

ENSAYO DE UN CRIMEN. DE LA PÁGINA A LA PANTALLA

ENSAYO DE UN CRIMEN (THE CRIMINAL LIFE OF ARCHIBALDO DE LA CRUZ). FROM PAGE TO SCREEN

Paul Patrick Quinn

Universidad de Alcalá, España
paul.quinn@uah.es

Resumen:

El objetivo de este artículo consiste en analizar la adaptación o “transformación” de la novela de Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen* (1944) llevada a cabo por Luis Buñuel en 1955. Con este fin, abordamos las últimas aportaciones teóricas en torno a la adaptación cinematográfica, que van más allá de la vieja dialéctica fidelidad/infidelidad. A la vez, consideramos el papel de Buñuel dentro de la cinematografía mexicana. Dentro del análisis comparativo de los dos textos, examinamos las divergencias y convergencias que se producen en ambos al nivel de la historia y del discurso. Además, alojamos las dos obras en su contexto socio-histórico para investigar y contrastar el modo en el que cada una refleja a su manera dos épocas distintas de la historia de México en el siglo XX y dos visiones de la sociedad posrevolucionaria. Finalmente, observamos la manera en que el film de Buñuel reivindica el valor artístico de la fuente literaria.

Abstract:

This article aims to analyse Luis Buñuel’s adaptation or “transformation” of Rodolfo Usigli’s novel “*Ensayo de un crimen* (‘The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz’) (1944) in 1955. Thus, we consider the most recent theoretical approaches to adaptation, which go beyond the traditional dialectic fidelity/infidelity. We also focus on Buñuel’s role within Mexican cinema. During the comparative analysis, we examine the differences and similarities between the two texts on the level of story and discourse. Moreover, we place both works in their social-historical context in order to discover and contrast the way in which each one reflects two different periods in Mexican history and two different visions of post-revolutionary society. Finally, we show how Buñuel’s film has contributed to the artistic prestige of the literary source.

Palabras clave: cine; literatura; melodrama; revolución mexicana; adaptación y recepción.

Keywords: Cinema; Literature; Melodrama; Mexican Revolution; Adaptation and Reception.

1. Introducción

En este trabajo, analizamos la “transformación” cinematográfica de la novela de Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen* (1944) por parte de Luis Buñuel, -*Ensayo de un crimen. La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, 1955)- desde varias perspectivas: semiótica, psicoanalítica e histórica e ideológica.

De entre las seis adaptaciones buñuelianas de textos mexicanos -*El gran calavera* (1949), *Susana/ Demonio/ Carne* (1951), *Subida al cielo* (1952), *Él* (1953), *El río y la muerte* (1955) y *Ensayo de un crimen/ La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955), nos vamos a centrar en esta última por el lugar que ocupa en la filmografía del calandino –en tanto le sirvió para adentrarse en el cine del Mercado Común Europeo (Fuentes, 2013, p.201)- por amalgamar muchas de sus obsesiones, y por el hecho de que constituye un ejemplo muy ilustrativo a la hora de considerar los mecanismos movilizados durante el proceso de traslación de la página a la pantalla.

Si nos centramos, pues, en las reflexiones de Robert Stam en torno a la teoría y práctica de la adaptación, podemos extraer algunas conclusiones que arrojan luz sobre las relaciones entre los dos ensayos de un crimen¹. Desde siempre, se ha partido de una incuestionable superioridad de lo literario de forma que, según Robert Stam, la adaptación –condenada a las mazmorras del logocentrismo- se ha presentado como “infidelidad”, “violación”, “traición”, “bastardización” o “profanación” dentro del “literocentrismo” (Stam, 2009, p.11). En cuanto a los planteamientos teóricos que giran alrededor de la llamada “adaptación” en la actualidad, lo que caracteriza a casi todas las aportaciones desarrolladas en este campo sería el rechazo deconstructivo definitivo de las tradicionales tipologías fundadas en la tríada ilustración/recreación/creación, y de la rancia dialéctica fidelidad/infidelidad. Proponemos, pues, una visión “palimpsestuosa”², en palabras de Phillippe Lejeune (Genette, 1989, p.495) del proceso de adaptación. En este proceso, de acuerdo con Stam, la energía lingüística de la escritura literaria

¹. Cfr. Pérez-Bowie (2008, pp. 185-207).

². Gérard Genette declara que si se aman de verdad los textos, se debe desear y amar, de vez en cuando (al menos) dos a la vez (Genette, 1989, p. 495).

se convierte en la energía-cinética-performativa de la adaptación, mediante un intercambio amoroso de fluidos textuales (Stam, 2009, p. 103)³.

Como veremos a continuación, más que una adaptación de la novela de Usigli, el filme de Buñuel consiste en una “apropiación” o “transformación”, vertebrada en un proceso complejo que supone una lectura y una re-escritura de la fuente literaria, proceso que, a su vez, combina la narración (novelística y enunciativa)⁴ y la mostración (escénica).

Conocido es el rechazo del filme por parte de Usigli. Según Buñuel:

Quando vio la película terminada, se quejó en una asamblea del sindicato. 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 elementos a mi manera (De la Colina y Pérez Turent, 1986p. 185).

Surgen, pues, varias preguntas. ¿En qué consiste esa “obra diferente”? ¿Qué elementos desarrolla el director “a su manera”? ¿Qué mantiene? En suma, ¿cuáles son las convergencias y divergencias que se producen entre los dos textos?

Flâneur cultural, nómada, exiliado y parte de la diáspora republicana, Buñuel ha atraído y sorteado un sinfín de categorías: director surrealista, anti-vanguardista, neorrealista, clásico, moderno, el mejor director del cine español, el incluso del cine mexicano. Como señala Marsha Kinder (1993), el caso del director aragonés abarca todo el paradigma de los motivos del exilio de un artista— satisfacer la curiosidad, fama, o hambre; encontrar un ambiente artístico más estimulante o mejores condiciones económicas; escapar del olvido, de la censura, del acoso y persecución políticos o para huir de la muerte segura. Esto nos obliga a entrar en la problemática de la identidad (Kinder, 1993, p. 278-339). De ahí que Kinder plantee varias preguntas: ¿qué factores determinan la nacionalidad de una película? ¿El país dónde se afina la productora o dónde se rueda el filme? ¿La

3. En lo que se refiere a las relaciones intertextuales entre *Ensayo de un crimen*. *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* y *Carne trémula* (1997) de Pedro Almodóvar ver: Acevedo-Muñoz, E. (2009) y

4. La narración enunciativa es la que surge del montaje.

nacionalidad del director, del productor, del guionista, de las estrellas? ¿La fuente cultural de su temática? ¿Las condiciones de su recepción? Debido al hecho de que la nacionalidad de la mayoría de las películas de Buñuel son textos “hibridizados” (Kinder, 1993, p. 287), su exilio nos permite demostrar que la nacionalidad es una construcción ideológica. Precisamente en su época mexicana –durante la cual rodó veinte de sus treinta y dos películas– confluyen muchas de las tendencias artísticas arriba enumeradas junto con dichas cuestiones identitarias. A pesar de considerar muchas de ellas “películas alimenticias”, y de llegar a afirmar: “Si desaparezo, búscame en cualquier parte, menos allí” (2012, p. 50), Buñuel tuvo la nacionalidad mexicana desde 1949 y desarrolló unas relaciones muy fecundas con la narrativa hispanoamericana⁵.

2. La Historia

Al nivel de la historia o fábula⁶ y, en concreto, en lo que atañe a los actantes y sus acciones, podemos señalar las siguientes modificaciones:

1) Las causas de la obsesión con el asesinato. En el caso de la novela, Roberto presencia la muerte violenta y arbitraria de un anciano. Mientras, en el del filme, es la institutriz la que muere. En ambos casos, suena a fondo *El Príncipe Rojo* de Waldteufel⁷. Como afirma Cummings:

[...] la música (*El Príncipe Rojo*) de Waldteufel (“El Diablo del Bosque” o “el bosque del diablo”) presenta tentaciones y deseos oscuros que envuelven al protagonista (Roberto en la novela, Archibaldo en la película) en una suerte de

5. Sobre la explotación y subversión del melodrama mexicano ver: Fuentes, C. (1993), Kinder, M. (1993), Lillo, G. (2016) y Schmidt-Welle, F. (2011).

6. *Trama de la novela*: El protagonista, Roberto de la Cruz, sufre un trauma infantil. Un día su padre, que apoya la causa revolucionaria, le deja a cargo de un militar, que en un momento mata a un anciano de un tiro para entretener al joven Roberto, mientras que suena de fondo “El Príncipe Rojo” de Waldteufel. Muchos años más tarde y a raíz de dicho trauma, Roberto se convierte en asesino y acaba en un manicomio.

Trama de la película: Dentro de una narrativa articulada en forma de analepsis o *flashback*, Archibaldo de la Cruz confiesa haber cometido unos crímenes contra mujeres, soñados y deseados, pero nunca realizados. Su obsesión con el asesinato de mujeres se origina en un regalo que le hizo su madre –una caja de música con propiedades mágicas.

7. Waldteufel: etimológicamente, *Wald* significa bosque, mientras que “*Teufel*” significa diablo. Combinar dichas palabras, nos deja dos posibilidades:

1) “diablo del bosque”, la conexión entre un individuo (diablo) y una entidad (el bosque).
2) “bosque del diablo”, lugar mágico y encantado (Cummings, 2006, p. 134-135).

encantamiento donde los deseos insanos e impuros traen un placer evocado que origina instintos por la eliminación del prójimo. El protagonista se enfrenta con el dilema de 1) llevar a cabo tal sueño/deseo/instinto 2) reprimirlo (Cummings, 2006, p. 134-135).

Usigli describe el efecto de la música de la siguiente manera:

No pudo pensar más. Repentinamente sintió su cabeza flotar otra vez en aquella atmósfera de fuego. El mismo vértigo de la mañana se apoderó de él mientras el sonido de la música se multiplicaba en círculos ardientes cada vez más en su cabeza (Usigli, 1968, p.10).

Por su parte, Buñuel evoca esos momentos vertiginosos que estallan en la cabeza de Archibaldo, combinando planos medios cortos- como los de Archie en la tienda y ante el espejo-, primeros planos –como el del joven Archie al presenciar la muerte de la institutriz-, primerísimos primeros planos de los ojos del protagonista antes de intentar asesinar a Patricia, con flashbacks a las imágenes de la sangre corriendo por el muslo de la institutriz.

2) Los asesinatos. En el texto literario, otro personaje, Asturias, asesina a Patricia, mientras que en la película se suicida. En la novela, Roberto mata al Conde y a Carlota, en el filme, Archibaldo sólo mata en su imaginación y Carlota muere de un disparo de su amante.

3) El cierre. Ambos textos disponen de un final abierto: el protagonista novelístico acaba en un manicomio pero, como señala el inspector Herrera, podrá salir en poco tiempo, relativamente, y la gente lo compadecerá y le ayudará a rehacer su vida (Usigli, 1968, p. 275). Roberto ha asesinado a Carlota por error –pensando que era Lavinia- y los demás lo consideran un crimen pasional, y, por tanto legítimo. En cambio, en el filme Archibaldo tira la caja de música demoníaca y encuentra por casualidad a Lavinia. Tanto en la novela como en la película, Lavinia representa la esperanza en el futuro.

4) La suerte del protagonista. A diferencia de la novela, en el filme, el protagonista nunca ingresa en la cárcel,

5) En cuanto al espacio, en el texto de Usigli la ciudad de México –“la región más transparente”- se convierte un otro personaje. De forma galdosiana, el

narrador va enumerando los lugares emblemáticos donde transcurre la acción: la Colonia Roma, el monumento a la Revolución, Avenida Juárez, Paseo de la Reforma y así sucesivamente. El filme no especifica los escenarios, pero serían reconocibles para cualquier espectador mexicano. De todas formas, aunque tanto en la novela como en la película la ciudad juega un papel importante, el espacio por excelencia en ambos es el mundo de la imaginación (Cummings, 2006, p. 110).

6) Respecto a la temporalidad, al nivel de la historia, ambos textos siguen el mismo orden –que abarca el periodo que va de la infancia del protagonista a su vida adulta- aunque, a pesar de la referencia a días y fechas en la novela, el tiempo se difumina.

3. El Discurso

Al nivel del discurso, encontramos unas semejanzas sorprendentes. La novela se divide en tres partes que, al nivel de la historia, corresponden a la muerte de Patricia, la del Conde y la de Carlota (estas dos últimas a manos de Roberto de la Cruz). A su vez, estas tres partes se dividen en capítulos y subcapítulos haciendo eco de la segmentación, fragmentación y montaje cinematográficos. Respecto al filme, este se compone de tres macrosecuencias: la introducción o presentación de los personajes; el desarrollo de la intriga, es decir, de la eterna lucha buñueliana entre el deseo –el crimen- y los obstáculos psicológicos, históricos, religiosos e ideológicos que impiden la realización de aquél; y el desenlace que desemboca en el aparente final feliz.⁸

⁸. Segmentando todavía más podemos identificar las siguientes unidades:

(1) Prólogo: imágenes de la Revolución Mexicana.

(2) La muerte de la institutriz. Trauma infantil de Archie. Caja de música.

(3) El hospital. La muerte de la monja.

(4) La comisaría. Archibaldo comienza su confesión.

(5) La tienda de antigüedades. El encuentro con Lavinia y el hombre mayor. La caja de música.

(6) La casa de Archibaldo. Éste se corta afeitándose. “Flashback” a segmento (2).

(7) La casa de Carlota. El encuentro entre Archie y Patricia. Carlota y Alejandro. Archie y la madre de Carlota. Carlota y Archie.

Los títulos de los capítulos de la novela –“El asesino” “La cuerda”, “El solitario”...– ponen el énfasis en el mundo interior del protagonista. En cambio, la película, según Cummings, se centra más en la historia de amor: el triángulo amoroso Carlota – Archibaldo - “la Intéprete” (Lavinia). Estas dos mujeres, junto con Patricia, aparecen en la novela, de modo que pueden considerarse personajes transficcionales, es decir, personajes ficticios que han atravesado las fronteras de obras y de medios diferentes (Pérez-Bowie, 2008, p. 190). En cambio, el Conde Schwartzemberg, figura importante en la novela, no aparece en el filme. Por último, Buñuel añade dos víctimas más: la institutriz y la monja.

Si nos adentramos en el mundo de los personajes y la caracterización de los mismos, a pesar de las semejanzas que los vinculan –su vocación última es la de ser “un gran santo o un criminal” (Usigli, 1968, p. 14)-, las distancias que separan a los dos textos se hacen más evidentes. Al acercarnos al binomio Roberto/Archibaldo, percibimos que la diferencia principal entre ambos radica en el hecho de que “el antihéroe novelístico de Usigli es un asesino sin escrúpulos, mientras que el tan cinematográfico Archibaldo de la Cruz de Buñuel sólo fantasea con serlo” (Cummings, 2006, p. 95). Es decir, Roberto comete realmente los asesinatos, mientras que en la película el crimen es ensayado en la mente del protagonista (Cummings, 2006, p. p.96).

(8) El casino. Archie encuentra a Patricia. La casa de Patricia. “Flashback a segmento (2) Intento frustrado por parte de Archie de asesinar a Patricia. La llegada de William, novio de Patricia.

(9) La muerte de Patricia. Casa de Archie. Éste descubre la noticia. Conversación telefónica entre la madre de Carlota y Archie.

(10) El Club. Lavinia y los turistas. Encuentro entre Lavinia y Archie.

(11) Casa de Carlota. Archie, Carlota y la madre de ésta.

(12) Tienda de ropa. Archie encuentra el maniquí. El Taller. Lavinia posando. Encuentro entre Archie y Lavinia en la calle.

(13) Carlota rompe con Alejandro.

(14) “La fiesta de los maniqués”. Confusión entre el maniquí y el original (Lavinia). Intento frustrado de Archie de asesinar a Lavinia. Llegada de los turistas. Compromiso de matrimonio entre Archie y Carlota.

(15) Archie espía a Carlota y Alejandro. Escena imaginada de la noche de bodas y el asesinato de Carlota. Conversación entre Alejandro y Carlota. Aquél quiere impedir la boda.

(16) La boda. Alejandro mata a Carlota.

(17) La vuelta al segmento (4). Archie termina su confesión. Sale libre.

(18) Archie tira la caja de música y el bastón. Encuentro con Lavinia. “Final feliz” (Quinn, P, (2016): *El viaje inmóvil. Técnicas narrativas en Buñuel*. Madrid: Dech, pp. 122-123).

De todas formas, en el caso de *Ensayo de un crimen*, a Buñuel le interesa ante todo la dimensión perversa y tragicómica que envuelve a Archibaldo. Para Evans, esta dimensión es fruto del particular “romance familiar” que surge en su infancia y marcará su vida adulta. Con un padre ausente –no aparece en ningún plano junto a Archie-, y una madre autoritaria y castrante, el protagonista es incapaz de negociar el tránsito entre lo Imaginario y lo Simbólico y, de acuerdo con esta lectura, de la Cruz, atrapado entre los impulsos pre-edípicos y edípicos, proyecta sobre las mujeres que desea (y desea matar) la dialéctica amor/odio que siente hacia su madre (Evans, 1995, p. 97-101). Solamente al final de la película parece encontrar una vía para reintegrarse en lo simbólico y en la sociedad, y de alcanzar la plenitud al encontrarse con Lavinia.

El catalizador de todo ello es, por supuesto, la caja de música, “caja de Pandora de los placeres libidinosos” (Evans, 1995, p.101). En el cine de Buñuel, los objetos, y en particular las cajas, cobran un protagonismo decisivo. En este sentido, Jean Epstein, con quien el director aragonés colaboró, evoca magistralmente el papel ectoplasmático de los objetos en el arte cinematográfico: “Una de las más grandes potencias del cinema es su animismo. En el écran no hay naturaleza muerta. Los objetos tienen actitudes” (García-Abad, 2003, p. 191).⁹

A nivel global, las películas de Buñuel no dejan de ser un conjunto de cajas chinas, marcos alojados dentro de marcos, historias narradas dentro de historias. De hecho, la película *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* puede considerarse como el ensayo de un ensayo de un crimen. Las cajas aparecen por primera vez en *Un perro andaluz* rodeadas de un halo de misterio que nunca las abandonará. Pasan de manos del ciclista a las de la andrógina, donde guarda la mano mutilada, y de ella a las de la muchacha interpretada por Simone Mareuil. En última instancia, la caja acaba destrozada a orillas del mar.

Junto con el misterio que despierta tanto la imaginación de los personajes como la del espectador –*El ángel exterminador*, *Diario de una camarera*

⁹. Sobre las relaciones entre Epstein y Buñuel ver Quinn, P. (2009).

(1964), *Belle de jour* (1967) o *Ese oscuro objeto del deseo* (1977)-, las cajas se asocian también con el deseo –el deseo frustrado de Jesús por Susana, la caja donde la protagonista guarda las cartas de amor de su amante en *Una mujer sin amor*, el deseo de Carmelo de una vida mejor en *El bruto*, el de la supervivencia en *Robinson Crusoe* (1954), el deseo erótico tanático en *Ensayo de un crimen*, el deseo de hacer el bien en *Nazarín*, o el deseo de evadirse de los horrores de la realidad -la cajita con narcóticos en *El ángel exterminador*. A su vez, en la película que nos ocupa, la caja entra dentro de una cadena fetichista, metafórica/metonímica: caja de música-maniquí-pierna “suelta”-zapato (Monegal, 1993, p. 168-171), que volverá a movilizarse en *Tristana* (1970) –que no deja de ser otra deconstrucción de la modernidad.

En lo que se refiere al sujeto de la enunciación, observamos en la novela la presencia de un narrador heterodiegético, extradiegético, omnisciente, que emplea la tercera persona, junto con una focalización interna –los pensamientos del protagonista-, mientras que en el filme, hay un narrador externo o “meganarrador”, que muestra los sucesos, y un narrador interno “inserto” (Pérez-Bowie, 2008, p. 38-44) que los relata y los focaliza mediante dos “flashbacks” o analepsis –ante la monja, que a continuación se precipitará al vacío, al abismo, y ante el comisario.¹⁰ El flashback inicial, gancho o artimaña cinematográfica, nos envuelve en la narración de una voz masculina (voz *en off*) que parece dirigirse al espectador. Las primeras líneas de la novela cumplen la misma función (Usigli, 1968, p. 8). Después, cuando Roberto encuentra la caja de música y la abre suena una melodía que le trae unos recuerdos traumáticos dentro de una analepsis: el episodio de su infancia en el que le acompaña un militar y éste dispara a un anciano. A continuación, el protagonista se sienta en un bar a tomar un trago (Archibaldo es abstemio) y surge otro flashback: se acuerda de la chica de la que estaba enamorado a los 20 años, y con la que nunca se casó (Usigli, 1968, p. 12).

¹⁰. El primero comienza en el minuto 0001.48 (y dura 5 minutos y 55 segundos; 2) y el segundo se produce en el minuto 00. 12.54 (y dura 68 minutos y 55 segundos).

4. El contexto socio-histórico

Por último, conviene reflexionar sobre los distintos contextos socio-históricos durante los cuales, de un lado, se publica la novela y, de otro, se estrena el filme. El primer contexto no es otro que el de la revolución mexicana. De este modo, si profundizamos aún más en los abismos de la psique de estos dos protagonistas o, mejor dicho, “agonistas”, precisamente en sus traumas infantiles descubrimos dos grietas que a la vez que corren paralelas, van por caminos distintos.

Dichas grietas surgen del seno de la familia y de la violencia como herencia de Revolución mexicana. De acuerdo con el resumen que nos brinda Antonio Monegal:

En *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli, una caja de música en la que suena el vals *El Príncipe Rojo*, de Waldteufel, está asociada a los arrebatos que sufre el protagonista, Roberto de la Cruz. La música evoca para él un homicidio gratuito al que asistió de niño, durante la revolución mexicana (1993, p. 167).

El militar asesino que le acompaña es amigo del padre de Roberto, ambos unidos por su apoyo a la Revolución. La ausencia de los padres en sus recuerdos –significativamente, en la primera página se pregunta, “¿Dónde estarían ahora su hermanita y su nana?”- podría encaminarnos hacia una lectura freudiana o lacaniana de su afán homicida. No obstante, de acuerdo con Carolyn Wolfenzon, las ansias de matar que experimenta Roberto de la Cruz tienen más que ver con los efectos de la Revolución. De ahí que, a juicio de la Wolfenzon, el protagonista de la novela no deja de ser heredero del trauma mexicano de la Revolución y, en última instancia, de la violencia que caracteriza la Conquista:

Usigli, como Paz, considera que el mexicano es como es porque ha vivido una serie de hechos históricos que han marcado su personalidad: la Conquista y la Revolución. Según esta perspectiva compartida, son dos acontecimientos que influyen en su forma de ser (Wolfenzon, 2000, p. 6).

Tanto la “herida abierta” (Wolfenzon, 2000, p. 6) del proceso revolucionario y de la Conquista como el fracaso de la modernización de México¹¹, que se remonta al Porfiriato –retratado de forma feroz por Buñuel en los planos de los solares y edificios *en construcción* que pueblan la pantalla en *Los olvidados* (1950)- y el aislamiento y ensimismamiento de la aristocracia mexicana –narrada y mostrada en *El ángel exterminador* (1962), envés de la película citada-, aristocracia holgazana de la que forma parte Roberto, parecen haber formado su carácter. A saber, lo han convertido en un criminal.

Buñuel, por su parte, aborda también las resonancias históricas y psicosociales de la Revolución mexicana en sus filmes. En la larga secuencia inicial de *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, escuchamos la voz *en off* del protagonista que recuerda los tiempos violentos de su infancia, mientras desfilan ante nuestros ojos imágenes de la época revolucionaria. Pero, a partir de aquí la visión que tienen Usigli y Buñuel sobre la Revolución se bifurca en dos direcciones dispares. Frente a la perspectiva “esencialista” del novelista –el mexicano como heredero de la “herida abierta”-, el director de *Un perro andaluz* (1929) opone otro punto de vista sobre la mexicanidad: es “un constructo social y cultural fabricado por el grupo hegemónico” (Wolfenzon, 2006, p. 2). De hecho, en líneas generales los filmes de la época mexicana de Buñuel oscilan en dos direcciones. Por un lado, presenciamos la deconstrucción de los discretos encantos de “los de arriba” en *El gran calavera*, *Susana/ Demonio/ Carne*, *Una mujer sin amor* (1952) *Él*, *Ensayo de un crimen/La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* y *El ángel exterminador*. Por otro, dirige su mirada entomológica hacia “los de abajo” en *Los olvidados*, *Subida al cielo*, *El bruto* (1953), *La ilusión viaja en tranvía* (1954) *El río y la muerte* y *Nazarín* (1959).

¹¹. En este sentido, podríamos aventurarnos a afirmar que en México todavía cohabitan de forma simultánea los tres modelos históricos del capitalismo evocados por Jesús Ibáñez (2003, p. 51-52): “el protocapitalismo de la etapa colonialista, el capitalismo de producción y acumulación que corresponde a la revolución industrial, y el capitalismo de consumo, o “retención y circulación de la energía transformada (la lingüística y la teoría de la información como modelos –alternativos y complementarios- de las ciencias)”.

Paralelamente, Gastón Lillo resume elocuentemente las directrices ideológicas vigentes en México durante los años 40 y 50: “En el caso del México de los años 40 y 50, los modos de subjetivación se organizan desde las matrices discursivo ideológicas del catolicismo, el nacionalismo, el anticomunismo y el patriarcado” (Lillo, 2011, p. 58).

La novela de Usigli aparece durante el sexenio del general Manuel Ávila Camacho (1940-1946)¹², el último gobierno militar de la Revolución que, aunque logró algunos avances en la gran campaña de alfabetización y el establecimiento del Seguro Social y en la consolidación de la burguesía, se inició mediante una de las tomas de poder más sangrientas en la historia de México y desembocó en el freno de las reformas agrarias y la represión contra los obreros que dejó al país al borde de una guerra civil (Wolfenzon, 2006, p. 4-5). El fracaso del sueño de la modernidad, la persistencia de la violencia pos-revolucionaria, y el aislamiento de la aristocracia, son los factores principales que participan en la construcción de la identidad resquebrajada de Roberto de la Cruz.

En cambio, la película llega a las pantallas durante el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), primer presidente civil de la Revolución, período en el que se institucionaliza el proyecto revolucionario con la creación de PRI. Además, si en la fuente literaria hay un tránsito entre la aristocracia y los bajos fondos -los lugares de alterne que frecuenta de la Cruz con el Conde- en el filme la aristocracia vive aislada, de espaldas a la modernidad, empeñados en coleccionar antigüedades que se remontan al Porfiriato.

Observamos, además, otras diferencias relacionadas con el nivel pragmático –el de la recepción (Pérez-Bowie, 2008, p. 189-190). La novela y la película corresponden a dos tipos de receptores –lectores y espectadores- en dos momentos históricos distintos. En lo que se refiere a la película, como hemos señalado anteriormente, se convirtió en el trampolín cinematográfico que lanzaría a Buñuel hacia el seno del cine europeo e internacional, al ganar un globo de oro en Hollywood y al recibir el premio de la crítica francesa como la

¹². Al asumir el poder en 1940, Camacho declara públicamente “Yo soy católico” y de esta forma sella la reconciliación definitiva del Estado con la Iglesia después de muchos años de tensiones y confrontaciones (Lillo, 2011, p. 59).

mejor película exhibida en 1957. Paralelamente, y a pesar de la polémica inicial que surgió entre el autor mexicano y el director aragonés, de modo “palimpsestuoso” el texto cinematográfico de Buñuel contribuyó a la reivindicación de la figura de Usigli como introductor de la novela negra en México (Cummings, 2006 y Wolfenzon, 2006).

También se asegura que sirvió para hacer más popular a Usigli y su obra en aquel 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 (Pérez Rodríguez, 2015).

A fin de cuentas, en ambos textos, tanto Usigli como Buñuel articulan una crítica devastadora de la sociedad mexicana y de los fundamentos ideológicos hegemónicos que la sustentan y la moldean durante las primeras décadas de la época posrevolucionaria.

Referencias bibliográficas

- Acevedo-Muñoz, E. (2009). 'Ensayo trémulo': Un desencuentro literario entre Buñuel y Almodóvar. En *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo. Letras Peninsulares*, v.21, 1, primavera.
- Buñuel, L. (2012). *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo.
- Cummings, G.T. (2006). *Buñuel y la novela Hispana: Un estudio de sus transposiciones Mexicanas, (Dissertation)*. Detroit: Wayne State University.
- De la Colina, J. y Pérez Turrent, T. (1986). *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México: CNCA.
- Evans, P.W. (2004). *The Films of Buñuel*. Oxford: Oxford U.P.
- Fernández Ferrer, A. Buñuel acude a la cita: Ensayo de un crimen en Carne trémula. *Turia*, nº 76, noviembre 2005-febrero 2006.
- Fuentes, V. (1989). *Buñuel, cine y literatura*. Barcelona: Salvat Editores.
- Fuentes, V. (1993). *Buñuel en México*. Teruel: Instituto de Estudios Turoleses.
- Fuentes, V. (2000). *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal Ediciones.
- Fuentes, V. (2005). *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida*. Madrid: Tabla Rasa.
- Fuentes, V. (2013). *Buñuel, del surrealismo al terrorismo*. Valencia: Renacimiento.

- García-Abad, M. T. (2003). Epstein y Lorca: Poesía y Cine. En VVAA., *La poesía en el cine*. Málaga: Revista Litoral.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Ibáñez, J. (2003). *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: Técnica y crítica*. Madrid: Siglo XXI.
- Kinder, M. (1993). *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Los Angeles: University of California Press.
- Lillo, G. (2015). El paradigma de lo nacional y sus desdoblamientos en el cine mexicano de Buñuel. *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*. Schmidt-Welle, Friedhelm y Wehr, Christian (eds.). México: Iberoamericana.
- Monegal, A. (1993). *Luis Buñuel de la literatura al cine: Una poética del objeto*. Barcelona: Anthrophos.
- Pérez Bowie, J. A. (2008). La adaptación como encrucijada. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pérez Rodríguez, G. Ensayo de un crimen: la eterna discrepancia entre escritor y director. *Revista Electrónica, IMÁGENES, Instituto de Investigaciones Estéticas*. Disponible en <http://estéticas.unam.mx/revista-imágenes/rearchivos/dearch-perez01.html> - Consultado 11/09/2015.
- Quinn, P. (2009). Filosofía de la descomposición. En Duque., F. (ed.), *La mala conciencia de la modernidad*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Schmidt-Welle, F. (2011). ¿Luis Buñuel en México. Una época de oro? En *El exilio republicano español en México y Argentina*, Pagni, A. (ed.). Madrid: Vervuert.
- Stam, R. (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM.
- Usigli, R. (1944). *Ensayo de un crimen*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Wolfenzon, C. (2006). Los Dos Ensayo(s) de un Crimen: Buñuel y Usigli. *Chasqui*, vol. 35, núm.1, mayo.

Filmografía

- Buñuel, L. (1929). *Un perro andaluz*.
- (1949). *El gran calavera*.
- (1950). *Los olvidados*.
- (1951). *Susana/ Demonio/ Carne*.
- (1952). *Una mujer sin amor*.
- (1952). *Subida al cielo*.

- (1953). *El bruto*.
(1953). *Él*.
(1954). *Robinson Crusoe*.
(1954). *La ilusión viaja en tranvía*.
(1955). *Ensayo de un crimen. La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*.
(1955). *El río y la muerte*.
(1958). *Nazarín*.
(1962). *El ángel exterminador*.
(1964). *Diario de una camarera*.
(1967). *Belle de jour*.
(1970). *Tristana*.
(1977). *Ese oscuro objeto del deseo*.

Cómo citar: Quinn, P. P. (2017). *Ensayo de un crimen*. De la página a la pantalla. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n^o 14, pp. 43-57. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>