

Todo crimen es un acto de posesión: Buñuel y sus heroínas

Liane Ströbel

(Heinrich-Heine Universität Düsseldorf)

1. Introducción: *Ensayo de un crimen*

"Todo ensayo es un movimiento para pasar de la sombra a la luz" (Pérez Rodríguez 2008). Esta frase de Rodolfo Usigli junto al dicho de Buñuel "México es muy español, lo es y no lo es, eso lo hace más interesante" (Colina y Pérez Turrent 1996), puede también emplearse para referirse a *Ensayo de un crimen*.

Bajo este título convergen dos grandes hitos del arte mexicano. Primero la novela de Rodolfo Usigli, "el más grande dramaturgo del siglo XX mejicano" (Careaga 1994: 168), publicada en 1944, y segundo la película de Luis Buñuel, en su etapa mexicana, realizada en 1955. El título de ambas obras es engañoso, ya que sugiere que el tema principal es la historia de un crimen; lo es y no lo es, eso lo hace más interesante.

La novela de Usigli, en la que se basa la película de Buñuel, está considerada como la precursora de la novela negra en México (Fuente 2005: 85). Pero no se trata de una novela policíaca, sino de una historia en la que no hay verdaderos motivos para matar, sino en la que reina el gran deseo del protagonista de cometer un crimen por razones estéticas. Se puede considerar por lo tanto más cerca de la tradición americana, con "su culto a la violencia, al sarcasmo y al ritmo trepidante de la acción" (Coma 1986: 101) que de la tradición británica (Fuente 2005: 86). Sin embargo, no se trata de una mera adaptación de la novela al cine, sino de una interpretación de la novela por Buñuel.

Buñuel aprovecha el texto de Usigli para proyectar su propia visión sobre la influencia de la urbanización de las ciudades mexicanas, la burguesía mexicana y sus vicios ocultos. En consecuencia hay algunas modificaciones sustanciales de la historia original, pero las características más llamativas quedan igual. En ambas obras mucho no es lo que aparenta ser.

A primera vista se podría pensar que de las once películas que Buñuel filma en México, *Ensayo de un crimen* (1955), es la que menos trata de los vínculos de la tradición hispana o de los problemas de México en este periodo, pero es falso. No solo utiliza la Revolución como introducción a su película, si no también critica abiertamente la influencia de los americanos y refleja una imagen adecuada de la burguesía mexicana y de los rasgos de la emancipación a través de los personajes que se cruzan en el camino de Archibaldo de la Cruz en su busca del "crimen gratuito" (Usigli 1993: 19).

2. El villano es una víctima cuya historia no ha sido contada

En su película, que no está narrada de manera cronológica, Buñuel nos seduce con la historia de la vida de Archibaldo de la Cruz (interpretado por Ernesto Alonso) y de su aspiración de convertirse en un verdadero asesino. Archibaldo es un personaje fácil de describir a primera vista, ya que parece ser el estereotipo de la clase burguesa que no se interesa en la miseria del país en el que vive, pero finalmente se revela como un personaje complejo, ya que se cree su propia realidad a la cual los espectadores no siempre tienen acceso. Condicionado por los recuerdos de su infancia, se pone de manifiesto una extremada inmadurez emocional que es subrayada por su fascinación por la relación entre erotismo y muerte. Estos rasgos infantiles se muestran, entre otros, en su costumbre de beber solo leche. A parte de la escena retrospectiva en el prólogo, hay al menos tres escenas en las que aparece un vaso de leche: en el apartamento de Patricia (Rita Macedo), en el bar y en el hospital. Especialmente en la escena con Patricia el color de la leche contrasta con el vestido negro y provocativo de esta última.

La relación entre erotismo y muerte, se traduce en su fascinación por las piernas desnudas (de la institutriz muerta, de Patricia al subir en el coche y del maniquí de cera antes de llevarlo al 'crematorio') y por el fuego, que significa para él admiración y punición al mismo tiempo. Esto se muestra, entre otros, en la comparación de Lavinia (Miroslava Stern) con Juana de Arco. Archibaldo lucha durante toda la película para persuadir a los demás de que no es un santo, sino un gran criminal. Este contraste, entre la inocencia y la culpabilidad, ya es evidente en la historia inventada sobre la procedencia de la cajita de música mágica. Esta cajita castiga sin cuestionar la culpabilidad de sus víctimas. La muerte de la institutriz cuasi en el momento en que dudaba de la culpabilidad de la reina –la primera víctima de la cajita en esta película– subraya este fenómeno.

Ensayo de un crimen es la triste historia de un hombre rico y privilegiado que nunca tiene contacto con las masas de trabajadores y que pasa gran parte de su tiempo aislado con sus trabajos artesanales en el estudio de su enorme mansión. Durante toda su vida Archibaldo sigue obsesionado con cometer el crimen perfecto, pero cada vez que elige a una víctima el destino se le adelanta y, antes de llevar a cabo sus planes de asesinato, sus posibles víctimas mueren de un accidente, son asesinadas por otro o se suicidan. Dado que todos sus intentos de realizar sus fantasías encuentran obstáculos absurdos e inesperados que impiden la consumación de sus deseos, los espectadores se dan cuenta rápidamente de que Archibaldo es y no es el villano, y eso les fascina. Para capturar mejor la fascinación de una película en la cual mucho es y no es lo que parece, entraremos en el laberinto narrativo de Buñuel.

3. En el laberinto de Buñuel: entre la imaginación y la realidad

En su obra el surrealista crea un laberinto de mentiras y planes truncados. Buñuel sigue el modelo surrealista enfocando en su película un 'objeto perturbador y mágico' y combinándolo con "unas imágenes procedentes de sueño y plasmadas en asociaciones fortuitas de forma parecida al automatismo verbal" (Enciclopedia Hispánica 1989-1990). Buñuel admiraba del surrealismo el hecho de que "por primera vez [...] había encontrado una moral coherente y estricta, agresiva y clarividente que se oponía a la moral corriente" (Buñuel 1982: 105s.). En consecuencia, sus obras "son logros rotundos" (Pérez Bastías 1994: 76). Es verdad, Buñuel "se preocupaba poco de la fotografía, especialmente en su etapa mexicana" no quería "hacer tarjetas postales con los encuadres" o "crear belleza artificial", lo que le interesaba era que su película quedara "sobria y nunca se entretiene en describir más de lo necesario" (Pérez Bastías 1994: 76). Entonces su aportación "es más narrativa que técnica" (Fernández Sánchez 2000: 165). A través de las aventuras de Archibaldo de la Cruz, Buñuel trata temas centrales como la posesión, la represión, el conflicto del protagonista con sus principios, su moral y su fe, sin olvidar las intrigas femeninas que contribuyen en gran parte a la confusión entre víctimas y villanos en esta película.

Para iluminar algunos de los temas fascinantes y capturar mejor la trama narrativa e imaginaria de esta obra, analizaremos la estructura narrativa con la ayuda de Branigan (1992). Para Branigan la percepción de una película depende de cómo se reciba la información de la pantalla y también de cómo sea cognitivamente estructurada y memorizada: "Narrative in film rests on our ability to create a three-dimensional world out of a two-dimensional wash of light and dark" (Branigan 1992: 33).

Los eventos presentados tocan los "everyday beliefs" de los espectadores (Branigan 1992: 11). Ellos siempre estructuran la información recibida en un espacio temporal y espacial y en una sucesión de acción y reacción que funciona como motor narrativo: "A narrative is not a sequence of closed events but a closed sequence of events" (Metz en Branigan 1992: 5).

Los espectadores prefieren analizar y categorizar una película a través de su estructura profunda (como por ejemplo la proposición, la interpretación y la conclusión), sin memorizar su estructura de superficie (p.ej. el montaje, el diálogo, etc.) y siempre intentan establecer un relato entre la información recibida y sus experiencias para formar una estructura narrativa. Por este motivo añaden información y están constantemente anticipando, retrasando y verificando sus presunciones narrativas: "We cannot see movies without thinking about them" (Branigan 1992: 33).

Para comprender mejor los procesos cognitivos es necesario categorizar los eventos. Todorov y Weinstein (1969) proponen cinco niveles narrativos diferentes: un estado de equilibrio al principio (1) que queda destruido por un evento (2). El descubrimiento del cambio de estado (3) seguido de un intento de restituir el equilibrio (4) y finalmente la resolución (5):

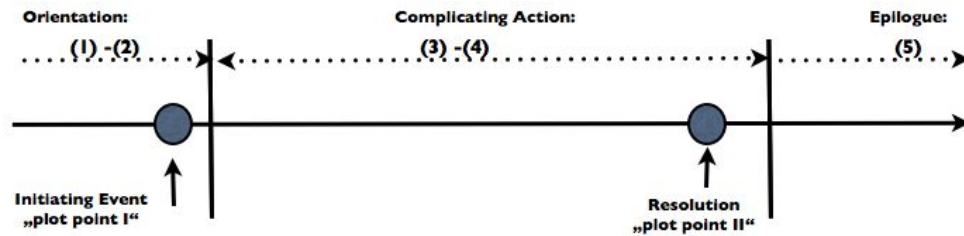


Fig.1: El modelo de Field (1998) con los cinco niveles narrativos de Todorov & Weinstein (1969)

En *Ensayo de un crimen* el equilibrio lo encontramos antes del descubrimiento del poder de la cajita de música mágica. Este equilibrio queda destruido por la muerte accidental de la institutriz y su asociación al deseo secreto enviado al genio de la cajita de música. A partir de este momento Archibaldo intenta restituir el equilibrio intentando escapar a la fascinación por la cajita de música, pero todos sus esfuerzos por resistir sus deseos fracasan. Finalmente no le queda otro remedio que destruir la maldita cajita.

El ritmo narrativo de *Ensayo de un crimen* y de toda las películas de Buñuel: "nunca es lento ni se remansa, (...), por eso los metrajes no suelen rebasar los noventa minutos. Cada secuencia atrae de modo preciso, tiene las imágenes justas, en un proceso de elipsis" (Pérez Bastías 1994: 76). La estructura de *Ensayo de un crimen* no está narrada cronológicamente, por lo que se revela más compleja, aunque el escenario respeta las directrices de Field (1998; Fig.1), con sus tres partes (*Orientation*, *Complicating Action* y *Epilogue*) y dos mayores *plot points* (*Initiating Event* y *Resolution*), pero difiere de la estructura en que el prólogo está formado por dos partes: una escena retrospectiva y un intermezzo en el presente que se sitúa cronológicamente después de la parte principal, al principio del epílogo:

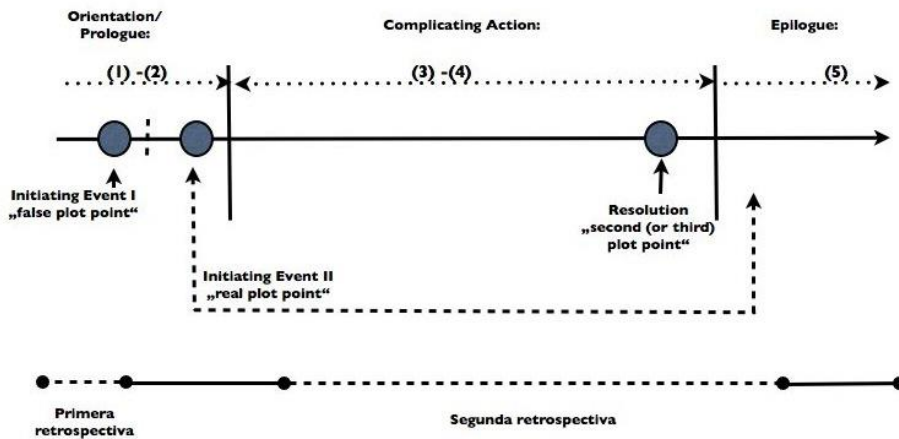


Fig.2: La estructura de *Ensayo de un crimen*

El prólogo comienza con una escena retrospectiva: la infancia de Archibaldo de la Cruz y su primer contacto con la cajita de música mágica.

Archibaldo recibe la cajita de música de su madre para consolarlo cuando ella le deja solo con su institutriz para ir al teatro. Con la siguiente conversación entre los padres de Archibaldo, Buñuel está criticando la clase burguesa a través del personaje de la madre, que no se interesa por los tumultos y solo piensa en su divertimento. Después de haber escuchado la historia de la cajita de música, Archibaldo intenta 'conscientemente' probar su poder y, al oír la música, dirige 'instintivamente' su mirada en dirección a la institutriz. En esta escena significativa se esconde la llave de todos los eventos siguientes. El sentimiento de abandono causado por su madre, combinado con la fascinación de un cuento improvisado e inventado por su institutriz, condiciona la mente del pequeño Archibaldo de tal manera que una mera coincidencia (la muerte de la institutriz a causa de una bala perdida procedente de una revuelta callejera) es asociada con la poderosa magia de esta cajita. Es así como la convicción de que esta cajita de música posee el poder de provocar la muerte, junto a las emociones perturbadoras provocadas por los muslos destapados y las piernas desnudas, destina a Archibaldo a convertirse en un 'asesino'.

En *Carne trémula* (Almodóvar 1997) utiliza imágenes de esta secuencia en una escena clave para establecer un paralelismo entre el criminal frustrado (Archibaldo) y el enamorado frustrado (Víctor). Durante la escena en que Víctor forcejea con Elena las dos diégesis interactúan visualmente en el momento en que:

[I]a pistola cae al suelo, disparándose. La pala perdida llega entonces hasta la pantalla de televisión, confundiéndose con esa otra que, en el universo narrativo de *Ensayo de un crimen*, alcanza, en ese mismo instante, el cuello de la institutriz [...] (Poyato, 2012: 133).

Mucho se ha escrito sobre los temas freudianos evidentes en este prólogo, como por ejemplo cuando Archibaldo se esconde en un ropero vestido con los zapatos y el corsé de su madre, el juego con las armas y la fascinación con las piernas desnudas de la institutriz muerta o la constelación formada por Archibaldo, su madre y la institutriz.¹ Aun así, dado el tema principal de este artículo, lo más interesante es que ya en esta escena se hace evidente que, aunque Archibaldo muestra tendencias criminales probando 'conscientemente' el poder de la caja de música (o, mejor, del vals 'El príncipe rojo' de Waldteufel), el resultado no puede ser clasificado como un asesinato sino como un trágico accidente. El efecto que provoca esta primera tragedia en la escena retrospectiva queda acentuado cuando la monja, a la cual Archibaldo había contado toda la historia de su 'primer asesinato', cae sin querer por el hueco del ascensor tras la amenaza de Archibaldo.

Es este segundo accidente mortal el que incita a Archibaldo a presentarse en comisaría, no solo para atribuirse ufano la muerte de la monja, sino también para confesar todo sus 'asesinatos'.

Incluso en su estructura esta película es engañosa. En cada parte del prólogo hay un evento destacado: la muerte de la institutriz en la escena retrospectiva y el accidente de la monja en el presente narrativo. En el primer *plot point* no está la muerte de la institutriz, sino el accidente de la monja, éste último es la razón por la cual Archibaldo se entrega a la policía (Fig. 2). En la comisaría comienza la segunda escena retrospectiva y también la parte principal de la película con la confesión de sus crímenes al inspector de policía. Pero también aquí la película es engañosa ya que en cada rememoración hay escenas en las que Archibaldo no estaba presente. Por este motivo las escenas retrospectivas son rememoraciones, lo son y no lo son, eso las hace más interesantes, porque van más allá. Se trata de recuerdos subjetivos del protagonista combinados con escenas que no se basan en estos recuerdos, como la disputa de los padres de Archibaldo en el prólogo; la conversación entre Lavinia, su prometido y el dependiente del anticuario; la escena entre Patricia y su amante en la cocina; el interrogatorio de la policía en el apartamento de Patricia después de su suicidio; o la visita de Carlota al despacho de Alejandro (Höltgen 2009: 121). Por lo tanto, se pueden calificar como rememoración no convencional o como engaño, similar a lo que hace Hitchcock en *Stage Fright* (1950) según Truffaut (1989: 185) en la que los espectadores tienen más información

¹ Para más información véanse Clavel 2008; Rohmer 2000: 271; Patalas 1961: 410.

que el protagonista o tienen al menos un punto de vista diferente. Archibaldo es el villano, lo es y no lo es, ya que como le dice el inspector-jefe: "El pensamiento no delinque. Desear la muerte de alguien no es delito" (Buñuel 1955).

Al final, esta película casi cómica, ligera y a veces burlona vive de este deseo frustrado del 'villano', que atrapado en un universo de mentiras y planes truncados, nunca puede llevar a cabo dicho anhelo.

4. Las mujeres siempre engañan al hombre

En muchas películas de Buñuel las protagonistas femeninas suelen caer en dos categorías: la puta y la virgen. En el caso de la primera, el encuentro con ella lleva al protagonista a un destino fatalista; en el caso de la segunda, se trata de una mujer sumisa y dócil (Muñoz 2009: 1). A primera vista parece que en la parte principal de *Ensayo de un crimen* el protagonista está confrontado con ambas antípodas del carácter femenino, la mujer sumisa (Carlota) y la mujer fatal (Lavinia y aún más Patricia), pero como ya se ha revelado en el epílogo: mucho no es lo que aparenta ser. En esta obra Buñuel no se contenta con la referencia a la famosa dicotomía mitológica entre la Virgen de Guadalupe y la Malinche, pero experimenta con las imprecisiones inherentes de rigurosas biparticiones y las reinterpreta de una manera que las fronteras entre ambas figuras míticas se confunden. Al final quedan tres personajes complejos, ambiguos, que merecen un estudio profundo a través de algunas escenas importantes.

4.1 Lavinia: la verdadera engañadora

La parte principal de la película comienza con la recuperación de la caja de música en un anticuario. El oír la melodía le provoca a Archibaldo una erupción de placer febril y neurótico. Es también en esta escena cuando se encuentra con Lavinia por primera vez. En este momento el espectador no se da cuenta de que esta mujer va a tener un papel importante en la historia, ya que este encuentro significativo parece solo algo casual sin importancia, aunque en realidad marca el comienzo de una película dentro de la película o de la aventura con la verdadera engañadora. Lavinia proyecta muchas fantasías masculinas, es una mujer fatal, detrás de ella no hay nada ni nadie limitando su carácter emancipado. La relación con Lavinia es muy interesante, no solo porque está presente durante el redescubrimiento y la destrucción de la cajita de música, sino también porque es la única que sobrevive a las aventuras de este asesino fanfarrón. Quizás el hecho de que ella casi llegue a ser la nueva propietaria de la cajita mágica, la salva de ser una nueva víctima.

El segundo y tercer encuentro con Lavinia se dan después de haber sido rechazado por Carlota. Archibaldo vuelve a ver a Lavinia 'rodeada de llamas' en un bar. El siguiente encuentro se da en el parque, después de haber seguido la pista del maniquí de cera. En ambas situaciones Lavinia, muy segura de sí misma, domina la situación, y no reconoce a su futuro esposo como tal, presentándolo como su tío. Archibaldo parece una simple pelota en manos de Lavinia. Todos los esfuerzos de Archibaldo por cambiar la jerarquía, engañándola con el maniquí durante la visita de Lavinia a su mansión, fracasan. El hecho de no poder dominar a Lavinia y ni siquiera a su substituta, su socia inanimada, no hace más que aumentar su frustración y el deseo de matarla. No se trata solo de castigarla por el engaño a su futuro esposo, sino también de que Archibaldo se da cuenta de que no puede oponerse a las mujeres ni a esta mujer en particular. Entendemos pues que detrás de todos sus intentos y fantasías de asesinar a las mujeres que se cruzan en su vida solo se esconde el deseo de poseerlas.

La posesión o, mejor, la falta de posesión, es el verdadero motivo de todos sus crímenes. Al matar a las mujeres quiere impedir que le abandonen o le dejen solo. De este modo, el asesino de la institutriz puede ser interpretado como un asesino de substitución (Clavel 2008: 1). Como no puede impedir que su madre le deje solo, mata a su institutriz castigándola por un 'crimen' de su madre, la cual es inalcanzable para él. La frustración de no tener poder sobre Lavinia aumenta aún más cuando él se da cuenta que le había engañado por tercera vez, no solo al barrenar e impedir sus planes de asesinarla, sino también al utilizar su visita a su mansión para su trabajo como guía turística. Finalmente no le queda más remedio que quemar el maniquí de cera en lugar de a Lavinia. Este asesinato de substitución ha inspirado a Pedro Almodóvar a incluir nuevamente una secuencia de *Ensayo de un crimen* en su película *Carne trémula*:

Cuando la pierna de maniquí se desprende del resto cuerpo, la mirada almodovareña recorre la pierna extendida de Elena, que yace desfallecida en el sillón, estableciéndose así un paralelismo corporal entre la propia Elena y Lavinia. Pero enseguida la mirada se dirige de nuevo hasta la pantalla televisa donde vemos cómo en las imágenes del maniquí de cera, que Archibaldo ha introducido en el horno, palpita ahora la presencia viva de la mujer hasta el punto de que, al arder, lo que presenciamos es, más que una muñeca de cera, un bello rostro femenino cuyas facciones, se disuelvan en pura materia gelatinosa [...]. (Payato 2012: 134)

Pero incluso en este momento de triunfo, cuando Archibaldo está observando con gran fascinación la incineración del maniquí de cera, los espectadores solo sienten compasión por él, ya que saben que la satisfacción solo será efímera y además es interrumpida por la visita inesperada de Carlota y de su madre para consentir finalmente que se lleve a cabo la boda.

4.2 Carlota: la falsa virgen

Aunque Sánchez Biosca afirma que "la referencia litúrgica es aparentemente una mera anécdota sin importancia" (2004: 175), es interesante que Buñuel incluya dos escenas litúrgicas al universo del cuento maravilloso de la novela de Usigli para introducir y describir el personaje de Carlota. Carlota, una mujer sumisa a primera vista –dado que está dispuesta a casarse con nuestro protagonista aunque está secretamente enamorada de Alejandro, un secreto que comparte con su madre– representa para él todo lo que necesita para escapar de sus deseos criminales. El primer encuentro (al menos para el espectador) tiene lugar en casa de Carlota en presencia de su madre y de Alejandro. En la escena en que la madre de Carlota incita al arquitecto Alejandro, un hombre casado y padre de familia, a que abandone la mansión temiendo que su presencia pueda resultar inadecuada, no solo se cristaliza la relación de los presuntos protagonistas, sino que también se anticipan posibles complicaciones. Los espectadores llevan ventaja a Archibaldo, puesto que ya ven que Carlota, la elegida –que le espera en un oratorio donde está entonando con devoción una oración de Salva a la Virgen–, no es una figura de luz y claridad, y que no será capaz de salvarlo de sus pulsiones criminales. La escena esencial de su encuentro ocurre en la penumbra con unos movimientos de cámara de "sutileza casi hitchcockiana" (Sánchez Biosca 2004: 175) que ilustran aún más la conspiración contra el 'inocente' Archibaldo, que le confía a Carlota:

Vd. es para mí un ideal. Sé que su pureza y su ingenuidad podrían salvarme. Pero no me atrevo a pedirle que se ligue demasiado a un destino que podría ser trágico [...]. Conozco mis aspiraciones y me dan miedo. ¿Me creará Vd.? A veces, quisiera ardientemente ser un gran santo; otras veces veo con certeza que puedo ser un gran criminal (Buñuel: 1955).

Este juego de palabras entre 'criminal' y 'santo' retoma la conversación con la monja en el prólogo ("Estoy muy lejos de ser un santo") que cronológicamente ocurre después de la muerte de Carlota. Mientras en el prólogo los espectadores dudan de la capacidad de Archibaldo de llevar a cabo sus deseos –dado que no persigue a la monja–, en esta escena los espectadores ya dudan de la sinceridad de Carlota, sin poder augurar el final 'trágico' al que está destinada.

Para Archibaldo la pureza de Carlota solo queda desmentida en la víspera de la boda, a causa de una carta anónima enviada por Alejandro, quien no soporta que Carlota se case con otro. Con el descubrimiento de la infidelidad de Carlota se disparan todas las esperanzas de Archibaldo de escapar al maleficio de la cajita de música y a sus deseos destructores. Es en este momento cuando Carlota pasa de un ideal, la virgen pura e inocente, al otro extremo, transformándose en una pecadora a la que hay que eliminar. Por este motivo Archibaldo fantasea con planificar un asesinato para la noche de bodas. La secuencia de esta fantasía

contiene las únicas escenas en toda la película en que Archibaldo domina la escena y actúa como dueño de la situación. Pero todo esto –la fragilidad de su esposa rezando en la intimidad de su cámara nupcial y su asesinato una vez terminada su oración–, solo ocurre en su mente. En su imaginación Archibaldo impide a su esposa quitarse su virginal vestido de boda y le pide que repita el ritual de su primer encuentro en la película, la oración a la Virgen:

Quiero mirarte así, cubierta con esa corona y ese velo que simbolizan pureza; tu cándida pureza, tan blanca y transparente que permite contemplar sin velos tu alma de niña. Quisiera verte arrodillada, rezando, como te presentaste ante mí aquella mañana, ¿te acuerdas?, en que te dije que quisiera ser un gran criminal o un gran santo [...]. ¡Te he visto tantas veces en mi pensamiento rezando! Quisiera volverte a ver como aquel día. (Buñuel 1955)

Aunque, en realidad, no se trata del primer encuentro de ambos, solo de la primera escena en la que aparecen juntos en la película, es evidente que este momento se ha grabado indeleble en la memoria de Archibaldo.

La realidad es más cruel. Le espera no solo el sufrimiento a causa del engaño y la pureza fingida y fraudulenta de su novia, sino también el hecho de que no será él, sino Alejandro, quien matará a Carlota el día de la boda.

4.3 Patricia: la puta enamorada

Al contrario de lo que le pasa con Carlota, Archibaldo se da cuenta desde el principio del potencial de engañadora de Patricia, la amante fácil pero insoportable, en la que se mezcla "lo erótico y el estar fuera de los estándares del recato y el comportamiento moral y social de una dama" (Pérez Rodríguez 2008). Archibaldo sueña con castigar a Patricia, puesto que ésta está decidida a engañar a su amante, con el cual parece que está solo por su dinero. Indirectamente es consciente de que ella actúa igual que Carlota, para la cual él es solo un buen partido. Lamentablemente parece que después de todo Patricia está verdaderamente enamorada de su mecenas, a diferencia de Carlota. En resumen Archibaldo es engañado por partida doble. Patricia no solo le había utilizado para provocar los celos de su amante, sino que también le impide, al suicidarse, que realice su fantasía.

Durante toda la película, Archibaldo no logra ni poseer ni matar ni a Patricia ni a Carlota. Al final ambas mujeres son castigadas por sus engaños, pero no por Archibaldo, sino por un poder más grande: el amor y los celos.

5. Entre la realidad y la ficción

En el epílogo, después de haber destruido la cajita de música, Archibaldo se encuentra de nuevo con Lavinia. Con la destrucción de la cajita y al abandonar el bastón (un símbolo fálico) él se ha liberado de sus complejos maternos y se da cuenta de que Lavinia también ha escapado de sus complejos paternos al no casarse con su novio añoso. Al caminar juntos parece que por primera vez la frontera espacial que existía entre ambos durante toda la película queda finalmente derribada. Esta frontera espacial, se manifiesta en el hecho de que no hay escenas en el hogar de Lavinia (en contraste a las escenas en el apartamento de Patricia o en casa de Carlota). Parece que Archibaldo no lograba sobrepasar este extremo espacial (Renner 1987) y entrar en el mundo de Lavinia para descubrir su verdadero carácter.

La película termina con un potencial final feliz, el comienzo de la historia de amor entre Archibaldo y Lavinia, la única que siempre ha parecido inmune a la magia de la cajita de música.

Trágicamente, la actriz Miroslava Stern, que encarna el papel de Lavinia, logró también romper las fronteras entre ficción y realidad al suicidarse. Parece inevitable que el público perciba la similitud entre este trágico suceso, el suicidio de la actriz y su deseo de ser incinerada, con la escena de la cremación de su substituta, el maniquí, en la obra de Buñuel, y su final trágico, el cual añade una energía conmovedora a la película.

A parte de esta tragedia, encontramos otras referencias a la realidad. En esta película se esconden diferentes interpretaciones posibles. Además de una crítica irónica hacia la clase burguesa de la época post-revolucionaria, la influencia de los americanos, la emancipación de las mujeres y el continuo entre víctimas y villanos, la película trata de "la posesión imposible de un cuerpo de mujer" (Buñuel 1982: 243).

Las heroínas de esta película son "mujeres que presentan una oposición entre la pasividad y la actividad, y cuyo atractivo reside en su ambivalencia" (Muñoz 2009: 10), no son solo un objeto de deseo, sino también "la causa de todo desear porque es lo imposible de poseer", el goce femenino es para los hombres "un tesoro celosamente guardado que se sustrae a sus esperanzas de obtenerlo" (Gerber 1995: 60).

El tema principal de la película es la búsqueda del placer que se encuentra en el sentimiento de tener poder sobre las mujeres.

Pérez Bastías no solo describe el cine de Buñuel como "rápido, vital cargado de una energía que poseen los grandes maestros de Hollywood, a quienes tanto admiraba", sino que acentúa también que el maestro solía inyectar "su poderoso carácter" en los actores (1994:

76). Entonces, nos podemos cuestionar lo siguiente: ¿cuántos rasgos de su personalidad y de sus desviaciones se esconden en este deseo de posesión?

Es interesante destacar que la vida privada de Buñuel no podría estar más lejos del surrealismo que predicaba en sus obras. Mientras que en sus películas no solo intenta romper con arquetipos de toda índole, sino que busca innovar y trata de escandalizar a toda costa, en su vida privada se muestra muy "tradicionalista, estricto, machista, celoso, severo, brusco, rudo, [...]" (Matute Villaseñor 2006) y también obsesionado con las armas hasta el punto de que "llegó a tener más de veinte pistolas [...]" (Ibarz 1989).

Su esposa Jeanne Rucar, autodenominada "la cocinera de Buñuel" (Ibarz 1989) no solo fue "privada de sus estudios de piano por los celos de Buñuel" (Rivera 1994: 68), sino que también fue aislada de sus amigos y del mundo:

Mi carrera de gimnasta terminó pronto porque a Luis no le gustaba que al ensayar o competir se me vieran las piernas [...] Luis me decía "Jeanne, no debes recibir a nadie en la casa. Solo a tus padres y hermanos a nadie más." [...] Cuando iba a clases de encuadernación de libros debía regresar a las siete en punto. Luis estaba en la puerta de la casa esperándome. Si iba a casa de mi vecina debía volver a las cinco [...] Yo no podía tener amigos o amigas, pero él recibía a diario a sus amigos (Ibarz en Matute Villaseñor 2006: 6 s.).

El deseo de poseer se traducía en su manía de controlarlo todo: "Él decidía todo: donde vivir, las horas de comer, nuestras salidas, la educación de los hijos, mis aficiones, mis amistades" (Rivera 1994: 68). Además no la dejaba entrar en su mundo artístico ni en el universo de sus ideas surrealistas: "Nunca me habló de sus proyectos, sueños o guiones, de cómo manejar el dinero, de política o de religión. No tuvimos ideas ni responsabilidades compartidas" (Rivera 1994: 68).

Con este trasfondo, los castigos a los que Archibaldo quiere exponer a las mujeres pueden ser interpretados como el trabajo escenográfico de un ser pervertido o del propio director (Sánchez Biosca 2004: 178). Por este motivo, al final, sus heroínas no son "figura(s) feminista(s), sino un síntoma de los miedos masculinos hacia el feminismo" y "el reflejo de los miedos y ansiedades" del maestro Buñuel (Muñoz 2009: 20).

6. Conclusión

A penas sesenta años más tarde, esta película conserva su fascinación y sus secretos:

Hay allí algo inexplicable, fuera de toda lógica, algo que no es posible representar por medio del lenguaje y las imágenes, y que sin embargo tiene un poder verdaderamente contundente. [...] Lo real no es la realidad tal como convencionalmente se la entiende, sino ese núcleo traumático, resistente a toda simbolización, producto del carácter equivoco e "incompleto" del lenguaje que es fundamento de la realidad, pero que no puede decirlo todo (Gerber 1995: 58).

Esta película nos fascina y no sabemos por qué, y de ahí su irresistible atracción. Buñuel nos seduce no solamente con su universo misterioso y desconcertante, sino también nos encanta con su mirada íntima a la vida de sus variopintos personajes y quizás también al universo de sus miedos y ansiedades. Pero finalmente nos hace también reír con su tono irónico. Jean Cocteau afirma que Buñuel ha inventado el *tragic gag* (Russel 2009: 45). Así, Prakash Younger define *gag* del modo siguiente:

[...] the cinematic gag can be defined as striking and disjunctive "effect" that suspends the temporal orientation of the narrative by turning your attention back to an unexpected cause in the consciousness of the character who performed the effect. (Prakash Younger 2006).

Ensayo de un crimen se compone de "mutual interference gags" (Russel 2009: 48), y eso no solo en su hilo conductor, el deseo de Archibaldo de cometer el crimen perfecto, sino también en las acciones secundarias, como por ejemplo en la secuencia en que la monja confiesa que quiere ir al cielo, pero no permite a Archibaldo que la salve, o cuando la institutriz, a la cual (a diferencia de la madre de Archibaldo), los tumultos no dejaban indiferente, muere por una bala perdida procedente de una revuelta callejera:

The situation in which Buñuel places his characters, and himself, are such that each time we tremble, not for his characters so much for himself; how will he emerge with integrity? But he does, and when it's done, one seems to glimpse him, behind the images, looking and laughing (Jean Delmas en Durgnat 1967: 7).

Quizás sea el maestro el que mejor describe la fascinación de esta película y el secreto de la moral de los surrealistas en general: "[...] exaltaba la pasión, la mixtificación, el insulto, la risa malévola, la atracción de las simas [...]. Nuestra moral era más exigente y peligrosa pero también más firme, más coherente y más densa que la otra." (Buñuel 1982: 105 s.)

Bibliografía

ACEVES-MUÑOZ, Ernesto (2003): *Buñuel and Mexico. The crisis of the National Cinema*. Berkeley et al.: University of California Press.

ALMODÓVAR, Pedro (1997): *Carne Trémula*. España/Francia: MGM.

BRANIGAN, Edward (1992): *Narrative Comprehension in Film*. London: Routledge.

BUÑUEL, Luis (1982): *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza and Janes Editores.

BUÑUEL, Luis (1955): *Ensayo de un crimen*. Mexico: N. & B.

CLAVEL, Ana (2008): 'Los caballeros las prefieren calladas'. En: *Las violetas son flores del deseo*, pp. 1-12.

<http://www.violetasfloresdeldeseo.com/revista/capitulos/ensayo.pdf> [30.08.2013]

CAREAGA, Gabriel (1994): *Sociedad y teatro moderno en México*. México: Editorial Mortiz.

- DE LA COLINA, José / Tomás Pérez Turrent (1996): *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*. México: CNCA.
- COMA, Javier (1986): *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Barcelona: Anagrama.
- DURGNAT, Raymond (1967): *Luis Buñuel*. London: Movie Magazine.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Manuel Carlos (2000): "Luis Buñuel: trascendiendo el tópico". En: *Ámbitos*, 5, 2, pp. 157-168.
- FIELD, Syd (1998): *The Screenwriter's Problem Solver. How to recognize, identify, and define screenwriting problems*. New York: Dell Publishing Group.
- DE LA FUENTE, José Luis (2005): *La nueva narrativa hispanoamericana. Entre la realidad y las formas de apariencia*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GERBER, Daniel (1995): 'Pierre Louys, Buñuel y la mujer. Tramas, subjetividad y procesos sociales'. En: *Tramas*, 8, pp. 57-66
<http://tramas.xoc.uam.mx/resumen.php?id=1548&archivo=6-118-1548cfl.pdf&titulo=Pierre%20Louys,%20Buñuel%20y%20la%20m> [30.08.2013].
- ENCICLOPEDIA HISPÁNICA (1989-1990): 1992-1993, 12, Ed. Encyclopaedia Britannica Publishers Inc. USA.
- HITCHCOCK, Alfred (1950): *Stage Fright*. U.K.: Warner Bros.
- HÖLTGEN, Stefan (2009): 'Schnittstellen – Die Konstruktion von Authentizität im Serienmörderfilm'
<http://hss.ulb.uni-bonn.de/2009/1761/1761.htm> [30.08.2013].
- IBARZ, Joaquim (1989): 'Yo fui la cocinera de Bunuel, pero fui muy feliz'. En: *La Vanguardia*, 5 de Septiembre.
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1989/09/05/pagina-36/33082232/pdf.html> [30.08.2013]
- MARIN, Dolors (2000): 'Luis Buñuel: entre el surrealismo y la etnografía'. En: *Film-Historia*, 10, 3, pp. 61-70
<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Art.Marin.pdf> [27.09.2013].
- MATUTE VILLASEÑOR, Pedro (2006): 'El surrealismo en el cine, una visión a la obra de Buñuel'. En: *Revista Digital Universitaria*, 7, 9
<http://www.revista.unam.mx/vol.7/num9/art73/int73.htm> [30.08.2013].
- METZ, Christian (1973): 'Methodological proposition for the analysis of film'. En: *Screen*, 14, 1-2, pp. 89-101
<http://screen.oxfordjournals.org/content/14/1-2/89.full.pdf+html?sid=342dfc71-5ee0-4aaa-b864-634fbc32bbc1> [27.09.2013].
- MUÑOZ, Sara (2009): 'La construcción femenina en el discurso cinematográfico de Buñuel: la femme fatale'. En: *Hispanet Journal*, 2.
<http://www.hispanetjournal.com/4Surrealfemme-EDITADO.pdf> [27.09.2013].
- MUSTAFÁ ZÚÑIGA, Elizabeth (2003): 'Dos novelas policiacas mexicanas: El complot mongol y Ensayo de un crimen'. En: *Tema y variaciones*, 20, pp. 425-440
<http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/20/220956/220956.html> [27.09.2013].
- PATALAS, Enno (1961): 'Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz'. En: *Filmkritik* 5, 8, pp. 410-413.
- PÉREZ BASTÍAS, Luis (1994): *Las dos caras de Buñuel*. Barcelona: Royal Books.

- PÉREZ RODRÍGUEZ, Gustavo (2008): 'Ensayo de un crimen. Buñuel-Usigli: la eterna discrepancia entre escritor y director'. En: *Imágenes, Revista electrónica del instituto de investigaciones estéticas*.
http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/dearchivos/dearch_perez01.html
[30.08.2013].
- POYATO, Pedro (2012): 'Referencias intertextuales de Carne Trémula (Almodóvar, 1997)'. En: *ZER*, 17, 32, pp. 121-139
<http://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/6562> [27.09.2013]
- PRAKASH YOUNGER, James (2006): 'The Open Secret of Comic Timing: Chaplin and the Origins of Intensive Mise-en-scène'. Unpublished conference paper, FSAC Conference, Toronto, 29 May 2006.
- RENNER, Karl Niklaus (1987): 'Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extempunktregel'. En: Ludwig Bauer / Elfriede Ledig / Michael Schaudig (eds): *Strategien der Filmanalyse*. München: Bauer / Ledig/ Schandig.
- RIVERA, Héctor. (1994): 'Murió Jeanne Rucar, la viuda de Buñuel, quien relato en sus memorias el despiadado machismo celoso del cineasta'. En: *Proceso*, 941, 14 de Noviembre
http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=167547&rl=wh [30.08.2013].
- ROHMER, Eric. (2000): 'Luis Buñuel: La vida criminal de Archibaldo de la Cruz'. En: idem.: *Der Geschmack des Schönen*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, pp. 271-274.
- RUSSEL, Dominique (2009): 'Buñuel: The gag, the auteur'. En: *Canadian Journal of Film Studies*, 18, 2, pp. 44-65
http://www.filmstudies.ca/journal/pdf/cjfs18-2_russell-bunuel-gags.pdf [27.09.2013].
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2009): '¡Arrodíllate, por favor! Ambivalencias litúrgicas en la obra de Buñuel'
http://www2.univ-mlv.fr/lisaa/LISAA_en_ligne/ET_SANCHEZ_BIOSCA.pdf [30.08.2013].
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2004): 'Scenes of Liturgy and Perversión in Buñuel'. En: Peter William Evans / Isabel Santaolalla, (eds). *Luis Buñuel: New Readings*. London: British Film Institute, pp. 173-185.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. (1999): *Luis Buñuel: Viridana*. Barcelona: Paidós.
- TODOROV, Tzveten / Arnold Weinstein (1969): 'Structural Analysis of Narrative'. En: *Novel: A Forum on Fiction*, 3, 1, pp. 70-76.
<http://www.rlwclarke.net/Theory/PrimarySources/TodorovStructuralAnalysisofNarrative.pdf>
[27.09.2013].
- TRUFFAUT, François (1971): 'Buñuel, der Konstrukteur'. En: idem (1997): *Die Filme meines Lebens*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, pp. 333-343.
- TRUFFAUT, François (1998): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*. München: Heyne.
- USIGLI, Rodolfo (1993) [1944]: *Ensayo de un crimen*. México: Joaquín Mortiz.
- VEGA, Eduardo de la (2003): 'Buñuel y el cine español en el exilio mexicano'. En: *Film-Historia*, 10, 3, pp. 71-91.