

# La confesión del personaje y su significación dialógica en *Ensayo de un crimen* (1955) de Luis Buñuel

## *The confession of the character and its dialogical signification in The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz (1955) by Luis Buñuel*

---

Isabel Lincoln Strange Reséndiz\*

Universidad Anáhuac México

Av. Universidad Anáhuac núm. 46, Lomas Anáhuac, C.P. 52786,  
Huixquilucan, Estado de México.

[isabel.lincoln@anahuac.mx](mailto:isabel.lincoln@anahuac.mx)

<https://orcid.org/0000-0002-6998-9123>

Editor: Rogelio del Prado Flores

Fecha de recepción: 28 de octubre de 2021

<https://doi.org/10.36105/stx.2022n8.02>

Fecha de aceptación: 30 de noviembre de 2021

### RESUMEN

El presente artículo tiene como principal objetivo identificar los rasgos de la confesión dialógica de los personajes del filme *Ensayo de un crimen* (1955), de Luis Buñuel, a partir de la perspectiva teórica del filósofo ruso M. M. Bajtín, con respecto a este acto y su significación en la obra; asimismo, se consideran los aportes teóricos de M. Weber sobre la confesión y sus tipologías. Para distinguir dichos rasgos de la confesión en la película, se recurrió a una metodología de análisis sustentada en los aportes de J. Aumont, para quien la descripción permite contemplar la obra cinematográfica en su totalidad; es decir, en el caso de este trabajo sirvió para identificar las cualidades contestarias y dialógicas que se manifiestan en actos de confesión del protagonista del relato, mismos que encubren deseos sumamente violetos.

**Palabras clave:** confesión, personaje, dialogismo, cine, Buñuel.

\* Doctora en Ciencias Políticas y Sociales, línea Comunicación y cultura, con Mención Honorífica, por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora-Investigadora del Centro en Investigación para la Comunicación Aplicada (CICA) de la Universidad Anáhuac México. Tiene diversas publicaciones, entre las que destaca el libro *La masculinidad como producción discursiva y la feminidad como silencio en El libro vacío y Los años falsos de Josefina Vicens* (Signos, UAM, 2017). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I.

**ABSTRACT**

The main objective of this article is to identify the features of the dialogical confession of the characters in the film *The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz* (1955), by Luis Buñuel. For uncertainty, the theoretical contributions of the Russian philosopher M. M. Bakhtin are important, specifically his essays about Dostoevsky in which the confession and its significance are essential themes in this work. In addition, the theoretical essays of M. Weber on the confession and its typologies are considered. To distinguish the features of the confession in the film, a methodology supported by the contributions of the film scholar J. Aumont was used. In his books, the description allows to contemplate the cinematographic work in its entirety. In other words, in the case of this article, the perspective of Aumont served to identify the answering and dialogical qualities that are manifested in the film's protagonist's acts of confession, which conceal extremely violent desires.

**Keywords:** confession, character, dialogism, cinema, Buñuel.

*Dos voces es un mínimo de vida,  
un mínimo del ser...*

BAJTÍN

**A MANERA DE INTRODUCCIÓN**

Las películas de Luis Buñuel se han convertido en una beta importante de conocimiento para el estudio de la comunicación, la sociología, el psicoanálisis y las artes, entre otras disciplinas. Algunas de sus cintas son, incluso, patrimonio de la humanidad, como sucede con *Los olvidados*, que recibió dicho reconocimiento por parte de la Unesco en el año 2004. Se trata, sin duda, de un director que sigue dando de qué hablar; como se observa en el estado del arte de este artículo, sus filmes son un referente canónico para investigaciones multidisciplinares.

En este trabajo se estudian las cualidades dialógicas del protagonista de la cinta, Archibaldo de la Cruz, a partir de los actos de confesión que realiza; se trata de un sujeto con una serie de conflictos de conciencia que lo llevan a expresar, ante una autoridad ética, sus deseos de asesinar mujeres, pretensiones que se convierten en un *leitmotiv* de la película. Este personaje se configura como un sangriento, violento, perverso; realiza en su imaginación una serie de actos de esta naturaleza; sin embargo, es un hombre sedado por las normas sociales, mismas que le impiden cumplir sus deseos, a pesar de que se considera como un asesino en potencia. Archibaldo es un sujeto que desea hacer fluir sus instintos y deseos, que incluyen

el estrangulamiento (es asesinato por arma de fuego), la cremación y el degollamiento, entre otros.

Para estudiar lo antes mencionado, el presente artículo presenta un breve estado del arte en el que se explican algunas de las investigaciones en torno a la película, en un afán para corroborar cómo ninguno de estos ha recurrido a Bajtín (2005) como referente teórico para analizar a los personajes. A continuación, se incluyó un escueto marco histórico en el que exponen las circunstancias contextuales que rodean el filme. Más adelante, se apunta el marco teórico en el que se discute y se exponen las ideas de Bajtín en torno al personaje, el dialogismo y la confesión; desde esta perspectiva, el personaje dialógico es un sujeto autónomo, capaz de tomar decisiones en su torno y de las relaciones que mantiene con el resto de los personajes. Finalmente, se presenta el análisis descriptivo del film, a partir de la propuesta metodológica de J. Aumont (1993, 1996), en el que se describen y analizan las escenas que muestran las intenciones y los deseos del protagonista.

#### BREVE ESTADO DEL ARTE

Luis Buñuel (1900-1983) ha dado lugar a un gran número de investigaciones que se relacionan con su obra y con su vida. *Ensayo de un crimen* (1955), basada en la novela homónima de Rodolfo Usigli (1905-1979), es una de sus películas sobre la que se han realizado investigaciones profundas. Existen autores que consideran que la cinta es una lectura *perversa* del texto literario (Jerez-Farrán, 2014), a partir de la estructuración de personajes sobresexualizados. Hay trabajos que abordan el proceso de adaptación del texto literario como una apropiación o transformación del original (Quinn, 2016). En este sentido, Ramírez (2021) estudia la adaptación a partir de los conflictos que significan el encuentro entre Usigli y Buñuel, como dos creadores con personalidades completamente distintas. Sin embargo, se concentra principalmente en los elementos que se consideraron o se omitieron de la novela.

Por otro lado, algunas publicaciones estudian la novela de Usigli a partir de sus calidades particulares (Wolfenzon, 2006), sin perder de vista que se encuentra estrechamente vinculada, desde una perspectiva contextual, con el filme de Buñuel. Este relato literario es observado como fundacional de la narrativa policiaca mexicana. Empero, un elemento esencial para observar en ambas obras, según apunta la autora, consiste en la manera de retratar a la clase media mexicana de la década de los cuarenta, en la medida en que ambas obras retratan el impacto de la Revolución mexicana en la sociedad, a partir de la visión de ciertos grupos y la pérdida de valores como resultado del impacto del movimiento armado.

Por su parte, Hernández (2017) estudia las estructuras discursivas alegóricas y simbólicas sobre la muerte que pueden identificarse en la película de Buñuel, quien sublima la representación del cadáver, en un punto medio entre lo simbólico y lo orgánico. Otros investigadores, como Martínez (2016), profundiza en el proceso creativo de la obra de Buñuel como una especie de *Psycho-pathology*, dadas las características del protagonista, y complementa sus argumentos como el estudio de otras cintas del director.

Cabe anotar que existen publicaciones académicas más amplias sobre el cine de Luis Buñuel, en las que *Ensayo de un crimen* ocupa un apartado especial, y que versan sobre temas que ocupaban las inquietudes del director o sobre las cualidades artísticas. Por ejemplo, algunos trabajos abordan el estudio de las cualidades particulares de sus personajes femeninos (Lincoln-Strange, 2019) y la estructuración narrativa de los filmes y los personajes.

## PLANTEAMIENTO Y OBJETIVOS

Como pudo observarse en el breve estado del arte, los estudios que existen en torno al cine de Luis Buñuel se concentran en las aproximaciones sociales, históricas, psicológicas, biográficas; es decir, se trata principalmente de investigaciones que remiten al autor, al contexto, al público, para explicar lo que es la obra en sí. Apuntan, principalmente, al conflicto que existió entre ambos realizadores, Usigli y Buñuel, por las características de la adaptación, un evento que se mencionará más adelante en el apartado del marco histórico, pero que no determina el fin de este trabajo.

Es importante estudiar *Ensayo de un crimen* a partir de sus condiciones internas, artísticas, creativas y estructurales. Por lo tanto, el objetivo del presente artículo es identificar las cualidades dialógicas del personaje principal, a partir de la confesión, con el propósito de comprender la independencia creativa del director, con respecto a la obra original. Es decir, estudiar el texto de Buñuel no a partir de los vínculos que mantiene con la novela de Usigli, sino como un texto independiente, en el que los personajes se distancian de los que aparecen en el texto literario. Para lograr esta cuestión, se analizarán una serie de escenas que subrayan las intenciones del personaje y que señalan el *leitmotiv* de la película: el asesinato; la confesión es el acto que le permite comprender al espectador las motivaciones de Archibaldo y su conflicto moral.

El término *confesión* es complicado por sí mismo; para realizar el análisis del mismo en el filme se recurrió, como se mencionó, a M. M. Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoiévski* (2005), en el que se estudia y explica este término, a partir de las inquietudes de los personajes que aparecen en las novelas del escritor ruso. Para Bajtín, la confesión es

un acto dialógico. En este sentido, los aportes de Bajtín se concentran en profundizar en la naturaleza de estos personajes inmersos con un grupo social que juzga y califica sus actos, de manera explícita o velada, y que los lleva a enunciar sus faltas ante otro, que puede ser un personaje común, o una autoridad de mayor jerarquía social.

#### MÉTODO PARA EL ANÁLISIS DEL FILME

Muchos autores han discutido ampliamente las estrategias metodológicas para el estudio de una película. Casseti y Di Chio (1991) proponen analizar un filme a partir de una serie de estrategias que denominan como: el recorrido, los procedimientos, los componentes, la presentación, la narración; cada uno con sus aspectos particulares de estudio. Por su parte, Bellour (2000) apunta que, antes que todo, el analista debe elegir el objeto y las secuencias que se ocuparán; después, definir ciertas categorías para el estudio, por ejemplo: obra de arte, autor, enunciación y sujeto, entre otras; algunas de estas se resuelven a partir de la relación de *intimidad* que el estudioso mantiene con el material, las otras, gracias a una mayor precisión conceptual. No obstante, la aproximación del análisis de Bellour (2000) siempre remite a la imagen.

En este sentido, la aportación de Aumont y Marie (1993) es fundamental, primero que todo porque el filme debe analizarse como un texto independiente. En segundo lugar, porque la *descripción* es un elemento de metodología de análisis que permite comprenderlo y en el que el espectador se convierte en el punto medio entre la ficción y la realidad. La descripción es una especie de rendición de cuentas de lo que contiene la película y cada una de sus partes (Aumont, 1996); implica permanecer cerca del objeto y establecer observaciones que van más allá de la narrativa.

Por lo tanto, en este artículo se recurre al método sugerido por Aumont y Marie (1993); la descripción permitirá identificar la relación que existe entre los diálogos y las acciones que realiza Archibaldo de la Cruz, y las cualidades de la imagen fílmica. A la vez, esta estrategia permite establecer un vínculo con los temas particulares que se estudian en este artículo: la confesión y el dialogismo.

#### APUNTES HISTÓRICOS SOBRE *ENSAYO DE UN CRIMEN*

A partir de la década de los cincuenta, y en gran medida gracias al éxito internacional de *Los olvidados* (1950), Buñuel se convirtió en uno de los directores prolíficos del cine mexicano

realizando un gran número de cintas como *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *Abismos de pasión* (1953), *Él* (1952), por mencionar solo algunas. Los guiones de algunos de sus filmes provenían de obras literarias: *Él* se basa en una novela de Mercedes Pinto; *Nazarín* se inspiró en la novela de Benito Pérez Galdós, entre otras.

Si bien el director menciona que la mayor parte de sus cintas se inspiraron en la literatura, en su autobiografía *Mi último suspiro* (1982), Buñuel hizo pocas referencias a *Ensayo de un crimen*; en *Prohibido asomarse al interior* (1996), la entrevista que le realizaron José de la Colina y Tomás Pérez Turrent son pocas las declaraciones que hizo con relación al filme. Como se anotó, la película está inspirada en la novela homónima del escritor mexicano Rodolfo Usigli, que se había publicado en 1944. No obstante, en esta adaptación son más las diferencias que las coincidencias. En el filme, el argumento general se mantiene: se exponen episodios de la vida criminal del protagonista que en la novela lleva por nombre Roberto de la Cruz y en la película Archibaldo de la Cruz. Sin embargo, entre ambos protagonistas existen diferencias de fondo que los distancian. Empero, como señaló Aumont (1996), el filme (con sus personajes) es una obra independiente.

Usigli no estuvo conforme con la adaptación de Buñuel, con un guion del mismo director y de Eduardo Ugarte, aun cuando se declaraba un gran admirador del cine de Buñuel, al punto que consideró necesario quejarse ante el sindicato cinematográfico, porque no estaba de acuerdo con que la película llevara el nombre de su novela. El conflicto encontró solución en los juzgados: la película, que originalmente llevaba la palabra *basada* en la novela, se modificó por *inspirada* en la novela. Además, el filme debió estrenarse en el extranjero (no en México) con el título de *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*.

Aun con todo ese conflicto, la premier de la película se realizó con éxito en nuestro país el 3 de abril de 1955, en el Palacio Chino; tuvo un estreno posterior el 19 de mayo del mismo año y duró dos semanas en cartelera, logró siete nominaciones de los premios Ariel; Agustín Jiménez ganó dicha presea por Mejor Fotografía (Amador y Ayala, 1985).

#### BREVE MARCO TEÓRICO:

#### LA CONFESIÓN, LA OBRA DE ARTE Y LA SOCIOLOGÍA

*La confesión* es un término que ha llamado la atención de diversos teóricos, quienes han buscado abonar su estudio desde diversas disciplinas, como la sociología, la filosofía, la teología, entre otras. Para esta investigación, se abordaron los trabajos de principales estudiosos del tema: Weber (1999) y Bajtín (2005). Se hizo esta elección, debido a que el primero hace una reflexión sobre el término desde lo religioso y lo social; la perspectiva de Weber permite al lec-

tor aproximarse a dichos elementos desde el acto de confesión en la vida cotidiana, mismo que se encuentra, en general, cercano a lo religioso. Por su parte, Bajtín analiza el concepto, a partir de lo que la acción de confesarse significa para el personaje en la obra artística, específicamente en la narrativa literaria, misma que también se relaciona con lo religioso; de esta manera fue posible estudiar el personaje de la obra cinematográfica, desde sus actos confesionales.

Según apunta Weber en *Sociología de la religión* (1999), la confesión de los pecados es un acto similar al sufrimiento, debido a que toda confesión implica prescripciones rituales que favorecen motivos específicos redentores y salvadores que se relacionan con la cristiandad (1999). El teórico apunta que en la esperanza de la salvación existe un sufrimiento, aunque, en algunos casos, el acto de la confesión de los pecados se hubiese convertido en un momento histórico determinado en la iglesia, “en una forma *corporativa* de expiación” que, a veces, no estaba al alcance del individuo (Weber, 1999, p. 39).

Por otro lado, Weber (1999) señala que algunas congregaciones cristianas se niegan al dogma confesional y privilegian la ética, como si se tratara de una cualidad inherente a los miembros de las mismas. Empero, subraya que la confesión oral durante la Edad Media implicaba suministrar los recursos necesarios para la imposición eficaz de una disciplina, actividades que tienden a desaparecer con el surgimiento del protestantismo.

Es importante observar que el teórico encuentra una diferencia entre la confesión católica y la protestante. Weber (1999) apunta que, en una secta, por ejemplo, se podría encontrar un círculo comunitario, en el que para probar cualidades o carencias del individuo, se le dan a conocer sus virtudes y pecados, pero sin que exista un acto de confesión como tal. Lo mismo sucede con diversas congregaciones cristianas en donde en este rito no tiene el mismo significado, en la medida en que se sustituye por el poder del ser grupal, espontáneo y propositivo; es decir, involucra a la comunidad para la mejora personal. Por otra parte, “la confesión católica de pecados fue una manera de olvidar al creyente de la presión interna a que estaba continuamente sometido” (Weber, 1999, p. 204); a diferencia de lo que sucede en las sectas, la confesión se presenta como una selección racional.

Según expresa Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoievski* (2005), la confesión puede conformar al héroe dentro de la obra artística. Esta idea lo lleva a estudiar la manera en que este elemento puede ser representado. Primeramente, observa que el artista plasma su individualidad en la creación, un acto que tiende a reflejarse directamente en el objeto creativo que, en el caso que se estudia en este artículo, es el filme y el protagonista. Las acciones que realiza el personaje en el espacio de la historia se rigen por un punto de vista moral y ético que encuentran su reflejo en un *rendimiento de cuentas*, en el acto de confesión.

Según apunta el filósofo, el arrepentimiento creativamente moral surge en la confesión, como una actitud pura del yo con respecto a uno mismo (Bajtín, 2005). La confesión

implica pedir el favor de los hombres; en este acto existe una posible postura valorativa del otro; Bajtín lo denomina *rendimiento de cuentas*, la confesión como un acto de conciencia del personaje que actúa sobre él mismo, y que lo obliga a reflexionar sobre qué es, a confesarse y a estar en paz.

Un personaje puede sentir la necesidad del perdón por parte de la sociedad, de Dios o de otro que se encuentra o no presente en dicho acto, pero contra el que se atentó. La expiación de los pecados significa un favor que proviene de un espacio ajeno al personaje. El momento confesional puro se presenta como un acto en el que el personaje realiza un rendimiento de cuentas hacia sí mismo, en soledad absoluta, primeramente, o “hacia un tercero que puede estar o no presente” (Bajtín, 2005, p. 128) en la acción.

Desde la perspectiva filosófica bajtiniana, la confesión representa la lucha interna del pensamiento y de la razón, con la externa, que se representa como la mirada de lo social sobre el individuo. Es decir, se trata de la lucha del hombre con Dios y del hombre con el hombre o con la sociedad. La manera en la que la confesión se refleja en la obra es lo que brinda el efecto estético y su proyección al receptor. Es fundamental anotar que la confesión en la diégesis no es la del autor, sino la del personaje, aunque en este acto puedan identificarse coincidencias entre el personaje y el creador. En este sentido, la obra se comprende como un acontecimiento artístico en el que convergen el acto ético, guiado por la conciencia, y el estético.

Según apunta Bajtín (2005), la importancia de la polémica interna del personaje se encuentra en la narración en primera persona; la réplica de cualquier diálogo profundo es semejante a la polémica oculta; se puede percibir un diálogo de dos, en el que las réplicas del segundo interlocutor son omitidas, de tal manera que el sentido del acto de confesión no se altera. A pesar de que en el texto aparezca el diálogo de solo un personaje que expresa sus sentimientos, existe una conversación con otro que puede o no estar presente. Bajtín (2005) señala que los géneros cómico-serios tienen como rasgo principal establecer una nueva actitud hacia la realidad: *Ensayo de un crimen* puede verse como una comedia de humor negro, si el espectador reflexiona en cómo es representada la incapacidad de Archibaldo para cometer los crímenes; su punto de partida para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad es la actualidad viva y cotidiana, que se representa en pequeños actos de confesión. Es importante recordar que para Bajtín (2005), la palabra *polemizada* está difundida en el habla cotidiana y en el discurso literario; se percibe la palabra ajena y se tiene una manera de reaccionar ante ella, y el acto de confesión de una de estas. En el discurso artístico, la polémica es fundamental debido a que en toda palabra se reflejan ciertas objeciones que son percibidas por un destinatario. En el cine, los personajes existen a partir de sus orígenes y sus historias; dependen del espacio del que provienen (la ciudad, la vecindad, el campo,

etc.) y de su posición social; se trata de aspectos que los condicionan psicológica, social e ideológicamente.

A partir de lo anotado, la memoria es un elemento determinante en la actitud de un personaje; recuerda de su pasado aquello que no lo deja vivir con tranquilidad: “un pecado no expiado, un crimen, un agravio sin perdonar” (2005, p. 84). De manera similar a lo que sucede con los personajes de Dostoievski, que son víctimas de su discurso, según la obra que analiza Bajtín. En *Ensayo de un crimen* la actitud del protagonista se encuentra determinada por su pasado, por lo vivido y aprendido en su niñez y que se refleja en el presente de la diégesis.

#### LA CONFESIÓN EN EL FILME: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

Antes de continuar, es necesario que apuntemos brevemente el argumento: la película relata la vida de Archibaldo de la Cruz (Ernesto Alonso), un joven que vivió su infancia durante la Revolución mexicana y que, si bien su familia sufrió los estragos de la lucha armada, aún disfruta de una posición económica acomodada. Este sujeto guarda un secreto: tiene la urgente necesidad de asesinar a una mujer. Este instinto surge en el personaje durante su niñez. En la primera toma de la cinta, se observan pasar las hojas de un libro con fotografías de la Revolución mexicana e inicia la narración del protagonista explicando cuál era la situación social del país resultado de la lucha armada, pero apunta que su familia tenía una buena posición. En la escena aparece una institutriz (Leonor Llausás), quien llama al niño Archibaldo, vestido con bata de pijama, para que vaya a cenar. La mamá (Eva Calvo) entra a la habitación y le muestra una caja musical, le pide a la institutriz que le narre a su hijo el cuento de la procedencia de dicha caja para entretenerlo. El padre de Archibaldo (Enrique Diaz Indiano) aparece en escena y le dice a la esposa que ya no será posible que asistan esa noche a la función teatral, debido a que justo en ese momento inició un enfrentamiento armado en las calles afuera de su casa.

Al salir los padres de la habitación, la institutriz le cuenta al niño que la cajita musical perteneció a un rey que cuando deseaba la muerte de un enemigo, solo tenía que abrirla para que su deseo se cumpliera; mientras cuenta el relato, afuera de la casa se escuchan disparos. La mujer se acerca a la ventana para observar lo que sucede; Archibaldo, ansioso por la historia, mira la cajita y mira a la institutriz, como deseando su muerte; en ese instante, la joven recibe un disparo en el cuello y cae muerta con las piernas descubiertas; el niño la observa y sonrío.

En la siguiente secuencia, Archibaldo es paciente de un hospital y le está contando esta historia a la Hermana Trinidad (Chabela Durán), una monja enfermera; él le explica que el cuento lo impresionó y que estaba convencido de que había asesinado a la joven al desear su muerte, como se decía en el cuento. La enfermera no cree el relato del protagonista, diciéndole que seguramente él era tan bueno y tan puro como todos los niños; sin embargo, Archibaldo saca una navaja de afeitar aprovechando una distracción de la enfermera, cierra la puerta del cuarto y le dice a la monja que para ella debe ser un deleite morir, puesto que significa la bienaventuranza eterna; la monja, asustada por la actitud de Archibaldo, corre por el pasillo del hospital aterrorizada y muere al caer por el hueco del elevador.

A continuación, Archibaldo busca a las autoridades para entregarse por sus crímenes. Una vez que está con el juez (Armando Velasco), le cuenta que él fue el asesino de esa monja y de otras mujeres a quienes había deseado su muerte, como Patricia (Rita Macedo), a quien conoció, trató por poco tiempo y después se suicidó; también de su esposa, Carlota (Ariadne Welter), quien fue asesinada por su ex amante Rodolfo (Alejandro Rivas) el mismo día de su boda con Archibaldo. El protagonista relata al juez cómo planeó el asesinato de estas tres mujeres sin lograr alcanzar el éxito; además, quiso asesinar a Lavinia (Miroslava), una joven a quien conoció en una tienda de antigüedades. De hecho, apunta que su deseo por asesinar resurgió ese día debido a que en la tienda se reencontró con la cajita musical que alguna vez perteneció a su madre.

Como apunta Bajtín, los personajes son, en ocasiones, víctimas de su discurso. En la película se observa que la actitud del Archibaldo para sí mismo se encuentra determinada por la mirada de los otros personajes: “El héroe exige tiránicamente del otro un reconocimiento y una afirmación de su propia persona” (Bajtín, 2005, p. 54). En *Ensayo de un crimen* se evidencia que la afirmación del protagonista es polémica y está en diálogo oculto con el otro, cuyo tema es él mismo y sus intenciones. En acto de confesión expone: “¡Soy un asesino! ¡Yo soy el responsable de sus muertes!” (Buñuel, 1955). En su discurso es posible percibir al otro, anticipándose a él mismo; es decir, en su conciencia penetra la opinión ajena; le interesa obtener algún favor del otro: el perdón o el castigo por ser un asesino en potencia; tal vez, el reconocimiento a sus instintos asesinos. En su conciencia y su discurso existen dos puntos de vista (el propio y el del otro) sobre sí mismo y sobre el mundo que lo rodea. Empero, en este sentido es obligado subrayar que Archibaldo considera imperativo que le sea impuesto un castigo; si recordamos lo expuesto por Weber, nos damos cuenta de que la culpa del personaje, que motiva el acto de confesión en sí, está sustentada en un aprendizaje católico; se trata de un sujeto que sabe que ha pecado y que debe recibir una imposición disciplinaria que corrija sus acciones. Además, esta confesión es oral, como diría Weber, medieval, por lo que Archibaldo espera que entre en función una estructura institucional disciplinaria que lo castigue.

El personaje le cuenta al juez sus contactos con la muerte y lo que él considera son sus crímenes; pero esta confesión también es vertida sobre un público espectador (la sociedad) que lo está juzgando. La polémica oculta está presente no solo en la voz en *off*, sino en las diferentes acciones que realiza. De la Cruz sabe que sus deseos por cometer un crimen van en contra de la ley y esto lo obliga a confesarse; sus palabras se convierten en una especie de *escapatoria* (como diría Bajtín con relación a los personajes de Dostoievski, 2005); la confesión es la última palabra que Archibaldo ofrece de sí mismo ante la evaluación de la sociedad:

También esta vez una intervención extraña hizo que no pudiera llevar a cabo mis propósitos. Cuando recibí su llamado ya tenía decidido entregarme a la justicia. ¿Qué resuelve hacer de mis crímenes? ¡A todas esas mujeres las maté yo! ¡Soy un criminal! (Buñuel, 1955)

En esta confesión existe una escapatoria a sus sentimientos de culpa, ya que él mismo se pregunta si en el deseo de asesinar se encuentra, de manera reiterada, la muerte de las mujeres, como si se tratara de un hecho sobrenatural, tal como sucedía en la historia de la institutriz. La opinión de Archibaldo sobre sí mismo existe en virtud de otro que lo acepte o lo rechace.

Después de escuchar la historia, el juez responde: “¿Cuáles crímenes? No se le puede condenar por desear la muerte de alguien [...] El pensamiento no delinque, amigo mío” (Buñuel, 1955). Sin embargo, se trata de un protagonista que se encuentra contrariado y atormentado por su conciencia; en este conflicto existe un grado de dialogización interna que se relaciona con todo lo que vive, piensa y habla. De la Cruz está confundido por sus deseos de matar, mismos que determinan su desarrollo anímico y psicológico. De hecho, después del asesinato de su esposa el día de la boda —una muerte que él deseó y planeó pero que no concretó—, pasa un tiempo en un hospital, de tal manera que su lucha es tanto anímica como ideológica; se debate entre sus anhelos de ser un criminal y un hombre recto.

Es importante mencionar que los deseos de Archibaldo se relacionan con la cajita musical y la institutriz. Cada vez que Archibaldo siente el deseo de asesinar, regresa, de alguna manera, a su infancia y al sentimiento que le provocó la muerte de la joven. No obstante, a pesar de sus ambiciones, en él existe una contraparte que lo hace dudar de sus actos: la sociedad como una presencia constante. En este sentido, como se anotó, la memoria es un factor determinante en la actitud de un personaje; el recuerdo de su infancia representa (como sucede en los héroes que estudia Bajtín) un pecado no expiado, un crimen o un agravio sin perdonar; estos tres elementos son los que Archibaldo revive después de la muerte de cada una de las mujeres. Asimismo, en su memoria se renueva el recuerdo infantil y el deseo de causar la muerte a su institutriz; un hecho que se convierte en un pecado no expiado y que lo lleva a desear cometer un nuevo crimen; se trata siempre de un agravio en contra de la

sociedad. En una especie de hipérbole, el recuerdo se entrecruza con un nuevo sentimiento: la culpa. En el caso de su último intento de asesinato, Archibaldo sí provoca la muerte de la monja; su amenaza y persecución son responsables de que la mujer caiga por el hueco de las escaleras.

Lo anterior permite reflexionar en el tipo de mujeres que inspiran sus deseos criminales; se trata, justamente, de aquellas por las que siente deseos sexuales; por ejemplo, Patricia y Lavinia le parecen atractivas físicamente. Al respecto, Buñuel señaló: “La música de la cajita excita a Archibaldo porque está ligada a un recuerdo infantil de erotismo y muerte, a aquella ocasión en la que vio caer muerta a su institutriz con los muslos” (De la Colina y Pérez, 1996, p. 168). Pero el personaje no es indiferente ante esta situación, por el contrario, está consciente del deseo sexual que le provocan y del deseo criminal que le despiertan.

Después de conocer a Lavinia en la tienda de antigüedades, Archibaldo llega a su casa y hace sonar la cajita musical, la toma pasa a una disolvencia en la que se le observa rasurándose, se mira en el espejo y la sangre en su dedo lleva a un *flashback* en donde se hace presente el recuerdo de la institutriz muerta, mientras la música de la caja permanece. En la siguiente secuencia Archibaldo va por la calle, una mujer lo saluda (Patricia) y le pregunta que si no se acuerda de ella, empujándolo en tono de juego; él se ve molesto y ofendido por la actitud de la mujer, pero se disculpa diciéndole que no la recuerda; ella le dice que por la noche será la reapertura de la casa de juego de El gordo y que le dará gusto verlo por allá; justo antes de subirse a su coche, Patricia le pregunta en un tono vulgar, “¿Le gustan mis piernas?” (Buñuel, 1955) y lanza una carcajada vulgar y estrepitosa. Cuando la mujer se va, Archibaldo recuerda la música de la cajita (misma que se escucha en escena) y se da cuenta de sus deseos por asesinar.

Si bien Archibaldo encuentra a Patricia en la casa de juegos y decide encontrarla más tarde en su departamento con el afán de asesinarla, cuando están a solas, llega Willy Corduran (José María Linares Rivas), pareja de la mujer. Ambos le explican que se aman profundamente pero que pasan la vida peleando. Archibaldo se retira y, al día siguiente, se entera de que Patricia se suicidó y dejó una nota explicando sus razones.

Por otra parte, Archibaldo desea pasar un tiempo a solas con Lavinia, pero sus intentos se ven frustrados, debido a que la joven parece burlarse constantemente de sus intenciones. En un tono juguetón, la primera referencia que la joven le da para que él pueda localizarla es falsa, se trata de una tienda de ropa en la que está exhibido un maniquí igual a Lavinia, que él compra y lleva a casa. Más adelante, en otro encuentro, ella acepta asistir a su casa; él la recibe, le muestra al maniquí; en un juego erótico, la joven cambia su ropa con la de la muñeca. Él intenta besarla, ella se resiste, él besa al maniquí, Lavinia cede y ambos se besan apasionadamente.

Mientras la chica se cambia de ropa nuevamente, Archibaldo coloca los artefactos que le servirán para el asesinato: le pondrá una toalla en el rostro, le golpeará la cabeza para noquearla y la quemará viva; ya tiene prendido el horno y ha regulado la temperatura. Cada vez que él entra en una habitación y revisa sus utensilios para el crimen, la cámara lo sigue en una sola toma (una toma por cambio de habitación), lo que permite al espectador identificar e interpretar cuáles son sus intenciones con la joven.

No obstante, cuando Archibaldo anticipa el momento de poner la toalla en el rostro de Lavinia, mientras ella mira un álbum de fotografías, tocan a la puerta y un grupo de turistas ingresa a la casa; Lavinia le explica que en realidad invitó a “sus gringuitos” (Buñuel, 1955), ella trabaja como guía de turistas, para que conocieran su casa y su trabajo como artista; después de pasar unos momentos en la propiedad, ella le dice que ya se van y le da la noticia de que se casará muy pronto con un hombre que es mucho mayor con ella y que había presentado como su tío.

Frente al desplante de Lavinia, Archibaldo enfurece y realiza la puesta de escena del horno, en el que quema el maniquí que representa simbólicamente a la joven. Mete a la muñeca en el horno y satisface simbólicamente su deseo de asesinarla; mira con detenimiento a la representación de Lavinia incendiándose, como si se tratara del cuerpo de la joven. Sin embargo, es extraído de su deleite visual y sus pensamientos cuando escucha que tocan a la puerta de su casa: se trata de Carlota y su madre que van a darle la buena noticia de que ella está dispuesta a aceptar su propuesta de matrimonio.

En contraparte, Carlota representa para Archibaldo su ambición por convertirse en “un gran santo” (Buñuel, 1955); la joven simboliza su salvación a través de la pureza que él observa y que el espectador comprende como totalmente falsa, debido a que en escena se le dice algo que el protagonista ignora. No obstante, la respuesta afirmativa de Carlota a su petición de matrimonio hace feliz a Archibaldo porque, como él se lo había mencionado, ella es la única que puede salvarlo, al considerarla una mujer pura. Recordemos la primera escena en la que Archibaldo conversa con Carlota y le dice:

Estoy convencido de que no soy un hombre como otro cualquiera. Conozco mis aspiraciones y me dan miedo. ¿Me cree usted? A veces quisiera ardientemente ser un gran santo; otras veces, veo con certeza que puedo ser un gran criminal. (Buñuel, 1955)

Este diálogo es fundamental en el relato, ya que sucede poco después de que Archibaldo compra la cajita de música. El protagonista considera a Carlota —que se le presenta como una joven devota y pura— como la única que podrá reprimir sus instintos, por ello, le dice que sabe con certeza que puede llegar a ser un criminal. Sin embargo, a pesar de las aspiraciones

redentoras de Archibaldo, este se da cuenta de que su deseo queda frustrado, al enterarse de que Carlota tiene como amante a un hombre casado y que es una mujer mentirosa y mezquina.

La develación de la verdadera naturaleza de Carlota representa para el protagonista una nueva frustración; un día antes de la boda descubre el engaño, lo que lo lleva a planear el asesinato de su futura esposa: según se observa en la escena, Archibaldo imagina que, durante la noche de boda, una vez que la pareja entra en la habitación, él le pedirá que rece una oración de rodillas sobre la cama; la observará con detenimiento, sacará el arma y le disparará. Así, con la satisfacción de lo planeado, regresa a su casa. Al día siguiente, la boda se realiza; al momento de la foto, sus planes de asesinar se ven nuevamente frustrados cuando el ex amante, Rodolfo, entra en la acción y le dispara a la joven, justo después de la celebración religiosa.

Después de haber confesado ante el juez, éste le dice en tono jocoso, finalmente, en lugar de tomarlo en serio, que es un gran lector de las novelas policíacas y que le dará un buen consejo, que se compre una rasuradora eléctrica, como si el símbolo de la navaja por sí solo motivase el deseo homicida.

De las mujeres que aparecen en relato y que llaman la atención de Archibaldo (Patricia, Carlota, Lavinia, la institutriz, la monja), y que han sido mencionadas en este documento, la única que permanece viva al final es Lavinia. Una vez que arroja la caja musical al lago, después de hablar con el juez, se encuentra con ella y le dice que por primera vez en su vida se siente verdaderamente sereno, y ambos deciden ir a dar un paseo.

## CONCLUSIONES

Sin duda, las cintas de Buñuel son polémicas hasta la actualidad; *Ensayo de un crimen* puede interpretarse como una clara representación de violencia contra las mujeres en razón de género, a pesar de que, de manera real y efectiva, en la diégesis, la relación que Archibaldo mantiene con estas mujeres es siempre cordial y amable; esta visión contradictoria lleva al espectador a pensar que en realidad nunca se sabe cuáles son los deseos oscuros de una persona.

Cualquiera que sea el caso, la cinta lleva al espectador a hacerse una serie de preguntas, ¿qué es lo que lleva al protagonista a confesar sus intenciones criminales? ¿Es realmente el afán de hacer saber al otro, a la sociedad, que no ha actuado de manera correcta? ¿Existe en Archibaldo de la Cruz un deseo más íntimo y oscuro que lo lleva a declarar lo meticuloso de sus planes para deshacerse de estas mujeres, en un afán por ser reconocido por ello? Si la

razón de su confesión estuviera sustentada en la última opción, el personaje se enfrentaría ante una última frustración que, igual que en el primer caso, tal vez sería suficiente para abandonar sus planes: el juez en lugar de tomarlo en serio, se burla de él.

Si bien Archibaldo arrojó la cajita en el lago, este acto no garantiza que haya perdido sus deseos criminales; de hecho, la película finaliza con la música de la cajita como el *soundtrack* del filme, mientras Archibaldo y Lavinia se van tomados por el brazo.

Las relaciones dialógicas son posiciones de distintos sujetos que se expresan a través de palabras. En este caso, Archibaldo es un sujeto que comprende que los actos que planea y desea realizar van en contra de la sociedad; de manera constante, existe la presencia de lo que es incorrecto, por lo que se encuentra conflictuado y arrepentido, sentimientos que lo llevan a confesar los crímenes que no ha cometido. El conflicto del protagonista es de conciencia, más no de acción.

## REFERENCIAS

- Amador, M. L. y Ayala, J. (1985). *Cartelera cinematográfica, 1950-1959*. UNAM; CUEC.
- Aumont, J. y Marie, M. (1993). *Análisis del film*. Paidós.
- Aumont, J. (1996). *A quoi pensent les films*. Séguier.
- Bajtín, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. FCE.
- Buñuel, L. (1955). *Ensayo de un crimen* [película cinematográfica]. Alianza cinematográfica.
- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Plaza y Janes.
- Cassetti, F. y Di Chio, F. (1991) *Cómo analizar un film*. Paidós.
- De la Colina, J. y Pérez-Turrent, T. (1996). *Prohibido asomarse al interior*. Conaculta.
- Hernández, C. (2017). El insecto y el maniquí: Alegorías de la imagen post-mortem en *Ensayo de un crimen* de Luis Buñuel. *Hispanic Review*, 85/2, 11-132. <https://doi.org/10.1353/hir.2017.0010>
- Jerez-Farrán, C. (2014). Una lectura “perversa” del Ensayo de un crimen. La vida criminal de Archibaldo de la Cruz de Luis Buñuel. *Chasqui*, 43/2. <https://www.jstor.org/stable/43589639?refreqid=excelsior%3Ae788a51a44e728f7f5a340813009cacd>
- Lincoln-Strange, I. (2019). Susana (1950) y Viridiana (1961) de Buñuel: personajes y relatos bíblicos. El intercambio dialógico y la carnavalización. El ojo que piensa. *Revista de cine iberoamericano*, 18, 45-65. <https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.vo118.307>
- Martínez, A. (2016). El proceso creativo de *Ensayo de un crimen*: sobre la adaptación, la obsesión y la *Mona Lisa*. *Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin American*, 93. <https://doi.org/10.1080/14753820.2016.1180810>
- Quinn, PP. (2016). *Ensayo de un crimen*. De la página a la pantalla. *Fotocinema Revista científica de cine y fotografía*, 14-57. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5853058>

Ramírez, E. (2021). Ensayo de un crimen de Luis Buñuel. En Ríos, G; Quiroz, T; Bernal, Ramírez, E; Carbajal, T; González, M; Tapia. L. M. (2021). *Adaptación literaria en el cine mexicano. Vida cotidiana en México*, 32-49. Scriptoria.

Weber, M. (1999). *Sociología de la religión*. El Aleph.

Wolfenzon, C. (2006). Los dos ensayo (s) de un crimen: Buñuel y Usigli. *Chasqui*, 35(1). <https://www.proquest.com/docview/220552978?parentSessionId=RPRTpMDWRGIprnPn-hCPaB5xhppnicdyxORnNkgEQdag%3D&accountid=26252>

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.

