rechazada por De la Cruz por el vals que emitía, constituyendo su representación física. “Tenemos obsesiones auditivas –agregó Buñuel- como tenemos obsesiones visuales. Creo, además, que lo auditivo habla más a la imaginación que lo visual”.⁸³

Comentario aparte es que no encontré el vals de Emil Waldteufel (1837-1915) que menciona el escritor y al parecer en la película suena la música compuesta por Jorge Pérez. Buñuel recordó que “para *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, el Sindicato me

⁷⁹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 8, Guadalajara, Jal., Universidad de Guadalajara, 1993, p. 26. Este autor da sólo esta cualidad a la película, sin percibir que en la novela la cajita juega un rol muy parecido.

⁸⁰ Usigli, *Ensayo de...*, *op.cit.*, p. 22.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁸² De la Colina, *op.cit.*, pp. 167-168.

⁸³ *Ibid.*, p. 166.

obligó a grabar una música. Se presentaron treinta músicos en un auditorio y, como hacía mucho calor, se quitaron todos la chaqueta. Les aseguro que las tres cuartas partes de ellos llevaba un revolver metido en su funda sobaquera”.⁸⁴ Por su parte, Argentina mencionó que Usigli tuvo una confusión cuando creyó que *El príncipe Rojo* era un vals de Waldteufel “pero en realidad era de un compositor mexicano que se llamaba Enrique Martínez”.⁸⁵

Relata De la Cruz su deseo de asesinar	
Usigli	Buñuel
En la novela, Roberto de la Cruz cuenta sus profundos pensamientos asesinos a un juez, para que lo declarara culpable y al ex -inspector Herrera, porque apreciaba su amistad.	Archibaldo, ya adulto, platica esa historia a la hermana Trinidad (Chabela Durán), una monja que le asiste como enfermera en un hospital en el que se encontraba después de la muerte de su esposa. La religiosa está asustada por esos recuerdos y cuando De la Cruz muestra su intención de asesinarla, sale corriendo por el pasillo y entra al elevador, pero sólo para caer al vacío... sí, el aparato estaba descompuesto.

La monja y la Iglesia católica

En la novela no aparece ninguna monja, lo más cercano es la referencia de que uno de los escogidos para ser asesinado, el conde Schwartzemberg, vestía un hábito franciscano, que usaba como bata de casa, junto con unos huaraches.⁸⁶

Buñuel tenía una atracción por las religiosas como tema en sus películas, incluso es conocida una foto donde está disfrazado de monja. Quizá esa atracción proviene del impacto que tuvo en él una película “pornográfica, deliciosamente titulada *Soeur Vaseline* -relató-. Salía una monjita en el jardín del convento que se tiraba al jardinero, el cual, a su vez, era sodomizado por un fraile y acababan los tres formando una figura de conjunto”.⁸⁷

Por otra parte, es sabido que ambos creadores no eran muy afectos a la Iglesia católica y hacían bromas al respecto. Claudio Isaac -hijo del director y caricaturista Alberto Isaac, amigo de Buñuel- se acordaba de una reunión en donde “Luis Buñuel y Luis Alcoriza estuvieron contrapunteándose largo rato después de la cena. Tú eres un frívolo -reclamaba Buñuel. -Tú eres un monje, -replicaba Alcoriza”,⁸⁸ la discusión terminó. Al respecto, Rosa Elena Luján –esposa de Bruno Traven y amiga de Usigli-, recordó que “Estando Rodolfo y yo en la Embajada de Cuba, se acercó el obispo Méndez Arceo y le dijo a Usigli: ‘Es un placer para mí conocerlo’. Rodolfo le respondió: ‘Pues para mí no, no me gustan las sotanas’. A lo que el obispo le contesta: ‘Si viera que cómodas son’”.⁸⁹

⁸⁴ Buñuel, *op.cit.*, p. 245.

⁸⁵ Casas, *op.cit.*, p. 163.

⁸⁶ Usigli, *Ensayo de...*, *op.cit.*, p. 194.

⁸⁷ Buñuel, *op.cit.*, p. 58.

⁸⁸ Claudio Isaac, *Luis Buñuel: a medio día*, México, Universidad de Guadalajara-Conoaculta- Gobierno del estado de Colima, 2002, p. 30.

⁸⁹ Rosa Elena Luján, “El amigo”, en Citru, *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro*, México, Citru, 1992, p. 26. Incluso, el escritor aseguró que “el católico de México es tacaño, supernumerario, moralista, timorato y sentimental”, Usigli, *Teatro completo de...*, t. III, *op.cit.*, p. 444.



Caída en el elevador

Parece claro que la caída de la monja por el elevador, tiene mucho del cine del absurdo de los Estados Unidos que admiraba Buñuel. Recordaba que durante su estancia en Zaragoza, España, visitaba continuamente las salas de cine, “casi no me acuerdo de las películas que vi durante aquella época –cuenta- y a veces las confundo con otras que vería después en Madrid. Pero recuerdo a un cómico francés que siempre se caía y al que en España se llamaba ‘Toribio’ (¿sería, quizás, ‘Onesime’?) [...] Las primeras películas americanas llegaron poco después, en forma de cintas cómicas y folletines de aventura”.⁹⁰

Cuenta que ya en Madrid seguía yendo al cine, pero ésta vez acompañado con alguna novia, prefiriendo “las películas cómicas norteamericanas, que nos encantaban: Ben Turpin, Harold Lloyd, Buster Keaton, todos los cómicos del equipo de Mack Sennett. El que menos nos gustaba era Chaplin”.⁹¹

Por el contrario, a Usigli le agradaba Charles Chaplin, y recordaba sus películas “en que lo vemos vivir bajo el resplandor de todas las ilusiones: el amor, la riqueza, la amistad, el heroísmo, y que nos hace reír hasta las lágrimas cuando vemos que nada tiene”.⁹²

Otros de los cómicos admirados por Buñuel fueron Stan Laurel y Oliver Hardy, *El Gordo* y *El Flaco*, y cabe apuntar que la escena de la caída de la monja en *Ensayo de un crimen*, es muy parecida a la que sucede en la cinta *Su alteza real*, de los cómicos. En ella, Laurel y Hardy fueron contratados en un hotel como portero y lacayo, claro, sin contar con ninguna experiencia. Al llegar un monarca, surgen las situaciones más cómicas, pues aquel gusta de los aires de grandeza y de las declaraciones pomposas y solemnes. El rey, con todo su glamour se dispone a subir al elevador, pero cae en el hueco, porque el gordo y el flaco lo abordaron primero. El monarca escala el hueco del ascensor con su lujosa ropa manchada de grasa, sólo para ver salir de la cabina a Laurel y Hardy con ademanes desenvueltos, ignorantes de la afrenta inflingida a tan importante personaje. “El mismo gag se repite insistentemente a lo largo de la cinta con ligeras variantes; el efecto cómico se apoya en el conocimiento anticipado por parte del público de lo que va a ocurrir”.⁹³

⁹⁰ Buñuel, *op.cit.*, p. 39.

⁹¹ *Ibid.*, p. 86.

⁹² Usigli, *Teatro completo de...*, t. III, *op.cit.*, p. 404.

⁹³ RBA editores, *Las películas de Laurel y Hardy*, Barcelona, RBA editores, 1995, p. 49.

De la Cruz, personalidad.	
Usigli	Buñuel
<p>Roberto de la Cruz es un hombre maduro, un tanto serio, formal y educado. Era un hombre que provenía de una familia de buena posición económica que se había venido a menos. No se dedicaba a nada y vivía en una especie de casa de huéspedes, terminando lo último de su dinero. Cuando se involucra en el juego de cartas, recupera su solvencia económica y abandona aquel lugar para rentar un departamento y posteriormente comprar una casa. Gusta de las mujeres –aunque sin mucho énfasis-, pero en un momento dado, y para intentar cumplir sus planes asesinos, se involucra amistosamente con un homosexual, al que desea matar por su condición, su físico y su forma de ser.</p>	<p>Archibaldo de la Cruz, en la película es también un hombre de mediana edad, con buena posición económica. Un hombre educado, formal, que tiene como distracción el dedicarse a la cerámica. Al igual que diversos hombres en las cintas de Buñuel, Archibaldo es un hombre afeminado, pero que no llega a ser homosexual. Contrariamente, desde niño mostró atracción por las mujeres –sobre todo por sus piernas-, y esa sensación erótica la relacionada con el deseo de asesinar, a causa de la muerte de su niñera en su infancia.</p>

Conoce a Lavinia	
Usigli	Buñuel
<p>En una noche de juego de cartas Roberto conoce a Lavinia, una mujer guapa que pasaba las noches en lugares de diversión, a pesar de que su carácter era sensible, también tenía un afán de superación. Se la presentan cuando sale con otros jugadores de póker a festejar la noche. Era “excepcionalmente elegante, fina y discreta para su clase”. De la Cruz sintió una atracción tal que se decidió a rentar un apartamento y abandonar su cuarto, para poder llevar a la muchacha.⁹⁴</p>	<p>En un flash back, mientras Archibaldo observa unas joyas dentro de un establecimiento, en el otro extremo un empleado muestra a Lavinia [Miroslava Stern] y a un hombre entrado en años que la acompañaba, la caja de música que fuera de la familia de De la Cruz. Él identifica inmediatamente la música (no se señala qué melodía es), se acerca y la toma con brusquedad. Insiste entonces en adquirirla, explicando que tiene un recuerdo que le une a ella. Finalmente consigue comprarla.</p>

Referencias de personas reales en historia ficticia

Tanto Buñuel como Usigli no podían abstenerse de incluir momentos de su vida y sus recuerdos en sus obras e incluso hacer referencia a personas que en realidad existían. Por ello no resulta extraño que la madre de Usigli se llamara Carlota, como la mujer que más adelante se casó con De la Cruz, y que su hija, quien nacería posteriormente, recibiera el nombre de Lavinia, como la mujer de la novela.

⁹⁴ Usigli, *Ensayo de...*, *op.cit.*, p. 113.

Conoce a Patricia Terrazas	
Usigli	Buñuel
<p>Patricia Terrazas es la primera víctima a la que Roberto de la Cruz desea matar, debido a la repugnancia que siente por ella. Así, en primera instancia planea metódicamente el asesinato de esa mujer extrovertida y un tanto vulgar que conoció en la sala de juego. Desde el primer momento la detestó. “podría tener cuarenta años –se dice en la novela-, quizá cuarenta y cinco, aunque un examen más detenido producía el vértigo de lo insondable, y se sentía como si, bajo el <i>pancake</i> que le cubría la cara, Patricia Terrazas hubiera tenido mil años [...] Roberto de la Cruz la miró penetrantemente mientras recogía sus fichas: Le parecía odiosa y su mirada lo decía del modo más indudable”.⁹⁵</p>	<p>En la película, contrariamente al libro, es a través de las Cervantes como De la Cruz conoció a Patricia Terrazas, pero en otra situación. Al llegar Archibaldo a casa de las Cervantes, Patricia Terrazas [Rita Macedo] sale de ahí. Después de conversar un poco con ella, él recuerda la música chillona de la cajita de música cuando observa las piernas de la mujer al subir al auto. La conexión con la muerte de su institutriz es clara. La Terrazas, ha quedado sentenciada.</p>



⁹⁵ *Ibid.*, pp. 26-28.



Denigración de la mujer. Las esposas

La infelicidad conyugal resulta sólo de un espléndido concierto sexual entre dos gentes de condición y educación desiguales, de modo que aquí el infierno y el paraíso se hacen más agudos y tóxicos.

Rodolfo Usigli

Patricia Terrazas es una mujer desenvuelta en la novela, divertida, coqueta, un tanto escandalosa, ambiciosa y controladora. Ella se piensa hermosa –como quizá fue años atrás - y no para de contar historias de su pasado, los lugares europeos en donde estuvo y las personalidades, incluso de la realeza, con la que se rozó socialmente. Esa actitud de la mujer y su persona, sobremaquillada y vestida siempre en forma ostentosa, y el pretender una relación con De la Cruz creó la repugnancia suficiente para que éste tuviera ese impulso de asesinarla; era una candidata natural pues –a su consideración- es una mujer que “no merece vivir”.

En la película de Buñuel, Patricia Terrazas es una mujer a la que le gusta divertirse por las noches. Esa misma actitud escandalosa y de desenfado llama la curiosidad del protagonista, pero es la sensación que siente por ella al observar sus piernas lo que provoca que quede marcada de muerte. Así, lo erótico de la Terrazas y el estar fuera de los estándares del recato y el comportamiento moral y social de una dama eran motivos suficientes para su asesinato. El personaje está fuera del estándar de la mujer “buena” del cine mexicano y debía tener un “castigo”, como lo tienen las sufridas rumberas, por no seguir el tipo de mujer que la sociedad cree que debe ser. El modelo de género imperante en la década de los cincuenta se caracterizó porque “los prejuicios y las costumbres eran cada vez más rígidas y formales, la jerarquía y el autoritarismo impuesto seguían de pie, las nociones machistas de virginidad y sumisión de la mujer se reforzaron socialmente. El cine lo refleja con virtudes de curas, monjas y madres sufridas y abnegadas sin derecho a su cuerpo ni a la elección de ser madres [...] el cine las sujeta a la tradición de guardar la virginidad [...], porque si sucumbían al amor loco podrían pagarlo con la muerte o la maternidad soltera infernal”.⁹⁶

La coincidencia entre ambos creadores puede estar relacionada entonces a la época, y a la posición que tuvieron hacia la mujer. Si bien los dos gustaban de la bella compañía femenina, también tuvieron una actitud similar de menosprecio hacia sus propias mujeres.

⁹⁶ Olivia Radillo, Jesús Guinto y Eduardo Peñuela Cañizal, *Buñuel y las fronteras del deseo*, México, UAM, 2004, p. 18.

Esta opinión puede respaldarse con un párrafo de la novela, referente al significado de un crimen: “Todos los hombres cometen crímenes, deformando naturalezas humanas, destruyendo moralmente a una esposa, a un subalterno, a un rival –pero no todos se atreven a hacerlo derramando sangre-”.⁹⁷ Y en su análisis sobre la “hipocresía” del mexicano, Usigli describió al de clase media, como golpeador de su mujer “desde luego, a través de todas las formas posesivas del amor –por la adoración gemela de los celos, por el simple método de una vida conyugal en la que la voz amor es sinónima de amo; por la reclusión y por la limitación del horizonte económico”.⁹⁸

Buñuel y Usigli tal vez hicieron eso, “golpear” a sus esposas con la posesión del amor, destruyéndolas moralmente y ésto parece comprobarse cuando sus mujeres lo confirmaron públicamente en libros que escribieron tras las muertes de sus maridos.

En las *Memorias de una mujer sin piano*, un libro escrito con el auxilio de Marisol Martín del Campo, Jeanne Rucal cuenta de su vida al lado de Luis Buñuel. La mujer quedó privada de sus estudios de piano por los celos del cineasta, de sus clases de gimnasia “porque se le veían las piernas”, y de sus amistades masculinas porque su marido era “de armas tomar”. Jeanne relató con tristeza y sentimiento: “Me parece que el motivo por el cual siempre me excluyó, tanto de sus conversaciones íntimas con sus amigos, como de su vida intelectual, fue su machismo: Luis fue un macho celoso. Su mujer debía ser una especie de niña-mujer sin madurar. Nunca me habló de sus proyectos, sueños o guiones, de cómo manejar el dinero, de política, de religión. No tuvimos ni ideas ni responsabilidades compartidas. El decidía todo: dónde vivir, las horas de comer, nuestras salidas, la educación de los hijos, mis aficiones, mis amistades”.⁹⁹

Ganadora de una medalla de cobre en gimnasia, en las Olimpiadas de París de 1924, Jeanne gustaba de tocar el piano. No obstante, con el tiempo Buñuel le prohibió seguir asistiendo a clases. “Para tocar como tocas [...] sería mejor no hacerlo”, le dijo. A lo largo de su vida con Luis Buñuel, ella nunca pudo oponerse a sus demandas, le obedecía en todo. Sin embargo, algo que nunca pudo perdonarle, fue cuando Buñuel “apostó su piano por tres botellas de champagne. Ella pensó que era una broma, pero Luis resultó capaz de regalar su piano, el cual se había logrado mantener como el único instrumento para expresar sus originales vocaciones”.¹⁰⁰

El mismo Buñuel resaltó su posición frente a su mujer, aún desde el momento mismo de contraer matrimonio, cuando confesó que “me casé a principios de 1934, en la alcaldía del distrito XX de París, y prohibí a la familia de mi mujer que asistiera a la boda. No es que tuviera nada contra aquella familia en particular, pero la familia, en general, me parecía odiosa”.¹⁰¹

⁹⁷ Usigli, *Ensayo de...*, *op.cit.*, p. 104.

⁹⁸ Usigli, *Teatro completo de...*, t. III, *op.cit.*, p. 455.

⁹⁹ Rucar de Buñuel, *op.cit.*, p. 120, y Héctor Rivera, “Murió Jeanne Rucar, La viuda de Buñuel, quien relato en sus memorias el despiadado machismo celoso del cineasta”, en *Proceso*, N° 941-38, 14 de noviembre, 1994.

¹⁰⁰ Sigried Wistrzil, “Jeanne Rucal de Buñuel: *Memorias de una mujer sin piano*”, en *La Jornada*, 7 de febrero, 2000.

¹⁰¹ Buñuel, *op.cit.*, p. 163.

En sus escritos, Usigli menciona muy poco a su cónyuge, y al hablar sobre la fundación de su Escuela de Teatro Nuevo Mundo comentó que “entre las alumnas que se inscribieron hubo una muchachita que lo hizo movida en especial... Ni ella ni yo sabíamos, aunque quizá ella lo intuía, lo que iba a ocurrir. La muchachita estudiosa y fiel, que me ayudaba además con mi correspondencia y con la puesta en limpio de mis escritos, fue durante 15 años Argentina Casas de Usigli...”¹⁰²

Como Buñuel, el escritor siguió el patrón de menosprecio ante su esposa. “Por supuesto que convivir con un hombre como Rodolfo Usigli, el mismo que fue calificado de genio por otros hombres notables, no fue fácil –comenta Gloria de las Fuentes Lara, el prologar libro de la esposa del escritor- mucho menos para una mujer como Argentina, quien a su vez tenía aspiraciones artístico-literarias, las cuales algunas veces fueron coartadas, apabulladas y anuladas por su famoso marido”.¹⁰³

Sin duda, Argentina tampoco superó que su esposo le prohibiera realizar lo que le gustaba y sin embargo nunca se rebeló ante él, no pudo enfrentársele. “Rodolfo era muy absorbente y no me permitía tener ninguna iniciativa para desarrollar mi personalidad y escoger a mis amistades –se desahoga Argentina-. Él sólo quería que lo acompañara a donde él decía, y tenía que hacer lo que él quería, por que se imponía. Lo único que contaba eran sus gustos, sus amistades, su manera de pensar. Me quería muchísimo, según decía, tenía muy buenos sentimientos, un corazón de oro, muy responsable para muchas cosas pero celosísimo, impositivo, egoísta, tiránico, exigente y muy dominante”.¹⁰⁴

Como Argentina, Jeanne se quejó de que todo estaba permitido en su obra, pero “en su casa, ni palabras soeces, ni vulgaridades [...] la casa era su guarida: a sus amigos les estaban abiertas las puertas; a la mujer e hijos, cerradas: ‘invaden mi privacidad’”.¹⁰⁵

Sin embargo, las dos mujeres coinciden en decir que no se arrepienten y que a pesar de todo amaban a sus maridos; aunque no se explican a que se debía eso, ni trataban de explicárselo.

La respuesta puede tenerla Ortega y Gasset, cuando expone en su libro *Estudios sobre el amor* que: el amante puede recibir alegría del ser amado, pero que no es menos cierto que el amor es a veces triste, “triste como la muerte, tormento soberano y mortal –escribió- [...] La mujer enamorada prefiere las angustias que el hombre amado le origina a la indolora indiferencia. En las cartas de Mariana Alcoforado, la monja portuguesa, se leen frases como éstas, dirigidas a su infiel seductor: ‘Os agradezco desde el fondo de mi corazón la desesperación que me causáis y detesto la tranquilidad en que vivía antes de conoceros’”.¹⁰⁶ Así, ellas sentían, existían, en función de sus maridos.

¹⁰² Usigli, *Teatro completo de...*, t. III, *op.cit.*, pp. 559-560.

¹⁰³ Casas, *op.cit.*, p. 5-6.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰⁵ Rucar, *op.cit.*, p. 8.

¹⁰⁶ José Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor*, 1941, p. 36.

La señora Cervantes y su hija Carlota	
Usigli	Buñuel
<p>De la Cruz reencuentra a dos bellas mujeres: la señora Cervantes y Carlota o “la Nena”, la hija de ésta, quien acaba de contraer matrimonio. Las había conocido por medio de Patricia Terrazas y desde el primer momento le parecieron hermosas, además de que le agradaron su actitud y presencia.</p>	<p>La señora Cervantes (Andrea Palma) pide a Alejandro, un arquitecto que discute con su hija Carlota (Ariadna Welter), que se marche para que Archibaldo no lo vea con su hija, por lo que el arquitecto se aleja molesto por la recriminación de la señora.</p> <p>De la Cruz confiesa a Carlota su interés por ella, pero teme ligarla a un destino como el suyo.</p> <p>La madre interrumpe la plática –a insistencia de Alejandro-, pretextando la enfermedad de una persona estimada, por lo que Archibaldo debe de retirarse.</p>

Muerte de Patricia Terrazas	
Usigli	Buñuel
<p>No obstante la repulsión que siente por Patricia Terrazas, la frecuenta y salen en diversas ocasiones; en una de ellas, mientras comen, la mujer se quita los zapatos y los pone sobre la mesa para mostrar su suavidad. Con el tiempo la mujer le da un juego de llaves para cuando quiera visitarla en su departamento. Aparece entonces un ex-inspector, apellidado Herrera –conocido también en la casa de juego-, quien le advierte que debe evitar esa relación, pues podría causarle problemas.</p> <p>La idea de asesinarla está en la cabeza de De la Cruz, sin embargo, cuando está a punto de realizar su crimen, se encuentra con que alguien ya se adelantó y mató a la mujer con un pisapapeles con la figura de león, lo que le causa una gran frustración, ante ese contratiempo, cambia la escena del crimen para que, aunque él no haya cometido el asesinato, todo parezca ser que sí.</p>	<p>Patricia Terrazas juega a la ruleta mientras se quita los zapatos para presumir lo finos que son y hace bromas sobre ellos. Pierde dinero y pide a su compañero, Willy Corduran, más dinero para apostar hasta que éste se niega. Ella se molesta, se levanta y pide prestado a De la Cruz, que miraba la escena. Willy la detiene y se la lleva a un salón para reclamar su manera de comportarse. Archibaldo sigue observando hasta que ella, enojada con su acompañante, abandona la casa. Sube al coche de Willy y lo choca para desquitarse.</p> <p>De la Cruz se acerca para auxiliarla y le propone que lo invite a su casa, ella acepta. Mientras ella prepara una copa, Archibaldo se imagina matándola, al tiempo que la besa. Regresa a la realidad y se prepara para matarla, pero llega Willy y tiene que abandonar su proyecto y soportar por un momento la incómoda discusión de la pareja. No resiste mucho y decide marcharse.</p>

Engendrar un hijo, sembrar un árbol,
escribir un libro y cometer un crimen.

Roberto de la Cruz



El imaginario asesino

En la novela, cuando De la Cruz está a punto de asesinar, prepara una situación propicia e imagina el momento, sumergiéndose en su pensamiento y pierde contacto con la realidad, sueña mientras escucha la música del vals. En el filme, esos momentos son también representados como un sueño, donde la emoción criminal está envuelta en humo, oscuridad, sangre que escurre; una navaja seleccionada para la ocasión, movimientos lentos y expresivos. Aparece el erotismo, mediante imágenes femeninas del pasado, ligado a la idea del asesinato. Quizá esa representación fue todavía una reminiscencia del surrealismo del director. “Esta locura por los sueños –comentó Buñuel-, por el placer de soñar, que nunca he tratado de explicar, es una de las inclinaciones profundas que me han acercado al surrealismo”.¹⁰⁷ El pasaje es parecido al que escribió Usigli: “Sin dejar la navaja [De la Cruz] escudriñó su rostro en el espejo en busca de una explicación. No era la primera vez que esto le ocurría, estaba seguro: ese calor extraordinario que arrebatava su cabeza y la hacía flotar en un ambiente de vapor y de fuego”.¹⁰⁸

El crimen por el crimen y el crimen por el poder

La idea de un asesino frustrado tal vez se basó en la figura del Marqués de Sade, como comentaron Buñuel, De la Colina y Pérez Turrent, en lo que estuvo de acuerdo Víctor Fuentes, señalando que De la Cruz es casi su personificación, “en la medida en que éste [Sade] sólo cometía los crímenes en su imaginación como una forma de liberarse del deseo criminal”.¹⁰⁹ Aunque el particular asesino también podría ser un personaje sacado de la novela *Crimen y castigo*, de Fiador Dostoievski, cuyo protagonista solitario, Rodion Romanovich Raskolnikov, está convencido de la justificación para matar a una vieja usurera, y exhibe síntomas de delirio de grandeza, pero, efectuado el crimen, siente la profunda necesidad de entregarse y redimirse. Seguramente Usigli y Buñuel leyeron esta obra.¹¹⁰

Así, en la novela, Roberto de la Cruz busca realizar lo que llama un “asesinato gratuito”. Matar sin una motivación y dejar que las autoridades investiguen el por qué, y sentirse ufano viendo a la policía desesperarse tratando de hilar un motivo. A pesar de que

¹⁰⁷ Buñuel, *op.cit.*, p. 105.

¹⁰⁸ Usigli, *Ensayo...*, *op.cit.*, p. 11.

¹⁰⁹ De la Colina, *op.cit.*, p. 123 y Víctor Fuentes, *op.cit.*, p. 96.

¹¹⁰ Esta relación con *Crimen y castigo* me la hizo ver mi compañera de la maestría, Ana Luisa Vélez.

muchas veces los hombres se rigen por sus intereses, motivaciones o sentidos –piensa-, sus asesinatos serían indescifrables y los medios impresos sacarían portadas sensacionalistas llenas de interrogantes. “El motivo sería muy diferente –se lee en el libro-: él mataría por estética [...] lo interesante sería cometer el crimen insondable, inexplicable para el mundo. No por dinero, ni por amor, ni por celos, ni por venganza, ni por locura. Lo interesante sería el crimen gratuito, si es que eso existe”.¹¹¹

Por su parte, Buñuel dijo que aceptó participar en la película porque le interesaba sobre todo dos elementos del libro de Usigli: la obsesión y la vocación frustrada del asesino. “En ese momento estaba convencido de que había sido yo quien mató a la mujer –recuerda 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 el cineasta-, 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. Es un asesino, [...] 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”.¹¹²

Según Emilio García Riera, crítico de cine y amigo personal de Buñuel, el De la Cruz de Usigli es un burgués ocioso, pero que el cineasta no quiso abordar ese aspecto, “lo que hace Buñuel es examinar con su mirada entomológica a un personaje, ese Archibaldo que, a su vez, intenta liberarse de sus obsesiones por medio de su confesión a un juez”.¹¹³ Cual hombre que se confiesa ante un cura para ser absuelto de sus pecados de pensamiento.

El protagonista, pues, tiene motivaciones diferentes para asesinar, en la novela por el sinsentido gratuito, lo inexplicable para la sociedad, y en la película por provocar y disfrutar la sensación de poder y de apropiarse de un ser que le resulta erótico. Dos propuestas quizá irreconciliables. Se debe apuntar también que en la novela, De la Cruz pretende matar mujeres y a un hombre amanerado, mientras que en la cinta su deseo es asesinar a mujeres, aunque sin especificarlo.

Los zapatos, otra obsesión

Otro objeto obsesivo para el director fueron los zapatos. Al igual que a los pies, les daba un sentido fetichista, pensaba que constituían un ejemplo de la perversidad humana. Los zapatos aparecen también en cintas como: *La joven*, *Viridiana* y *Diario de una camarera*. La intención de Buñuel al respecto, se puede ver claramente cuando habló de los fetiches, y mencionó que “El hombre que acaricia un zapato de su amada está ‘invocando’ eróticamente a esa mujer”.¹¹⁴ Pero en esta escena, tal parece que Patricia se quita el zapato y lo pone en la mesa simplemente como una reacción ante el infortunio de perder continuamente. Una forma de distraer un hecho negativo: Perdí todo mi dinero... ¡miren mi zapato! No obstante, el relato de los zapatos sobre la mesa existe en la novela, aunque en este caso la mujer los enseña para mostrar la calidad del material con que están hechos.

¹¹¹ Usigli, *op.cit.*, p. 21.

¹¹² De la Colina, *op.cit.*, p. 169.

¹¹³ García Riera, *Historia documental del...*, *op.cit.*, p. 24.

¹¹⁴ De la Colina, *op.cit.*, p. 169. Los pies y los zapatos como fetiches son ya expuestos por Sigmund Freud y otros autores, considerándolos una sustitución inapropiada del objeto sexual donde la meta normal está reemplazada por algo que guarda relación con ella, un objeto que mantiene una relación demostrable con la persona, preferiblemente con la sexualidad de ésta.

De la Cruz es detenido y absuelto	
Usigli	Buñuel
<p>Revisa los periódicos para ver la noticia y las líneas de investigación que se siguen. Después de numerosos días, es detenido y disfruta desorientando a quienes lo interrogan desafiándolos a que demuestren que es culpable. Queda preso y siente que su vida tiene sentido cuando su nombre aparece en primera plana en los diarios. Ahí conoce al pintor Manuel Rodríguez Lozano y se vuelve su amigo tras largas pláticas. Pero todo se sale de control cuando se entera que será llevado a las Islas Marías, a donde ya no tendría sentido su farsa, pues nadie sabría de él y a nadie intrigarían los motivos del asesinato. Cuando se alistan los presos para ser conducidos ve la figura de Rodríguez Lozano, quien tenía cierta influencia con el director del penal, y le pide auxilio contándole de su inocencia. Mientras van saliendo del penal para ser transportados, ve como el artista se acerca al director y trata de convencerlo de la inocencia de De la Cruz. La fila sigue caminando y en el último momento es separado. Después de contar la verdad es dejado en libertad, mientras se apresa a un nuevo culpable (aunque posteriormente se sabrá que éste último tampoco fue el asesino).</p>	<p>También aparece la noticia en un periódico. Un policía interrumpe a Archibaldo mientras trabajaba en una figura de barro y le hace preguntas sobre la noche anterior, debido a que encontraron muerta a Patricia en su departamento. En el lugar del crimen, los investigadores encuentran una carta de la mujer, en la que dice a su amante que ya no le es posible seguir con al vida que llevan: “No quiero que me veas bonita cuando esté muerta –escribió en actitud vengativa-, por eso me mato de esta forma [degollándose]. Ojalá mi sangre pese sobre ti mientras vivas”. El caso está resuelto y De la Cruz es libre de toda sospecha. Es el segundo intento fallido de un hombre que deseaba ser asesino.</p>

Rodríguez Lozano, pintor

La aparición del artista plástico –un personaje real- en la novela no es gratuita, ya que era muy amigo del escritor. Efectivamente, el pintor había estado en la cárcel acusado de robo de obra en la Escuela de Artes Plásticas de la UNAM, de la que era director. “El problema que tuvo Rodríguez Lozano –explicó Luis G. Basurto- aparece en la obra *La exposición*, de Usigli [...] fue un pintor extraordinario [...] cuya obra no ha sido divulgada ni apreciada, un hombre muy negado, muy ninguneado”.¹¹⁵ Ésto debido, posiblemente, a su alejamiento del grupo de la llamada Escuela Mexicana que mantenía la hegemonía de la cultura en aquellos años. Usigli le tenía especial afecto, a grado tal de que en la novela lo puso como el salvador de De la Cruz; además, en su *Teatro Completo* aparece citado numerosas veces, indicando que era de opiniones precisas y acertadas, y lo consideró dentro de la pintura como “nuestro único clásico duradero”.¹¹⁶

¹¹⁵ Luis G. Basurto en Layera, *op.cit.*, p. 45.

¹¹⁶ Usigli, *Teatro completo...*, *op.cit.*, p. 385.

Conoce e intenta matar al conde Schwartzemberg	
Usigli	Buñuel
<p>Una vez liberado, conoce al conde Schwartzemberg, un anticuario rico que es homosexual. Siente repugnancia por su aspecto seboso, descuido físico y su ser afeminado. Nuevamente el ex –inspector Herrera le advierte que esa amistad puede traerle problemas. El hombre parece sentir atracción por De la Cruz y éste aparenta estar interesado también, pero sólo para entrar a su casa, ver su colección privada de antigüedades y conocer el terreno para asesinarlo, sin salir implicado ésta vez.</p> <p>Después de planear concienzudamente el asesinato, logra superar las diferentes barreras de seguridad y le asesta un golpe en la cabeza con un saco de munición. El pesado cuerpo del conde cayó inerme. Esta vez lo había realizado, pensó, nadie podría descifrar el asesinato y él estará libre de culpa.</p> <p>Pero al buscar la noticia en los periódicos al día siguiente, se enteró de un fuerte incendio que quemó completamente la casa del coleccionista. Se encontró el cuerpo quemado completamente, de nuevo nadie supo de su asesinato. Con el tiempo sabría que cuando golpeó al conde, éste se encontraba ya muerto; alguien se le había adelantado otra vez y después de la salida de De la Cruz, el asesino real prendió fuego a la casa. Nueva decepción.</p>	<p>El episodio no aparece en la película.</p>

El conde Schwartzemberg ¿personaje real?

Nuevamente, Usigli, en su obra de autor, agrega un personaje inspirado en un hombre real: Don Agustín Schultzenberg. Ni siquiera el apellido está disimulado. Pero no sólo eso lo saca a la luz: “No sé como lo conoció Rodolfo –comenta Argentina- pero muchos lo identifican con el hombre de sebo de su novela *Ensayo de un crimen*. Era un hombre misterioso, multimillonario y misógino. Según él contaba, tenía propiedades en Londres, España y Roma. En México vivía de sus rentas y habitaba una casa, que estaba rodeada de bardas de alambre electrificadas, en los límites de Coyoacán y Portales. Estas precauciones tan drásticas se debían a que en esa casa atesoraba colecciones de porcelana de Meissen, cristal de Baccarat, cuadros de la escuela holandesa, un Velázquez, platería sin fin, tallas de marfil, entre ellas, una colección de figurillas muy raras de tipo erótico sadomasoquistas”.¹¹⁷ De igual manera, en una carta a Octavio Paz, el escritor menciona que “Schultzenberg, coleccionista de arte antiguo y millonario, ha comprado no menos de una docena de *Laberintos*, para obsequiarlos a sus amigos, pues yo le mostré algunos fragmentos y se apasionó por tu libro”.¹¹⁸ Usigli no aclaró plenamente esa identificación, pero con las características comunes entre hombre y personaje, no quedan muchas dudas.

¹¹⁷ Casas, *op.cit.*, p. 109.

¹¹⁸ “Carta de Rodolfo Usigli a Octavio Paz”, (carta mecanografiada), México, 18 de agosto de 1951, en “Confabulario”, en *El Universal*, 24 de mayo, 2007 y The Rodolfo Usigli Archive Box 70 The Walter Havighurst Special [...], <http://spec.lib.muohio.edu/Usigli-Paz.pdf>

Reencuentro con Lavinia	
Usigli	Buñuel
<p>En la novela, De la Cruz busca a Lavinia y la lleva a tomar una copa al apartamento que está estrenando. Beben, escuchan música por la radio y hablan “con gran descanso por parte de la mujer”. Lavinia tenía unos 25 años, pero representaba menos por ser tan delgada. Tenía ojos de un verde oscuro indefinible, sus manos delgadas y largas “y una historia absolutamente vulgar. Vestía bien, pero su ropa se veía muy nueva siempre [...] si embargo no le faltaba encanto y atracción física”.¹¹⁹ A pesar de tenerle cariño, el destino le propiciaría una ocasión para asesinarla que no podría dejar pasar.</p>	<p>Lavinia encuentra a De la Cruz en una cantina, bebiendo leche, y se acerca a saludarlo –también para alejarse un poco de los turistas que tiene encima-. Él, antes de reconocerla ya había visto su rostro entre llamas y llega a su mente la imagen de Juana de Arco en la hoguera. Ahí decide que debe asesinarla con fuego. Sólo platican un momento, porque el hombre mayor que le acompañaba en la tienda de antigüedades llega por ella; la muchacha primero lo señala como su papá y después lo presenta como su tío. Se despide y ella le deja una tarjeta con una dirección.</p>

Hombre viejo-mujer joven. La frustración del deseo

Por lo regular se asocia a Buñuel con los personajes entrados en edad de sus películas, recelosos y un tanto amargados, que se relacionan con mujeres jóvenes y bellas, pero con deseos frustrados de poseerlas en esta ocasión no sería diferente. En referencia a esto, el cineasta relató que su padre era mucho mayor que su madre, “A su regreso a Calandra –cuenta Buñuel-, a los 43 años mi padre se casó con una mujer de 18, mi madre, compró muchas tierras y mandó construir la casa”.¹²⁰

Usigli coincidió en ese aspecto; divorciado, con una hija y con 42 años, se casó con una muchacha de 22, su alumna de la escuela de teatro.¹²¹ Si se observa bien, quizá se podría encontrar un aire del propio Usigli en el novio viejo que muestra Buñuel, pues tiene el porte la actitud y la forma de vestir muy parecidos al escritor.

Los celos y la amargura, como en el personaje del novio viejo, estuvieron presentes en la última etapa de la vida de los dos creadores. Se convirtieron en hombres alejados de cualquier trato y muy difíciles de sobrellevar. Se distanciaron de sus respectivas vocaciones y de la vida social y familiar. Murieron desmotivados y un tanto amargados.

Así lo asentó Luis G. Basurto, respecto a Usigli, cuando dijo que “en realidad, Rodolfo fue un hombre que nunca estuvo contento. En la vejez daba la impresión de padecer una desazón, un malestar permanente”.¹²² Margarita Mendoza López –escritora de teatro, amiga de Usigli que falleció bajo el Hotel Regis en los temblores de 1985-, entre muchos otros testimonios, confirmó lo expresado cuando declaró que “Rodolfo cayó en un mutismo impresionante [...] fue un estado psicológico, algo más complejo; una falta de

¹¹⁹ Usigli, *Ensayo de un... op.cit.*, p. 138.

¹²⁰ Buñuel, *op.cit.*, p. 29.

¹²¹ Casas, *op.cit.*, p. 5.

¹²² Luis G. Basurto, en Layera, *op.cit.*, p. 54.

interés por los demás porque ya no le interesaba hablar con la gente [...] En definitiva, parecía haber caído ya en un estado anímico de absoluta depresión”.¹²³

Luis Buñuel reconoció ante Elena Poniatowska su deseo de soledad: “Mis amigos son unos cuantos y nada más –le indicó-. Los veo una vez por mes, comemos juntos. Comimos el otro día, pero soy un hombre solitario”.¹²⁴

Cuando vivía Octavio Paz en París, tuvo contacto con Usigli. “uno de mis amigos era el dramaturgo Rodolfo Usigli –comentó el Premio Nobel-. Buen escritor y hombre difícil o más bien de humor fantástico, ‘bizarro’”.¹²⁵ Y Usigli también tuvo admiración y crítica hacia Paz, describiéndolo como “Angustiado, vibrante y plástico al mismo tiempo, con facetas múltiples y sorprendentes, pero con frecuencia desiguales”.¹²⁶

Claudio Isaac refirió que “sin duda Luis también poseía algo de fiereza adormecida y su casa podía llegar a sentirse como un claustro cruel, las habitaciones del ogro”.¹²⁷

Alcohol y cigarro

Una nueva coincidencia, tanto Buñuel como Usigli disfrutaban de la bebida, pero mientras el director prefería el dry-martini, el escritor elegía el whisky. “Si bien, el dry-martini es mi favorito –aclaró el cineasta-, yo soy el modesto inventor de un cóctel llamado ‘Buñueloni’ [...] yo no soy un alcohólico. Desde luego, toda mi vida ha habido veces en las que he bebido hasta caerme, pero casi siempre se trata de [...] una especie de beatitud”.¹²⁸

José Luis Cuevas comentó que estando en París, Buñuel lo invitó al set de *El discreto encanto de la burguesía*, “Y en un descanso de la filmación –recordaba Cuevas- nos fuimos la bella actriz Delphine Seyrig y yo con Buñuel y Fernando Rey a tomar un trago, el trago lo tomaron los demás y yo como abstemio que he sido siempre, pedí tan sólo un refresco. Recuerdo que Buñuel me dijo: ‘Me cae muy bien pero desconfío algo de usted por el hecho de que no le gusta beber’”.¹²⁹

Asimismo, comentó la ex-esposa de Usigli que en un viaje a Cannes la pareja encontró a Elena Garro y Octavio Paz con quienes sostuvieron una larga charla. Elena se marchó y ella tuvo que seguir ahí, mientras los hombres bebían. “Ellos hablaron de política, de literatura, de gente a quienes yo no conocía y por supuesto esta charla se fue prolongando y prolongando hasta que dieron las tres de la mañana. Yo me caía de la fatiga y de sueño, varias veces pedí misericordia diciéndole a Rodolfo que nos fuéramos ya, pero cuando esto sucedía, Octavio se me quedaba mirando como si yo fuera un mosquito que con zumbido persistente lo molestaba, pues me miraba de esa manera agresiva. Rodolfo contestaba: -Una copa más y nos vamos-, pero venía otra copa y otra y otra más y aquello no terminaba”.¹³⁰

¹²³ Margarita Mendoza López, en *ibid.*, p. 64.

¹²⁴ Elena Poniatowska, *Todo México*, t. I, México, Diana, 1990, p. 51.

¹²⁵ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista, Arte de México*, t. III, México, FCE, 1987, p. 196. Durante su estancia, en una ocasión visitaron juntos a Pablo Picasso, de quien no se llevaron muy buena impresión, por su supuesto desconocimiento de los pintores mexicanos que convivieron con él en París.

¹²⁶ Usigli, *Teatro completo...*, *op.cit.*, t. IV, p. 388.

¹²⁷ Claudio Isaac, *Luis Buñuel: a mediodía*, México, CONACULTA-Universidad de Guadalajara-Gobierno del Estado de Colima, 2002, p. 95.

¹²⁸ Buñuel, *op.cit.*, p. 53.

¹²⁹ José Luis Cuevas, “Cuevario”, en *El Universal*, 24 de octubre, 2005.

¹³⁰ Casas, *op.cit.*, p. 66. Años después, en 1968, debido a la posición que cada uno guardo respecto a los asesinatos de estudiantes en Tlatelolco, la amistad terminó.

Respecto al cigarro, “Rodolfo –sigue Argentina-, cuando tenía una obra de teatro que duraba, fumaba cigarros *Camel* y tomaba whisky *Black and White*”;¹³¹ además Usigli posó fumando en diversos retratos que le tomaron. “El tabaco –exclamó por su parte Buñuel-, que casa admirablemente con el alcohol (si el alcohol es la reina, el tabaco es el rey), es un amable compañero con quien afrontar todos los acontecimientos de una vida [...] El tabaco es un placer de todos los sentido: de la vista (es bonito ver bajo el papel de plata los cigarrillos blancos, alineados como para revista, del olfato, del tacto”.¹³²

Reflejo de lo anterior, De la Cruz bebe en pasajes y fuma sus cigarros *Lucky* a lo largo de toda la novela: en la película, Buñuel –burlonamente- lo hace beber sólo leche, así esté en el lugar menos propicio para hacerlo, como una cantina; además mantiene el vaso con el líquido blanco en primer plano de la toma; pero quizá esto también es parte de una vivencia, pues recordaba su esposa Jeanne que, en un buen restaurante de Nueva York, “noté que en muchas mesas bebían leche en lugar de vino”; algo parecido les había pasado en Toulouse.¹³³ Por otro lado, también se ve al protagonista fumar, por lo menos en la escena del salón de juego.

Compromiso entre De la Cruz y Carlota	
Usigli	Buñuel
EL matrimonio de la chica no había durado mucho y quedó viuda al poco tiempo, por lo que la madre se las arregló para que su hija y De la Cruz contrajeran matrimonio meses después. Roberto pensó que esa boda sería su salvación, pues estando junto a ellas no escuchaba aquel sonido de la cajita ni sentía el enorme deseo de asesinar.	La madre también interviene para que Carlota se case con De la Cruz, aparentemente por su posición económica y seriedad. En la escena en que le anuncian que Carlota acepta su proposición de matrimonio, la señora Cervantes rompe en llanto, por lo que Archibaldo, al suponerla afligida por la separación de su única hija, le asegura que le tiene mucho afecto y que vivirán en contacto para que no se sienta sola. No obstante, todo deja ver que es sólo una actuación de la madre.

¹³¹ *Ibid.*, p. 94.

¹³² Buñuel, *op.cit.*, p. 56.

¹³³ Rucar de Buñuel, *op.cit.*, p. 72.



Idealización de la mujer bella como salvación

Tanto en la novela como en la película, De la Cruz ve en Carlota la pureza de una mujer, misma que puede liberarlo de su trastorno, algo así como un ángel inmaculado que lo salvará de sus pensamientos asesinos. Sin embargo, no es la mujer santa que él piensa, Si bien es una chica tranquila y dulce, tiene contacto estrecho con un hombre casado y no logra ocultarlo por completo, provocando la sospecha de De la Cruz.

En la película la concibe tan pura que en su imaginación la mata mientras ella ora. “La imagina rezando en el oratorio de su casa -indica García Riera-, escena con aura religiosa, y, al verla vestida de novia, elogia su pureza y la pone de nuevo a rezar, como si así quisiera verla siempre”.¹³⁴

Lavinia es buscada por De la Cruz	
Usigli	Buñuel
Después de algunas salidas, De la Cruz y Lavinia sienten atracción mutua, incluso él llega a rentar un departamento para poder llevarla, pero después, conmovido por la vida de la muchacha, se lo deja con un año de rentas pagadas, sin pedirle nada a cambio. Se vuelve de esa forma su compañía y protección, pues la joven se dice perseguida por un hombre de su pasado que intenta asesinarla.	Cuando Archibaldo decide buscar a Lavinia en la dirección que ésta le había dado, encuentra una tienda de ropa con un maniquí que tiene las mismas facciones que la muchacha (ella había posado para su realización). Divertido consigue la dirección del lugar donde los fabrican. Espera a que salga Lavinia del lugar para proponerle que pose para él en su casa. Ella acepta y se despide enseguida porque de nuevo llega su prometido.

Lavinia y Carlota ¿parecido casual?

En la película la imagen física de Lavinia y Carlota es algo parecida. Ese aspecto me pasó desapercibido hasta que un compañero del seminario preguntó si eso era casual o intencional. Encontré la respuesta en la novela, cuando el propio protagonista admite que tenía la misma sensación del parecido entre ambas: “Cuando Lavinia se hubo marchado, Roberto de la Cruz pensó, con una sonrisa, que, en rigor, había exagerado siempre su idea del parecido que podía haber entre Lavinia y Carlota. En realidad no era tanto”.¹³⁵

¹³⁴ García Riera, *Historia documental del...*, op.cit., pp. 27-28.

¹³⁵ Usigli, *Ensayo de...*, op.cit., p. 266.

Carlota abandona a su amante debido a su boda	
Usigli	Buñuel
<p>La boda se concreta después de algunos titubeos de Carlota. De la Cruz se siente muy a gusto, incluso llega a escuchar la melodía en otro lugar y ya no surte el efecto, está liberado. La nueva vida se le va en hacerse cargo de los negocios de la familia Cervantes, comprar cosas banales y consentir a su esposa, a pesar de que durante varios días no se llegó a consumar el matrimonio.</p> <p>El comportamiento de Carlota es desconcertante y en diversas ocasiones su marido la encontró en plática con un hombre misterioso, pero ella siempre supo como disimular y distraer su atención a otras cosas. A pesar de todo, a De la Cruz le gustaba la chica, además de que la veía como su salvación, como su destino, uno muy diferente al que él pensaba; los asesinatos no le importaban más.</p>	<p>Carlota acepta casarse con Archibaldo, por lo que decide terminar la relación extramarital que mantiene Alejandro con ella (el arquitecto ya era casado). Así, lo visita en su oficina donde aparentan efectuar negocios, pero ante la noticia el amante se altera y le expresa su inconformidad: “comprenderás que a mi no se me quita de en medio así como así, ya me conoces”. Ella se mantiene en su decisión, aunque acepta una llamada posterior y se despiden, de nuevo aparentando.</p>

Lavinia acude a casa de De la Cruz	
Usigli	Buñuel
<p>En la novela no aparece un relato sobre una visita en especial de Lavinia a casa de De la Cruz, tampoco existe el maniquí con el parecido de la muchacha.</p>	<p>En su casa, De la Cruz da el día libre a su servidumbre para esperar a solas a Lavinia. Saca de un cajón unas medias, un sostén y unas pantaletas que no termina por acariciar porque se escucha el timbre que anuncia la llegada de la chica. En cuanto entra, Lavinia pregunta por la prima de éste –parienta que él inventó para que aceptara ir a su casa-; en realidad es un maniquí que compró, de los que tienen las facciones de la chica.</p> <p>Al ser presentadas (maniquí y muchacha) comienza un diálogo simulado, con frases como:</p> <p>Lavinia: ¿Cómo consiguió traerse aquí a mi hermanita? Yo la tenía por una mujer que era muy seria.</p> <p>Archibaldo: Se sentía tan sola y abandonada que me dio lástima y le propuse que se viniera a vivir conmigo (pasa su mano por un seno del maniquí).</p> <p>L: (Da un manotazo a Archibaldo) Con razón decían mis papás que esta muchacha terminaría muy mal. Después él expresa la forma en que la ve, haciendo referencia a cuando la observó en la cantina “rodeada de llamas –cuenta-, como una pequeña bruja condenada a la hoguera, mi pequeña Juana de Arco”.</p> <p>L: ¿Juana de Arco fue bruja? A: Eso dicen los que la quemaron”.</p>



Sostén, pantaleta y medias

En el filme, De la Cruz acaricia ropa interior de mujer –que después dará a Lavinia para que se la ponga-, otro fetiche empleado por Buñuel. Esa perversión de acariciar objetos que representan al ser amado, al ser deseado, complace en algo a quien lo realiza, pero finalmente no termina por satisfacerlo y la frustración crece.



Tal vez soy el precursor del consumo de muñecas para ensayar crímenes [...] muñecas asesinables, muy prácticas.
Luis Buñuel

De la Cruz intenta asesinar a Lavinia	
Usigli	Buñuel
<p>La familia hace un viaje a Cuernavaca y Roberto de la Cruz se regresa por aburrición. Llega a su casa muy noche y decide bañarse, y mientras se rasura con una navaja, escucha tocar la cajita de música. El mareo y la ansiedad de matar le surge otra vez, se asoma entre la oscuridad y creé ver la silueta de Lavinia sentada escuchando <i>El príncipe rojo</i>. Se acerca y le encaja la navaja. Frente al cuerpo ideó su cuartada, limpió todo y cerró la puerta. Había alcanzado su destino justo cuando no tenía un plan de antemano y con la única víctima de la que no tenía motivo para matarla.</p>	<p>Archibaldo, con el pretexto de preparar bebidas, revisa la temperatura del horno del taller de cerámica. Cuando regresa, Lavinia ha tomado el lugar del maniquí y se ha cambiado la ropa. Cuando él descubre la sustitución, mira bajo la falda del maniquí para confirmar el reemplazo. Entonces besa al maniquí y después a la chica. Luego saca la ropa interior que tenía guardada y se la entrega a Lavinia con otro vestido. Mientras ella se cambia, él prepara todo para asesinarla. Ella regresa, y en el momento en que está a punto de ahorcarla con una toalla, toca la puerta un grupo de turistas que la muchacha guía; los había invitado a propósito para que conocieran la casa de Archibaldo –aunque en realidad lo hiciera como argucia para no quedarse a solas con el anfitrión. Al despedirse, Lavinia dice a Archibaldo que no podrán volver a verse, porque está por casarse con aquel hombre mayor. Archibaldo se enoja por no poder tenerla, por no poder matarla y frustrado va por el maniquí y lo arrastra de la peluca hasta el horno. A medio camino se le desprende una pierna, él regresa por ella y continúa hasta el taller. Coloca al maniquí en la plancha y a través de una ventana contempla cómo se consume aquella figura en el fuego.</p>

Lavinia ¿seria o divertida?

En la novela, no queda claro a qué se dedica la chica, pero al parecer es acompañante de empresarios y se le encuentra en sitios nocturnos de distracción. Lavinia es una mujer tranquila, que se apena al llegar a una reunión social por sentirse un tanto insegura intelectualmente. Algunos tipos la conocen y al verla con él se le acercan para hacer comentarios no muy gratos sobre la joven. Podría ser por eso, en parte, que De la Cruz se detiene, siente ternura por ella y la responsabilidad de protegerla, es más, le gusta, le atrae, pero no está muy decidido a llevar una vida a su lado, de hecho no llega a besarla en la boca: “Lavinia le tendió las manos –se lee en la novela-. -Nunca olvidaré lo bueno que ha sido usted conmigo. Dudó un segundo. –Quisiera darle un beso siquiera. Él la besó en la

mejilla, cerca de los labios, sintiendo que los labios de ella lo rozaban con una frescura inesperada, y miró alejarse el coche”.¹³⁶

En la película, la mujer aunque igualmente guapa es diferente en su conducta y actitud. Se dedica a guiar turistas y al modelaje artístico, por lo menos para la elaboración de maniqués. Es más bien juguetona y coqueta, desenvuelta e independiente. De la Cruz siente atracción también por ella, pero se conflictúa entre desearla o asesinarla. Prueba poseerla y por ello la invita a su casa, y una vez ahí logra provocarla para besarla. Pero al no poder asirla, a causa de terceros que no les permiten estar solos y de la propia conducta imprevisible y burlona de la chica, se vuelve más fuerte el deseo de asesinarla. No puede siquiera hacer eso, por lo que recurre a quemar “cual Juana de Arco” al maniquí que la reproduce en esencia.

El hombre “acaricia los pechos del maniquí –comenta saboreando la secuencia García Riera-, lo arrastra por el suelo, cosa que provoca el muy inquietante desprendimiento de una pierna, lo mete al horno con todo y pierna suelta y lo ve derretirse en el fuego; ese es un momento antológico en la historia del cine bendecido por el aliento de lo maravilloso”.¹³⁷

La escena es de tintes surrealistas y remonta a trabajos anteriores del director. La forma en que arrastra De la Cruz al maniquí es muy parecida a la manera en que se sacan de la casa a Susana, tomándola del cabello y arrastrándola; y los acercamientos a los ojos de De la Cruz, mientras se quema el maniquí, recuerdan a los de *El perro andaluz*.



La pierna que se desprende

Esta es otra de las escenas fundamentales de la cinta. El desprendimiento. A pesar de haber quemado al maniquí, De la Cruz no quedó del todo satisfecho, pues el haber perdido la pierna, aquella efigie le recordó que no era la Lavinia verdadera, que era una sustitución, provocando una sensación frustrante al protagonista. La escena recuerda irremediablemente a *Tristana*, película que dirigiría Buñuel en 1969. El cineasta señala que la escena fue deliberada “Ya les he dicho que siempre busco un detalle que realce la escena. Eso sí, el detalle lo improvisé durante la filmación”.¹³⁸

¹³⁶ *Ibid.*, p. 274.

¹³⁷ García Riera, *Historia documental del...*, *op.cit.*, p. 27.

¹³⁸ De la Colina, *op.cit.*, p. 171.

Mirolava es una “vida abierta” a la interpretación y a la contemplación.
El sueño de la víctima es la sobrevivencia de la imagen.

Carlos Monsiváis

Mirolava entre llamas

La escena en que el maniquí se quema, es la más recordada de la cinta por el desdoblamiento que implica y porque Mirolava Stern se suicidó pocos días después –se dice que embarazada-, a los 29 años, al enterarse por el periódico de que su prometido, el torero español Luis Miguel Dominguín, acababa de casarse con otra actriz. Por deseo de ella, su cuerpo fue incinerado, tal como lo fue, ritualmente, su maniquí en el filme (y en esa época eso no era tan usual).

Buñuel siempre relacionó la película con la muerte de la actriz. “Para mí, queda ligada al recuerdo de un extraño drama. En una de las escenas, Ernesto Alonso, el actor principal, quemaba en un horno de ceramista un maniquí que era reproducción exacta de la actriz Mirolava. Muy poco tiempo después de terminado el rodaje, Mirolava se suicidó por contrariedades amorosas y fue incinerada, según su propia voluntad”.¹³⁹ Su esposa Jeanne describía a Mirolava como casi una niña, muy bella y de frágil personalidad, y recordaba que en una fiesta, la actriz se disfrazó de joven por el frente y de anciana por la espalda. “Al mes de la fiesta Mirolava se suicidó –escribió-, tal vez fue por causa de un amor imposible, me gusta pensar que ese fue el motivo, la verdad no lo sé”.¹⁴⁰

El escenógrafo Jesús Bracho, cuenta que era muy amigo de Mirolava y comía con ella en los estudios. “‘Te veo muy preocupada –le decía-, no me gusta mirarte así. Nunca te había visto de este modo’.-‘Son unos problemas, no es Buñuel, con Luis estoy muy bien, es un amor [...]’ Bueno, menos de dos semanas después, todavía no estaba ni terminada la edición, ni música ni nada, se suicidó esta chica y pidió que la incineraran. A las dos semanas la estaban cremando físicamente en Dolores; es un recuerdo que tengo muy impresionante, muy impresionante”.¹⁴¹

Otro detalle curioso es que la siguiente película de Buñuel, *Así es la aurora*, también de 1955, sería interpretada por la actriz italiana Lucía Bosé, la mujer que se casó el 1° de marzo de ese año con Dominguín –con quien procreó al cantautor español Miguel Bosé-. Al enterarse, Mirolava se suicidó el 10 de marzo siguiente. No obstante, el matrimonio con Lucía no duraría mucho y el torero se casaría de nuevo poco después.



¹³⁹ Buñuel, *op.cit.*, pp. 50-51.

¹⁴⁰ Rucar de Buñuel, *op.cit.*, p. 87.

¹⁴¹ Jesús Bracho en García Riera, *Historia documental del ...*, *op.cit.*, pp. 29-30. Años después Rita Macedo, quien interpretó a Patricia Terrazas en la cinta, también se suicidaría al detectársele cáncer.

Infidelidad de Carlota, su sentencia	
Usigli	Buñuel
<p>En la novela, Carlota actúa de forma extraña y De la Cruz la sorprende varias veces con un hombre en situaciones algo embarazosas; esto se agravó después del compromiso. La más contundente fue cuando, por casualidad, De la Cruz vio a su prometida en el Sanborn's de Los Azulejos después de cancelar una cita con él. “Esta vez era indudable que se trataba de ella. Del mismo compartimiento emergió un hombre alto, maduro, vestido con un buen traje gris [...] Carlota dijo algo, el hombre movió la cabeza negativamente, con una sonrisa [...] Ella no dio la menor muestra de emoción al verlo aparecer [a De la Cruz]. Tendió la mano al hombre con quien hablaba y le dijo –Mándame la cuenta a la casa de mi madre entonces-”.¹⁴²</p> <p>La pureza de la mujer que lo iba a salvar de su destino, se había desdibujado, la necesidad de matar volvió.</p>	<p>Carlota y su madre comunican a De la Cruz que la chica acepta casarse con él. Dos días antes de la boda, mientras remodelan la casa, Archibaldo recibe un anónimo donde le dicen que acuda a un lugar para comprobar “que Carlota no es la mujer pura y honesta que usted se imagina”. Por la noche, llega a un jardín y ve entrar a Carlota en una casa donde la espera Alejandro. Ahí, el amante promete a la chica que no hará ningún escándalo durante la boda; pero le dice que algo tiene que suceder que la impida. De la Cruz regresa deprimido y escucha de nueva cuenta la música de la caja. Se lamenta haberse creído salvado por la pureza de Carlota. “Si la matara ahora, al salir, me condenarían como a un vulgar homicida –calcula-. Matándola mañana, después de casados, se me juzgará como a un esposo que ha vengado su honor”.</p>

Asesinato de Carlota	
Usigli	Buñuel
<p>Después de matar a quien suponía era Lavinia, Roberto de la Cruz siente que al fin había alcanzado su destino. Pero en el momento en que cerraba la puerta, alguien le toca el hombro. –“Qué bueno que lo veo - dijo Lavinia- creí que se encontraba fuera”. La señora Cervantes estuvo muy afligida durante el entierro de su hija Carlota, pero le preocupaba más la afectación de su yerno. No entendía cómo su hija, que había escapado a México ante la ausencia de su marido, ahora yacía ahí, muerta de forma tan violenta.</p>	<p>Archibaldo sueña que en su noche de bodas pide a Carlota que no se quite la corona y el velo y que se hinque a orar. Ella accede de mala gana, pero termina por rezar con devoción, entonces Archibaldo saca la pistola y le dispara. Pero fue solo un ensayo imaginario de cómo la mataría. No obstante, durante la boda, el arquitecto Alejandro aparece en escena cargando a una niña, aclarando que no es su hija sino una amiguita, y avisa que está por terminar la ceremonia. Cuando Carlota y algunos invitados posan para unas fotografías del recuerdo, Alejandro se acerca con una pistola y dispara sobre ella, matándola.</p>

¹⁴² Usigli, *Ensayo de..., op.cit.*, p. 254.



La pistola como afición

La aparición de la pistola no es rara en el cine de Buñuel –esta arma aparece desde *El perro andaluz*, y después en *Él*, y *Bella de día*-. “Desde muy joven tuve gran afición a las armas de fuego –contó-. A los 14 años apenas cumplidos, me había hecho con una pequeña ‘Browning’ que siempre llevaba encima, clandestinamente, por supuesto. Un día, mi madre sospechó algo y me obligó a levantar los brazos, me palpó el cuerpo y sintió el bulto de la pistola. Yo me escapé rápidamente [...] tiré la pistola al cubo de la basura [...] para recuperarla después”.¹⁴³

En su autobiografía, después de hablar sobre la trascendencia e importancia de las armas en México –opinión tal vez exagerada-, señala que “al término de esta larga digresión, (pero repito que siempre me han gustado las armas, sintiéndome en esto muy mexicano), no quisiera que se limitase mi imagen de México a una serie de tiroteos”.¹⁴⁴

Por su parte, Usigli recordaba que, después del incidente en Bellas Artes con Novo (aunque nunca lo nombra), “pasé tres días en mi apartamento de Tigres, dando vueltas en mis manos a una pistola que me había prestado alguien. Mi agresor no supo que había estado a punto de ser muerto”.¹⁴⁵

¹⁴³ Buñuel, *op.cit.*, p. 33.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 246.

¹⁴⁵ Usigli, *Teatro completo de...*, t. III, *op.cit.*, p. 553.

Encierro de De la Cruz	
Usigli	Buñuel
<p>A los pocos días fue hecho prisionero el verdadero asesino, el sujeto que De la Cruz había encontrado platicando con su mujer. Era un amante que la estaba extorsionando y al saber que lo abandonaría prefirió esperarla en su casa y asesinarla, según relatos de los periódicos. Nuevamente había asesinado a un cadáver.</p> <p>De todos modos, De la Cruz quería asumir su culpa –o decir al mundo que sí, qué el era el asesino y que no tenía motivo para matar a su esposa, pero que él lo había hecho. Por eso se entregó y las autoridades no le creyeron, todo sonaba tan falso, tan fantasioso: cómo creer que una cajita musical podía convertirlo en un asesino y que mataba sin motivo. Además aseguraba haber matado cuando en realidad los asesinos habían sido otros.</p> <p>Y sí, ante la insistencia Roberto de la Cruz fue encerrado, pero en un hospital psiquiátrico.</p>	<p>El amante también fue quien mató finalmente a Carlota por su abandono. No obstante, Archibaldo aparece en la comandancia, declarándose culpable ante el juez.</p>

El amante que mata

En las dos versiones es el amante quien asesina a Carlota y deja frustrado a De la Cruz, quien ya había soñado y planeado hacerlo. Cuando, en la película, Archibaldo imagina la escena, “llega al punto más alto de sus fetichismos, porque agrega a su sentimiento criminal y a la sensualidad de la víctima, un instante de devoción religiosa; imagen que remite necesariamente a la virginidad, aunque el motivo del crimen sea la conducta contraria”.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Ávila Dueñas e Iván Humberto, *op.cit.*, p. 186.

La absolución final de la autoridad	
Usigli	Buñuel
Durante su encierro en el hospital, De la Cruz recibe la visita del ex-inspector Herrera, a quien contó todos sus crímenes fallidos. Herrera le responde que a Terrazas y al coleccionista los había matado el mismo joven, que había sido pareja de ambos; al tiempo le aconseja que guarde sus secretos y que en el caso de su mujer se muestre como un asesino pasional, pues el haberla matado por infidelidad era comprendido por la sociedad y pronto quedaría libre.	En la comandancia, Archibaldo pide al juez que lo declare culpable de la muerte de aquellas mujeres, pero éste le asegura que “el pensamiento no delinque” y le aconseja sarcásticamente: “rasúrese usted con máquina señor de la Cruz, eso es todo”.

En coincidencia con la novela, el comandante Francisco Mancisidor, amigo de Usigli, le mencionó su intranquilidad después del incidente con Novo en Bellas Artes: “Me ha tenido usted muy preocupado –le comentó-, porque conozco su agresividad. Ojalá, me dije, que este bárbaro de U [sic] no se meta en un pleito así...”¹⁴⁷

Como se mencionó, la declaración de las tentaciones criminales a una autoridad en ambas obras podría tomarse casi como una confesión de De la Cruz ante una autoridad y la respuesta que obtiene la comprende como una especie de absolución por parte de un cura.

Adiós a la cajita. Lavinia una nueva perspectiva	
Usigli	Buñuel
Por medio de los diarios Roberto se enteró que, durante el asesinato de su mujer, la figura masculina de la cajita se había roto en dos. “Había algo que no entendía en todo esto, algo que se daba cuenta que no quería entender. Sentía algo cerrado en él y no quería que se abriera” ¿Estaría curado? Antes de irse, desde el umbral de la puerta, Herrera le señala la posibilidad de un nuevo horizonte, diciéndole que Lavinia lo sabía todo “pero no tiene miedo, quiere venir a visitarlo. Yo se la traeré”. De la Cruz, no respondió. ¹⁴⁸	Estando en su casa escuchando la música de la cajita, Archibaldo la toma y la mete en un costal, y desecha sus navajas. Llega a Chapultepec y arroja la caja al lago y se aleja alegre. Se detiene a observar un insecto (un chapulín) que está en el tronco de un árbol e intenta matarlo con su bastón, pero desiste. Más adelante encuentra por casualidad a Lavinia, quien le comenta que finalmente no se casó con el hombre mayor por ser “un policía honorario y además celoso [...] y usted ¿cómo se siente? A: Muy bien; por primera vez puedo decir que la vida me parece una cosa sencilla”. Deciden caminar juntos y antes de avanzar De la Cruz arroja su bastón.
FIN	FIN

¹⁴⁷ Usigli, *Teatro completo de...*, t. III, *op.cit.*, p. 554.

¹⁴⁸ Usigli, *Ensayo de...*, p. 280 y 302.

Hay los que ven símbolos por todas partes.
A éstos sí les temo.
Luis Buñuel



Bestiario

Buñuel, a pesar de su miedo a las arañas, siempre mostró interés por la Biología y respeto por los animales. Ésto se ve reflejado en la gran variedad de animales que aparecen en sus películas, incluso con acercamientos especiales.

En la escena, Archibaldo se siente sanado después de tirar la cajita al lago, incluso se escucha música de triunfo como fondo. Su recuperación puede comprobarse cuando se acerca a un grillo (en Chapultepec) y tras el primer impulso de aplastarlo con el bastón, se da cuenta de que no necesita hacerlo y se desentiende, en su vida liberada ya no requiere siquiera “asesinar” a un insecto.

De igual forma, el cineasta tuvo aprecio por los animales, así lo recordó su hermana Concepción: “Siempre hemos tenido algún animal [...] casi todos eran propiedad de mi hermano Luis y nunca vi seres mejor tratados y cuidados”;¹⁴⁹ además, en su matrimonio tuvo entre sus mascotas a perros, palomas, ratas, tucanes, patos y hasta cocodrilos y monos.

El bastón como seguridad y objeto fálico

“Me gustan los bastones-espada –escribió Buñuel-. Poseo media docena de ellos. Cuando voy paseando, me dan sensación de seguridad”.¹⁵⁰ Ante esa declaración, la escena en que De la Cruz arroja el bastón, bien puede representar la seguridad personal y sexual adquirida al final: está curado, por lo que no necesita más de ese apoyo fálico.¹⁵¹

¹⁴⁹ “Los recuerdos de Conchita” en Buñuel, *op.cit.*, p. 44.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 265.

¹⁵¹ El aspecto fálico del bastón, aunque es obvio, pude verlo tras la observación de la Dra. Sandoval.

Otra interpretación es que el bastón representa a Usigli, quien solía usarlos y es arrojado para marcar la independencia que el personaje de De la Cruz adquirió del escritor. Cabe mencionar que en algunos pasajes, el De la Cruz de la novela porta también un bastón, incluso un bastón es motivo de una diferencia con el Conde Shwartzemberg, por ser de colección.¹⁵²



El final abierto

En la novela De la Cruz queda encerrado, pero se deja ver que saldrá pronto del hospital psiquiátrico, quizá para rehacer su vida con Lavinia, a quién no le importaron sus frustrados intentos de asesinar, muy al contrario, tenía interés de ir a visitarlo al hospital, dejando abierta esa posibilidad. La cajita estaba ya rota y Roberto sintió que algo se había cerrado, sin embargo, no puede saberse si estará curado por completo de su mal o podría retomar su intención asesina. En la película la situación es muy parecida, todo indica que se quedará con Lavinia a su lado, pero no es posible saber si su impulso por asesinar se hundió junto con la cajita y si su inseguridad fue arrojada junto con el bastón o si todo quedó ahí, aletargado, para surgir a la primera oportunidad. “A mí me parece que no la matará –opina García Riera-, pero sí pasará la vida imaginando que la mata, digo, por todo lo que se ha visto antes y porque Buñuel, como en *Él*, algo ha reflejado de sí mismo en el personaje”.¹⁵³ Yo me inclino, si a opiniones vamos, que se quedará con Lavinia y que no la matará ya que después de todo, al vivir con ella, seguro tendrá muchas otras cosas de qué ocuparse.

Este final abierto en las dos obras lo hace más atractivo al lector y al espectador, quienes formularán su propia historia posterior, continuando así con el ciclo creador.

En fin, como continuamente repetía la propia Lavinia en la novela: todo esto “parece cosa de cine”.

¹⁵² Usigli, *Ensayo de...*, *op.cit.*, pp. 144-145.

¹⁵³ García Riera, *Historia documental del...*, *op.cit.*, p. 24.

A manera de conclusión

Un asesino frustrado, dos obras de autor

En el México de la década de los cincuenta, las condiciones para que Buñuel y Usigli se conocieran estuvieron dadas: la crisis que sufrían en el aspecto comercial tanto la literatura como el cine, por la gran popularidad que adquirió la televisión, dejándolas rezagadas, y las dificultades económicas que desde siempre ha sufrido las actividades artísticas y culturales en nuestro país. Esa crisis provocó que la literatura reforzara su salida en el cine y que el cine continuara apoyándose en la literatura para atraer al público con historias que llamaran su atención. Esa situación y la madurez que tenían ya aquellos personajes que formaron el llamado renacimiento cultural mexicano, hizo que existiera esa interacción y apoyo entre ellos, en los diversos campos artísticos. Así, Usigli fue uno más de los escritores que trabajaron con Buñuel, al tiempo que el director fue también otro de los que llevaron una obra de Usigli al cine. Pero ellos no eran ningunos improvisados en este aspecto, pues Buñuel tenía ya antecedentes como actor y director de teatro, así como Usigli había trabajado con directores y participado como jurado en eventos internacionales de cine.

Esto me lleva a señalar que, como aquí se ha visto, si bien ambos autores parecieran tan lejanos en primera instancia, en realidad fueron más cercanos de lo que pudiera pensarse y tuvieron varias cosas en común, en cuanto a aspectos de su vida y posiciones ante ella, mismos que se vieron reflejados a lo largo de su obra y en *Ensayo de un crimen* en particular. De tal forma: nacieron con pocos años de diferencia; dominaban el inglés y el francés; vivieron fuera de sus países de origen por largos periodos; estuvieron en desacuerdo con la Iglesia católica; admiraron y sedujeron a las mujeres en general, pero hicieron menos a sus esposas; les gustaba fumar y tomar bebidas alcohólicas; les atraía el absurdo, el erotismo, la muerte y los temas psicológicos; eran de posición más bien de izquierda, política y culturalmente hablando; tuvieron pocos, pero muy buenos amigos, pues eran hombres solitarios; no obstante, tuvieron amistades y conocidos mutuos; con el tiempo sus padecimientos ceguera-sordera, respectivamente, y su constante inconformidad con el estado de las cosas, hicieron que su carácter se agriara y se aislaran aún más, y finalmente, murieron en la Ciudad de México en fechas cercanas; entre otros aspectos que en el trabajo se mostraron.

Estas cosas en común y la interdisciplinaria existente entre los intelectuales y artistas de la época, y los antecedentes que tenían cada uno en esas expresiones artísticas que no eran realmente las de su profesión (cine-teatro), llevó a que estos dos creadores, ya afamados para la década de los cincuenta, se conocieran y colaboraran en un trabajo conjunto, siendo el actor Ernesto Alonso quien procuró este encuentro por tener contacto directo con Buñuel y Usigli, esperando un magnífico resultado comercial y artístico de este proyecto, donde él llevaría el papel principal masculino –como De la Cruz- y su amiga Miroslava Stern el femenino –interpretando a Lavinia-.

La obra que atrajo a Ernesto Alonso y posteriormente a Buñuel, fue esa novela donde Usigli muestra a un hombre cuya riqueza familiar vino a menos, pero que la recuperó mediante el juego nocturno, bajo el marco de la sociedad aburguesada de la Ciudad de México. Roberto de la Cruz sufre el embrujo de la música de una cajita, que lo lleva al recuerdo de asesinatos durante la Revolución armada, y le provoca ese interés de matar por matar, del matar gratuito, el asesinar por estética. Asesino perfecto en su imaginación y sus sueños, es un homicida frustrado y confeso en la realidad, por capricho del destino, por lo que acaba en un hospital psiquiátrico, aunque con la posibilidad de salir libre y quizá rehacer su vida con Lavinia –una mujer de vida nocturna que discreta lo acompañó a lo largo de la historia-, ya que, posiblemente terminado su sufrimiento con la ruptura de la cajita, es la mujer por la que siente un gran cariño y un deseo sincero de protegerla.

Pero a Buñuel, igualmente creador, le surgen aristas que él quiere desarrollar de la historia y toma sólo ciertas situaciones y personajes para realizar su propia obra, calificada aquí como película de inspiración. Así, Archibaldo de la Cruz es también un personaje con dinero, ceramista por pasatiempo, al que le gusta igualmente el juego y la vida nocturna. De la misma forma, tiene esa extraña relación con la música de la cajita, que lo lleva al recuerdo de cuando su niñera fue muerta por una bala perdida, durante la Revolución, y que trae a su mente la imagen de las piernas descubiertas de la muchacha. Ese incentivo musical lo lleva a asesinar en sus sueños e imaginación y a quedar frustrado en sus intentos, no pudiendo sacar esa sensación de muerte y erotismo mezclado, ese asesinar para sentir poder y satisfacción. Termina quedando en libertad en una jefatura, arrojando la cajita a un lago y reencontrándose con Lavinia –aquella mujer inquieta que representa su “Juana de Arco”-, con quien quizá rehará su vida, tal vez curado de su padecimiento.

Ese contraste entre los motivos para asesinar del personaje principal, no fue compatible para ambos autores, quienes quisieron imponer su idea sobre el otro, tanto por su ser creador mismo y por motivo de sus egos y el carácter difícil que tenían los dos. La película terminó haciéndola Buñuel solo, en 1955.

Sí, el proyecto conjunto -que posiblemente hubiera tenido un magnífico resultado-, se vino abajo, pero a cambio existen dos obras de autor, que parten del mismo tema, pero que se desarrollan de distinta forma: la novela con una interesante historia en tercera persona, un tanto lineal en su desarrollo, que juega con los modos (imaginación-realidad), y una sugestiva película regida por el “yo”, que igualmente juega con los modos, pero también con los tiempos (pasado-presente).

La trama, de la novela y la película, pertenece al género *noir*- que algunos consideran como detectivesco, con escenas trágico-fantásticas-, donde se advierten tintes surrealistas. Mientras *Ensayo de un crimen* es una novela que recoge elementos donde el erotismo y la acción son conceptos primordiales para entender el simbolismo que la envuelve; la película también constituye una cinta llena de imágenes de deseo y muerte, que se entrelazan en un contexto dual de tragedia y misterio, y que la convierten en una película adelantada en lo que sería la etapa francesa del Buñuel.

Considero que no debería hacerse una comparación entre la novela y la película, como ya mencioné, pues pienso que la cinta *Ensayo de un crimen*, como “película de inspiración”, se refiere a una obra nueva, que si bien tiene a la novela como punto de partida también toma distancia de ella. Entonces, la referencia al escrito original se limita a tomar y desarrollar algunos aspectos primordiales que no dejan duda sobre cuál es la obra madre.

No obstante, me gustan las dos interpretaciones, las dos motivaciones y su desarrollo dentro de esas dos formas de expresión. Me parece que ambas tienen pasajes destacados y para el recuerdo, como –por poner algunos–: las imágenes de cuando el maniquí de Lavinia es quemado en un horno en sustitución de la joven, en la película; y cuando, en la novela, De la Cruz cree asesinar a Lavinia en la oscuridad, para después descubrir que fue a su esposa Carlota a quien encajó varias veces la navaja (enterrar una navaja otra representación de la penetración sexual), y terminar enterándose que de nueva cuenta alguien se le había adelantado y en realidad “asesinó” al cadáver de su mujer. Usigli, literato, explota la fuerza de las palabras y crea en la mente del lector una atmósfera propicia para “ver” una imagen y su razón de ser, imágenes creadas a través de la palabra escrita. Buñuel, cineasta, explota la fuerza de las imágenes filmadas, tomando las escenas y llenándolas de inquietudes y soluciones particulares. Su expresión es la imagen en la pantalla y los sonidos que percibe el espectador en la sala del cine. Esas imágenes en ambas obras crean, en el lector-espectador nuevas imágenes y emociones propias, que los convierten también en creadores, en un arte que siempre está en movimiento.

Por eso, a mi manera de pensar, el arte, además de ser una expresión, es creado con la posibilidad de ser admirado, interpretado, retomado y transformado; existe pues la libertad para dar una expresión particular o parecida a un original. En este caso, no importó que los autores fueran dos líneas rectas a las que les fue imposible acercarse. Me gusta la idea de ver al cine y a la novela como obras de arte dinámicas, en movimiento, ante la mirada del espectador y del lector (quienes crean imágenes nuevas a través de las que ve y las que lee).

Me agrada una película inspirada en una novela que por su propio dinamismo crea nuevas imágenes e ideas y aprecio el traslado literal de lo escrito a la imagen, pero no es mi preferencia, ya que podrían decepcionarme imágenes o personajes alejados a los que tuve con la lectura. En cambio, imágenes nuevas y variaciones de una misma base, siempre serán bienvenidas. Así, se pueden disfrutar dos buenas obras –de dos buenos autores– en vez de una. Existiendo esa apertura para crear, pienso que el problema entre los dos autores fue más en el renglón ético y de egos que en el aspecto artístico, pues Usigli, además de reclamar que el filme no seguía la línea de la novela, argumentó que existía un acuerdo para que él diera la autorización, el visto bueno a la película, cosa que no sucedió.

Por último, estoy consiente de que quedó pendiente el profundizar en algunos aspectos que resultan interesantes en ambas obras, pero la finalidad aquí era de centrarme en los puntos propuestos, debido al tamaño y el tiempo que se requieren para esta forma de titulación. No obstante, quedó la inquietud, el ánimo, el material recopilado y varias líneas para continuar con esta investigación posteriormente.

Evidentemente, *Ensayo de un crimen* terminó siendo una de las obras más personales de Buñuel y Usigli; por lo que la moraleja final podría ser: En una obra de autor, no caben dos autores.

Fuentes consultadas

Hemerografía

- Diario *La Jornada*
- Diario *El Universal*
- Milenio diario*
- Revista *Proceso*
- [The Rodolfo Usigli Archive Box 70 The Walter Havighurst Special...](http://spec.lib.muohio.edu/Usigli-Paz.pdf),
<http://spec.lib.muohio.edu/Usigli-Paz.pdf>

Filmografía

- Buñuel, Luis, *Ensayo de un Crimen (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz)*, México, Alianza Cinematográfica, S.A., reparto: Miroslava, Ernesto Alonso, Rita Macedo y Ariadna Welter, argumento y adaptación cinematográfica inspirados en la obra de Rodolfo Usigli, “Ensayo de un crimen” por Luis Buñuel y E. Ugarte Pagés, edición: Jorge Bustos, dirección musical: Jorge Pérez, productor ejecutivo: Roberto Figueroa, producción Alfonso Patiño Gómez, 1955, 89 min.
- _____, *Susana*, México, reparto: Fernando Soler, Rosita Quintana y Víctor Manuel Mendoza, argumento cinematográfico: Manuel Beachi, adaptación y diálogos, Jaime Salvador, diálogos adicionales: Rodolfo Usigli, guión técnico: Luis Buñuel, música Raúl Lavista, fotografía José Ortiz Ramos, escenografía Gunther Gerszo, edición Jorge Bustos, Estudios Churubusco, fotografía Agustín Jiménez, escenografía: Jesús Bracho, 1950.
- CNCA-Imcine, *A propósito de Buñuel*, México, CNCA-Imcine, Dirección: José Luis López Linares y Javier Rojo, reparto: Paco Rabal, José Luis Barrios, José Bello, Pere Portabella, Michel Piccoli y Jean Pierre Cassel, productor: Laura Imperiale, 1999, 90 min.
- UNAM, *Rodolfo Usigli*, México, TeVeUNAM-Citru, Dirección y guión: Eduardo Patiño Díaz, investigación: Verónica Valdés Barrientos, equipo de producción: Agustín Peña González y Gabriela Reyes Amador, voz Juan Stack, 2005, 71 min.

Bibliografía

- Agustín, José, *Tragicomedia mexicana 1, La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 1990, 274 pp.
- Ávila Dueñas, Iván Humberto, *El cine mexicano de Luis Buñuel*, Imcine-CNCA, 1993, 299 pp.
- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, España, Plaza & Janes, 2001, p. 303 pp.
- Casas Olloqui, Argentina, *Mi vida con Rodolfo Usigli*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2001, 406 pp.

- Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro*, México, CITRU, 1992, 293 pp.
- De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, CNCA, 1996, 332 pp.
- Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, México, Siglo XXI Editores, 2005, 204 pp.
- Fondo de Cultura Económica, *Buñuel, iconografía personal*, México, FCE-Universidad de Guadalajara, 1988, 95 pp.
- Fuentes, Víctor, *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Ediciones Akal, 2000, 210 pp.
- García, Gustavo y Maciel, David R., *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM-Imcine-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, 351 pp.
- García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986, p. 195.
- _____, *Historia documental del cine mexicano*, t. 8, Guadalajara, Jal., Universidad de Guadalajara, 1993.
- Isaac, Claudio, *Luis Buñuel: a mediodía*, México, CNCA-Universidad de Guadalajara-Gobierno del Estado de Colima, 2002, 156 pp.
- Jaime, Antoine, *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, 399 pp.
- Layera, Ramón, *Usigli en el teatro, testimonios de sus contemporáneos, sucesores y discípulos*, México, CITRU-UNAM, 1996, 283 pp.
- Loeza, Guadalupe, *Miroslava*, México, Alianza Editorial, 1994, 108 pp.
- Monsiváis, Carlos, *Rostros del cine mexicano*, Italia, Américo Arte Editores, 1999, 175 pp.
- Ortega y Gasset, José, *Estudios sobre el amor*, 1941, 132 pp.
- Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista. Arte de México*, t. III, México, FCE, 1987, 513 pp.
- Poniatowska, Elena, *Todo México*, t. I, México, Diana, 1990, 316 pp.
- Radillo, Olivia, Guinto, Jesús y Peñuela Cañizal, Eduardo, *Buñuel y las fronteras del deseo*, México, UAM, 2004, 110 pp.
- RBA Editores, *Las películas de Laurel & Hardy*, Barcelona, RBA Editores, 1995, 180 pp.
- Revueltas, José, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, México, Ediciones Era, 1991, 175 pp.
- _____, *Las evocaciones requeridas I*, México, Era, 1987, 333 pp.
- _____, *Las evocaciones requeridas II*, México, Era, 1987, 328 pp.
- Rivera J., Héctor, *Tinta sangre del corazón*, México, CNCA, 1996, 179.
- Rucar de Buñuel, Jeanne, *Memorias de una mujer sin piano*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1991, 150 pp.
- Sánchez Vidal, Agustín, *Luis Buñuel*, España, Ediciones Cátedra, 1999, 355 pp.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo, *Apología de Rodolfo Usigli*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2005, 132 pp.
- Secretaría de Relaciones Exteriores, *Escritores en la diplomacia mexicana*, t. II, México, SRE, 2000, 428 pp.
- Taschen, Luis Buñuel, *filmografía completa*, Italia, Taschen, 2005, 192 pp.
- Usigli, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, México, SEP, 1986, 302 pp.
- _____, *Teatro completo de Rodolfo Usigli*, t. III, México, FCE, 2001, 846 pp.
- _____, *Teatro completo de Rodolfo Usigli, escritos sobre la Historia del Teatro en México*, t. IV, México, FCE, 1996, 448 p.
- Zamorano Navarro, Beatriz, *Manuel Rodríguez Lozano o la revelación ideal de Narciso*, México, INBA-CNCA, 202 pp. 124 pp.