


“Más apasionante que un drama de psicoanálisis”: crimen, locura y subjetividad en *El hombre sin rostro* (1950)*

“More Fascinating than a Psychoanalytical Drama”: Crime, Insanity and Subjectivity in *The Man without a Face* (1950)

José Antonio Maya González

 <https://orcid.org/0000-0001-9840-2179>

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Xochimilco, México

jomayago@gmail.com

Resumen: El objetivo del presente trabajo es analizar las ideas y percepciones de la locura-criminal en la película *El Hombre sin Rostro* (1950) y la recepción que tuvo en el medio letrado de mediados del siglo xx. Considero que la cinta es quizá una de las primeras en examinar desde el discurso psicoanalítico, la compleja maraña de motivaciones inconscientes del asesino. Una mirada a los discursos científicos, intelectuales y cinematográficos de la época permitirá comprender la circulación de los saberes freudianos en amplias esferas de la cultura capitalina. Sostengo que la cinta de Bustillo promueve una explicación psicologista con la cual no sólo buscaba provocar intrigas, sospechas y

* Agradezco a los dictaminadores por sus lecturas y atinadas sugerencias. También estoy en deuda con Martha Santillán, Mariana Reyna y Martín Manzanares por haber leído los primeros borradores del texto y orientarme teórica y metodológicamente.

CÓMO CITAR: Maya González, J. A. (2019). “Más apasionante que un drama de psicoanálisis”: crimen, locura y subjetividad en *El hombre sin rostro* (1950). *Secuencia* (104), e1612. DOI: <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i104.1612>



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

temores acerca de las profundidades anímicas del criminal, sino que también pretendía insertar el psicoanálisis como un instrumento de indagación sobre las motivaciones subjetivas del asesino.

Palabras clave: psicoanálisis; cine; locura; subjetividad; asesino.

Abstract: This study analyzes the ideas and perceptions of criminal insanity in the film *The Man without a Face* (1950), and its reception among the educated classes in the mid-20th century. I consider that the film is perhaps one of the first to examine the murderer's complex tangle of subconscious motivations of the murderer from psychoanalytical discourse. A look at the scientific, intellectual and cinematographic discourses of the era highlights the circulation of Freudian knowledge in broad spheres of Mexico City culture. I argue that Bustillo's film promotes a psychological explanation through which he sought to evoke intrigue, suspicion and fear regarding the depths of the criminal's mood, but also inserted psychoanalysis as a tool to explore the murderer's subjective motivations.

Key words: psychoanalysis; cinema; insanity; subjectivity; murderer.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2018 Fecha de aceptación: 31 de agosto de 2018

INTRODUCCIÓN

El 7 de julio de 1950, el diario *El Universal* anunció con bombo y platillo el “sensacional estreno” de la película *El hombre sin rostro*, escrita y dirigida por el reconocido jurista, cineasta y literato Juan Bustillo Oro (1904-1988). Con el fin de ganar asistentes, el rotativo utilizó la retórica sensacionalista de la nota roja como mecanismo de persuasión: “¿Quién era el bestial asesino de las mujeres que aparecieron mutiladas en las calles de México? ¿Era el hombre sin rostro? ¿Era un ser de carne y hueso?”.¹ La cinta retrataba el caso de Juan Carlos Lozano, un policía fracasado, con doble personalidad y obsesionado

¹ *El Universal*, 7 de julio de 1950, p. 23.

por capturar al despiadado asesino de mujeres que asechaba por las noches en las calles de la ciudad. El doctor Eugenio Britel, amigo y colaborador de este en el departamento de policía, descubrió el siniestro secreto que encubría el pasado familiar de su colega. Sin saberlo, Lozano pretendía matar a su amada, Britel lo descubrió y terminó por asesinarlo. La intriga sobre la identidad del asesino sostenía la trama.

La historia contada en la película resultaba atractiva en el marco de un México posrevolucionario, en el que los asesinos retratados por la nota roja fascinaban a amplios sectores de la sociedad, ya que con frecuencia el público solía festejar sus “hazañas” como un claro reflejo de la desconfianza que sentían hacia el Estado (Piccato, 2015). En este sentido, la propaganda sobre la misteriosa identidad del asesino de la gran pantalla, menciona García Riera (1993, p. 212), generó todo tipo de expectativas y fantasías entre los cinéfilos capitalinos, a tal punto que muchos creyeron que se trataba de una película inspirada en los horribos crímenes cometidos por el célebre multihomicida Gregorio Cárdenas Hernández.² Jorge Ayala Blanco (1968) forjó esta idea al dejar entrever que la cinta que protagonizó Arturo de Córdova mostraba que los asesinatos habían sido ejecutados por “un maniático sexual a lo Goyo Cárdenas” (p. 165). Andrés Ríos Molina (2010, p. 40) sostiene que los asesinatos de Cárdenas condicionaron la trama debido a que Gregorio Oneto Barenque, primer psiquiatra que lo examinó, asesoró al cineasta en la construcción de la historia cinematográfica. Si bien es verdad que el ilustre psiquiatra fungió como asesor para la realización de la cinta, fueron otras las razones que produjeron el libreto. En su *Vida cinematográfica*, Juan Bustillo Oro (1984) aclaró que la idea de *El hombre sin rostro* surgió en 1923, cuando por curiosidad asistió a la cátedra de psicología que impartía el filósofo Samuel Ramos en el Generalito de la Escuela Nacional Preparatoria:

² En los primeros años de 1940, el llamado Estrangulador de Tacuba asesinó a cuatro mujeres en las inmediaciones de la ciudad de México. Médicos, escritores y periodistas consagraron su imagen bajo el semblante de la perversión sexual, la locura y la monstruosidad; percepciones sociales que sin duda despertaron fascinación entre los capitalinos por tratarse del primer asesino serial en el México moderno del siglo xx. Gregorio Cárdenas se volvió una celebridad no sólo por haber escrito varios libros desde la cárcel de Lecumberri, sino por la gran ovación que recibió en la Cámara de Diputados en 1976, al ser considerado como un ejemplo fehaciente de que el sistema carcelario en México sí rehabilitaba (Vázquez, 2011, pp. 109-140; Meade, 2010, pp. 323-377).

Lo que nos explicó el maestro Ramos me agarró de tal manera que me di a ahondar en el tema. Por años leí a Freud, a Jung y a Adler. Y me topé con un viejo libro, la *Psicopatía Sexual*, de Krafft-Ebing.³ En este encontré un caso que, de modo indeciso, se me insinuó como un asunto para una película. Pasó mucho tiempo. Y he aquí que de improviso brotó en mi mente cinematográfica, con gran poder compulsivo, *El hombre sin rostro* (p. 28).

Llama la atención que Bustillo usara un “caso clínico” como una estrategia cinematográfica para posicionar una interpretación “psicoanalítica” del comportamiento criminal, nutrida además por la fascinación que el también director de la película *Ahí está el detalle* (1940) sentía por la “escindida personalidad” del protagonista de la novela *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde* (1886). Aunque en la época del cine de oro mexicano se estrenaron varias películas de contenido “criminal” que tenían la función de mostrar a los espectadores la representación de los bajos fondos (marginación, prostitución, alcoholismo) como explicación de los crímenes cometidos por hombres y mujeres (Fernández, 2007; Santillán, 2017a, pp. 389-408), *El hombre sin rostro* es quizá una de las primeras en examinar la compleja maraña de motivaciones inconscientes del asesino. En este sentido, Juan Bustillo Oro formó parte de un amplio círculo de lectores de Freud, cuyas ideas se difundieron en diversos espacios sociales, científicos y culturales gracias a la labor propagandística que realizaron médicos, juristas, escritores y artistas en el México de la primera mitad del siglo xx.⁴

³ Es importante mencionar que Richard von Krafft-Ebing, médico austriaco y contemporáneo de Sigmund Freud, describió en su célebre *Psychopathia Sexualis* (1886) una multitud de casos clínicos sobre personajes anormales, perversos e “invertidos” que, según Élisabeth Roudinesco (2010, pp. 96-97) incidieron en las clasificaciones psiquiátricas desde finales del siglo xix hasta las primeras décadas del xx.

⁴ A finales de la década de 1920, fueron diversos los espacios de recepción y apropiación de los enunciados freudianos, ejemplo de ello son las reseñas de libros escritas por Salvador Novo para *El Universal Ilustrado* (Gallo, 2013, p. 49). Otros canales de articulación se dieron en los ámbitos de la psiquiatría y la criminología; Samuel Ramos, Guillermo Dávila, Raúl Enríquez y Alfonso Millán, entre otros psiquiatras e higienistas vinculados a las instituciones del Estado posrevolucionario, impartieron conferencias en torno a la obra freudiana dentro y fuera de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional (Velasco García, 2014, p. 198). Finalmente, diversas expresiones artísticas estuvieron atentas a las discusiones sobre el psicoanálisis, basta con recordar que, en 1943, la pintora Frida Kahlo realizó una interpretación pictórica del libro *Moisés y la religión monoteísta*, obra que en cierto sentido contradecía las ideas principales del psicoanalista vienés (Gallo, 2013, p. 99).

En efecto, durante el proceso de reconstrucción nacional y la consolidación de la vida institucional del país, el psicoanálisis alcanzaría cierta notoriedad en la cultura mexicana; la represión sexual, el inconsciente, lo patológico y la vida onírica se incorporaron a los debates públicos sobre la identidad del “mexicano” (Capetillo, 2012; Reyna Chávez, 2010, p. 29; Velasco García, 2014). Diversos estudios han mostrado (Maya, 2014, pp. 73-86; Ríos Molina, 2006, pp. 224-236 y 2009a, pp. 27-50) que la novela “científica” finisecular, el teatro de Rodolfo Usigli y películas como *Manicomio* y *La Loca*, estrenadas en los años cincuenta del siglo xx, utilizaron conceptos psiquiátricos para perfilar a los personajes y clasificar sus comportamientos como anormales de acuerdo con los criterios que establecía la psiquiatría en boga. Pese a ello, poco sabemos acerca de las relaciones entre psicoanálisis y cinematografía. Al respecto, Julia Tuñón (2003) señala que la película de Bustillo tenía un afán didáctico “en su explicación del psicoanálisis” (p. 43). Por otro lado, Fernando Fabio Sánchez (2010, p. 65) sostiene que la teoría freudiana fue una herramienta interpretativa utilizada por el director para revelar el misterio. La importancia de estos trabajos radica en el análisis exhaustivo que ofrecen los autores sobre el contenido del filme; sin embargo, considero que los aspectos pedagógicos y la función del psicoanálisis en la obra de estudio permiten abrir nuevas posibilidades de comprensión histórica alrededor de la construcción cinematográfica de la locura-criminal. En todo caso, los enunciados freudianos estaban supeditados a la trama policial: el médico-detective que devela la identidad del criminal.

Por lo tanto, el objetivo del presente trabajo es analizar las ideas y representaciones de la locura-criminal en *El hombre sin rostro* y explorar la recepción que tuvo en el medio letrado de mediados del siglo xx. Una mirada a los discursos científicos, intelectuales y cinematográficos de la época permitirá comprender la circulación de los saberes psicoanalíticos en amplias esferas de la cultura capitalina.⁵ Es sabido que el cine representa una fuente indispensable para la historia cultural en tanto que permite analizar las ideas y representaciones sociales, así como los contextos en que emergen las películas (Peña, 2009, pp. 11-25; Tuñón, 1998). Mi propuesta es un análisis histórico de las representaciones de la locura-criminal, identificando analogías y diferencias respecto a las explicaciones psiquiátricas y psicoanalíticas sobre esa

⁵ Para comprender las estrategias y mecanismos de circulación de saberes científicos, véase González y Polh-Valero (2009, pp. 7-11), y Secord (2004, pp. 654-672).

figura transgresora que surgieron durante la época. El lector no encontrará un estudio exhaustivo del filme, por lo tanto, me limitaré a explorar tres elementos centrales: la descripción de los protagonistas, la función de los enunciados freudianos y su relación con el contexto cultural. Cabe aclarar que no pretendo realizar una lectura “psicoanalítica” de la película, tampoco busco demostrar si los conceptos se apegaban o no al campo freudiano propio de la primera mitad del siglo xx. Mi intención es más modesta: ilustrar sobre la función y el uso del psicoanálisis en el filme y comprender sus relaciones con el contexto científico y cultural. Sostengo que la cinta de Bustillo promueve una explicación “psicologista” con la cual no sólo buscaba provocar intrigas, sospechas y temores en torno a las profundidades anímicas del criminal, sino que también pretendía insertar el psicoanálisis como un instrumento de indagación acerca de las motivaciones subjetivas del asesino en la gran pantalla. Estudiar las representaciones de la locura-criminal en *El hombre sin rostro* nos permitirá conocer escenarios sociales y culturales más amplios de circulación de los enunciados freudianos.

“EL ARCHIVO INTERIOR”: UN ASESINO EN CASA

En medio de la niebla, un hombre observa con temor y curiosidad el paso de un cortejo fúnebre. Una mujer se acerca para decirle que todas esas jóvenes han muerto “en sus garras” y que otras más lo estarán “si tú no detienes al asesino”. Otro caballero pasa con andar misterioso, la extraña dama le indica que vaya por el responsable, y cuando por fin logra alcanzarlo, se percata que “el asesino no tiene cara”. Así iniciaba *El hombre sin rostro*. Juan Bustillo Oro decidió comenzar la película describiendo los sueños del protagonista justamente para que el espectador tuviera pocos indicios sobre la identidad del matador de mujeres.⁶ Como ya se dijo, el filme narra la historia de Juan Carlos Loza-

⁶ El sueño como estrategia de representación fílmica también aparece en la película *La devoradora* (1946). Diana de Arellano (María Félix) desea casarse con el viejo y adinerado don Adolfo, no obstante, Pablo Ortega está enamorado de ella y al enterarse de la boda, se pega un tiro en el departamento de su amada. Esa mañana, la joven y ambiciosa Diana le expresa a la sirvienta: “Tuve una pesadilla horrible. Soñé que Pablito me daba un tiro aquí en el pecho cerca de la garganta. ¡Ah caray! ¿Y te mataba? Fíjate qué raro, el que se moría era él.” Lo interesante de la película es el trasfondo “psicoanalítico” del comportamiento del personaje, ya que se puede entrever que la ambición, la manipulación y el sueño premonitorio de la protagonista estaban relacionados con la muerte del padre.

no, un policía frustrado en su intento por atrapar al asesino, inoperancia que desató tensiones entre las autoridades encargadas de salvaguardar el orden de la capital. El doctor Eugenio Britel, perito legista que laboraba en el mismo departamento, lo convenció para que juntos resolvieran el caso. Muy pronto, el facultativo se percató de que su colega no toleraba la lujuria juvenil ni la sensación de fracaso, así que decidió intervenir para ayudarlo a confrontar sus desilusiones mediante sesiones de corte psicoanalítico. Al recostarlo en un sofá (que evoca el diván del psicoanalista), Britel descubrió que Lozano estaba atormentado por sueños en los que perseguía al criminal sin verle el rostro, peor aún más, interpretó que los fracasos acumulados en su historia personal así como los temores representados en la vida onírica, estaban asociados a la relación que había tenido con su madre.⁷ Finalmente, los sueños inconfesables y los impulsos reprimidos fueron los elementos simbólicos que le permitieron descubrir que el verdadero asesino era su colega. El argumento se resolvió por la vía de la doble personalidad: de día, Juan Carlos Lozano era un policía obsesionado con atrapar al homicida; de noche, un despiadado asesino de mujeres.

La película aborda el vínculo entre el trastorno mental y la locura-criminal al enfatizar con destreza el mundo interior del policía vuelto homicida. Para el espectador, no se trataba de una película sobre un asesino urbano en franca huida o del personaje marginal que mata por despecho; al contrario,

⁷ Los historiadores coinciden en que la invención del psicoanálisis ocurrió en 1895 con la publicación de *Estudios sobre la histeria*. Freud consideró que las verdaderas causas de los trastornos psíquicos en dicha afección radicaban en los traumas reales ocurridos durante la infancia (Roudinesco, 2016, p. 85). Sin embargo, mediante el método de la hipnosis descubrió que existía una disociación en el campo de la consciencia; por ejemplo, reveló que muchos pensamientos no dichos o ciertas ideas asociadas a la vida sexual de las mujeres de la aristocracia que conformaban su clientela, solían ser olvidados o reprimidos por sus pacientes (Freud, 2018, p. 156). Pronto se convenció que las neurosis no se originaban en los actos detestables de los adultos, sino en las fantasías eróticas de los niños, lo que le permitió vincular poco tiempo después el desarrollo de la sexualidad infantil con el llamado complejo de Edipo. A partir de la publicación de *La interpretación de los sueños* en 1900, Freud dejó claro que los seres humanos no eran dueños de sí mismos, y que los estados inconscientes, la represión y la vida onírica tenían un contenido simbólico que podía ser develado mediante la técnica de la asociación libre y la interpretación de los sueños. La “cura por la palabra”, inventado por Josef Breuer y retomado por Freud, sería un método revolucionario que permitiría descubrir los deseos inconscientes que permanecían ocultos para el paciente (Porter, 2003, p. 182). Además, señaló que los individuos libraban una lucha interna entre el deseo de recordar y la necesidad de olvidar. El sujeto moderno de Freud experimentaba un conflicto interno producto de las experiencias tempranas en la infancia; por un lado, el aparato psíquico representaba un flujo incesante de energía (libido); por el otro, la cultura canalizaba, limitaba o frustraba los impulsos humanos (Gay, 2010, p. 160).

fue una de las primeras cintas que privilegió la exploración melodramática de la subjetividad del criminal desde la relación médico-paciente. Por otro lado, de manera reiterativa se muestra la tensión entre los sueños y los deseos inconscientes que experimenta el protagonista; al menos así lo observó Antonio Perucho en un artículo publicado a pocos días de su estreno. A pesar de que los “temas psicoanalíticos” escaseaban en la cinematografía del país, señaló el crítico de cine, *El hombre sin rostro* era “una de las mejores películas mexicanas de los últimos tiempos”. Enfatizó que el valor de la cinta radicaba en el asunto psicopatológico que planteaba, en el cual “el médico ha de acostar al enfermo en un sofá para someterlo a un interrogatorio [...] y hacerle contar sus sueños”.⁸ Efectivamente, en el México de la década de 1950 las representaciones fílmicas del psicoanálisis no eran frecuentes; sin embargo, el pensamiento freudiano sí lo era, ya que había tenido una calurosa aceptación en México entre la élite científica capitalina, que lo utilizó para interpretar las motivaciones inconscientes de una variedad de enfermos mentales e individuos transgresores.

Al respecto, cabe destacar que durante las primeras décadas del siglo xx la recepción del pensamiento freudiano se estableció en un cruce de caminos: psicología, neurología y medicina legal. Muchos psiquiatras, neurólogos y juristas ayudaron a diseminar las ideas sobre el inconsciente, los sueños, la vida sexual reprimida. Las primeras referencias aparecieron con las indagaciones de los médicos José Mesa Gutiérrez y Francisco Miranda, quienes comenzaron a utilizar las teorías y los conceptos de Pierre Janet y el psicoanálisis de Freud como tratamiento para ciertas enfermedades mentales (Capetillo Hernández, 2008, p. 210). Estas investigaciones clínicas mostraban varias rupturas respecto a la comprensión clínica de la locura-criminal durante el porfiriato. Los médicos interesados en las cuestiones mentales asociaban los fenómenos de la criminalidad y la patología mental con la pobreza, la marginación, la falta de educación moral, herencias congénitas malsanas y prácticas viciosas, como el consumo de alcohol y estupefacientes (Maya González, 2015a, pp. 40-52; Ríos Molina, 2009b; Urías, 2004, pp. 37-67). Con el cambio de siglo estas concepciones fueron cediendo el terreno a otras percepciones más centradas en el individuo. Entre 1934 y 1950, el pensamiento freudiano se consolidó en el marco de la profesionalización de la psiquiatría y la emergencia de la higiene mental, modelo de atención basado en la prevención de enfermedades menta-

⁸ A. Perucho, “Juan Bustillo Oro”, *El Nacional*, 9 de julio de 1950, p. 1.

les de los sectores medios y populares. Los psiquiatras-higienistas procuraban extirpar los vicios y fomentar en los hogares, escuelas, fábricas y prisiones una estricta disciplina y amor al trabajo (Ríos Molina, 2016, pp. 55). Sin embargo, con la llegada a México del psicoanalista alemán Erich Fromm a finales de 1949, la perspectiva biológica-social sobre las psicopatías tuvo un renovado impulso orientado a la exploración de la personalidad íntima del transgresor. En este sentido, sostiene Ríos Molina (2016, p. 161), el psicoanálisis rompía con el modelo degeneracionista decimonónico –fundamentado en los procesos hereditarios, la pobreza y el consumo de alcohol– ya que proporcionaba elementos conceptuales para indagar en las motivaciones subjetivas que regían la conducta. Bajo este contexto, *El hombre sin rostro* no sólo reflejaba el entusiasmo que despertaba el pensamiento freudiano entre la psiquiatría estatal y diplomada, sino que apostaba por la representación de un caso criminal a partir de la exploración de los sueños, la relación materna y la represión de los impulsos de su protagonista-homicida. Cabe entonces interrogarse, ¿cómo son descritos los personajes y qué representaban?

En principio, Bustillo polarizó a cada uno de sus personajes destacando cualidades y atributos sociales específicos, elementos visuales necesarios para que el espectador identificara las posturas, las conductas y los posicionamientos respecto de las intrigas sobre la verdadera identidad del criminal. Por ejemplo, Eugenio Britel era descrito como un galeno que formaba parte de la institución policiaca a quien seducía “los abismos del alma humana”. Un personaje dedicado a reconstruir, mediante la técnica de la asociación libre, las evidencias necesarias para atrapar al homicida. En una prolongada escena, Eugenio Britel, preocupado por los constantes miedos de Juan Carlos Lozano, decide recostarlo en un diván:

JCL. Pregunta. EB. ¿Qué es lo primero que te viene a la mente apenas te recuerdo el terror que sientes? JCL. El hombre sin rostro. EB. No, no te incorpores, reposa. ¿Quién es el hombre sin rostro? JCL. El asesino. EB. ¿Por qué sin rostro? JCL. A causa de mis sueños. EB. ¿Tus sueños? Háblame de ellos. En los sueños, cuando reposa nuestra vigilancia, se asoman nuestros secretos aunque no lo queramos, ¿qué sueños son esos? JCL. Sólo hay uno, hay uno que tengo frecuentemente como una obsesión. [...] EB. Juan Carlos, ¿tienes miedo de saber quién es el asesino? JCL. ¿Miedo? Al contrario, es lo que más deseo. EB. Bien, ahora dime, ¿sabes quién es la mujer de ese sueño? JCL. Es mi madre, es decir, no, no sé quién es.

Bustillo pretendía ilustrar a los espectadores que la vida onírica encerraba una vasta simbología que sólo tenían sentido para el sujeto. En su calidad de perito legista, el médico representaba un discurso con pretensión de verdad, tal y como había sucedido con las actividades de diversos facultativos que participaron en célebres procesos criminales dentro de los tribunales de justicia, justo para legitimarse como expertos durante el porfiriato tardío y la España finisecular (Campos, 2012; Maya González, 2015b, pp. 129-148). En este sentido, *El hombre sin rostro* muestra una continuidad histórica respecto a la función social del médico experto al considerar que la medicina mental, y en particular el psicoanálisis, eran discursos capaces de otorgar un conocimiento efectivo, científico y legítimo en torno a la subjetividad de un sujeto anómalo. No era casualidad que esto sucediera. Recordemos que, para la década de 1950, el psicoanálisis se había convertido en un instrumento de interpretación de la personalidad. Menciono un ejemplo: en los meses de junio y julio de ese mismo año, el psiquiatra José Quevedo publicó un amplio ensayo sobre el significado psicológico de la producción de tres pintores mexicanos: David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera. Su objetivo era “explicar e interpretar la discordancia que se había establecido entre el valor de sus actividades artísticas y la calificación de su personalidad como hombres”.⁹ El estudio del psiquiatra buscaba ilustrar a los profanos acerca de la importancia del psicoanálisis como herramienta de interpretación de los símbolos de la experiencia creativa; por lo tanto, creyó necesario examinar “el mecanismo y los procesos íntimos del autor”. Quevedo concluyó que la pintura de Orozco reflejaba una personalidad compleja debido al conflicto entre el yo y su ambiente, razón por la cual “[la obra] habla del dolor y del fracaso, de anhelos frustrados” que, según el autor, ataban el poder de su genio creador. En cambio, señaló que la pintura de Rivera no representaba “síntesis simbólica” alguna, ya que al muralista sólo le interesaba describir de manera “objetiva” el mundo externo para consignar los hechos históricos.¹⁰ En definitiva, el trabajo del psiquiatra José Quevedo y la representación del profesional experto en el filme de Bustillo mostraban a muchos lectores y cinéfilos de la época que el pensamiento freudiano permitía adentrarse a la subjetividad del sujeto y comprender el sentido de la experiencia íntima. Así, en la película de Bustillo Oro la figura de Eugenio Britel simbolizaba el saber especializado

⁹ J. Quevedo, “Psicoanálisis”, *Mañana*, 1 de julio de 1950, pp. 44-46.

¹⁰ J. Quevedo, “Psicoanálisis”, *Mañana*, 15 de julio de 1950, pp. 38-41.

justamente porque se internaba en el inconsciente de su criminal insospechado, como lo observaremos más adelante.

Ahora bien, Juan Calos Lozano era descrito como un personaje atormentado, convaleciente y reflexivo que pertenecía a la esfera del poder estatal. En su tarea como policía se conducía ensimismado pero comprometido con el recuerdo de las víctimas. Se trataba de un investigador del departamento de policía que representaba la ley, percepción fílmica que se dio en un contexto posrevolucionario en el cual los gendarmes de oficio, y en general los cuerpos de policía de la capital, no gozaban de muy buena reputación, ya que con frecuencia solían establecer arreglos con locatarios y comerciantes, otras veces abusaban de su autoridad e incluso llegaban a extorsionar mediante métodos informales pero normalizados (Pulido, 2015, pp. 25-26). En esta línea, aunque las percepciones sociales del policía mexicano no eran del todo favorables, Bustillo representó a su policía como un personaje escindido que, como gendarme, mostraba una decidida voluntad para resolver el caso, pero que, como asesino, era cruel y sanguinario. Cabe destacar que, para abonar en la condición melodramática de su protagonista, Bustillo decidió mostrarlo como un ser atormentado por miedos y temores inconscientes que alimentaban sus sentimientos de fracaso y la hostilidad hacia el criminal. En otra escena, Lozano declaró al facultativo: “cada día estoy más perdido, muchas veces siento que estoy volviéndome loco y que voy a caer en un abismo”. Recostado en el diván, el policía relató un sueño en el que se encontraba caminando en casa, cuando de pronto aparecieron unas “figuras inanimadas” sin sexo, aunque sugirió que se trataba de mujeres “que podía comprar a precio muy bajo”. Caminó por la oscuridad, hasta que se topó con una “puerta prohibida” por la que entró y encontró “la prisión del monstruo”. Impactado por el gemido de la bestia, “decidió darle la libertad, costara lo que costara”.

En sus memorias, Bustillo (1984) reconoció que Juan Carlos Lozano sufría “esquizofrenia” y que por su condición mental cometía “inconscientemente los crímenes” (p. 268). Sin embargo, sorprende que en la película nunca se mencionara el diagnóstico. Lo que buscaba el filme era generar un efecto estremecedor entre los espectadores, dirigiendo las sospechas a la exploración de la subjetividad de un personaje que en sueños escenificaba experiencias traumáticas. El monstruo representaba a esa bestia enjaulada que el propio Eugenio Britel, haciendo eco de Freud, reconocía como parte constitutiva del sujeto moderno: “todos llevamos un demonio interior con el que no queremos encararnos, hay muchas cosas de nosotros mismos que ignoramos,

y que por escondidas nos hacen más daño”. En definitiva, *El hombre sin rostro* buscaba intrigar al público en torno a un policía responsable vuelto homicida sanguinario, sujeto que al mismo tiempo representaba la norma y la transgresión. Mediante este recurso cinematográfico, el director buscó competir en el floreciente mercado cinematográfico de contenido criminal y literatura policiaca que aparecieron durante los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdez.¹¹

Entre las décadas de 1940 y 1950, señala Martha Santillán (2017b, pp. 52, 53, 56), películas como *La otra* (1946), *Víctimas del pecado* (1951) y *Cárcel de mujeres* (1951) exhibieron con crudeza escenarios, dramas y episodios de violencia protagonizados por matadoras, infanticidas y viudas de varios sectores sociales, mujeres doblemente transgresoras tanto de los ideales femeninos como de las normas jurídicas. Estas películas tenían el afán de moralizar en torno a los peligros que representaba una diversidad de personajes femeninos sexualmente abiertos, en un entorno generalmente desfavorable que las había llevado a cometer crímenes en una época en la que México buscaba salvaguardar cierta moral religiosa y afianzar la vida institucional de la nación con mecanismos legales. Muchas películas procuraban mostrar a los criminales varones como víctimas del infortunio, supeditados a pasiones incontrolables que los hacían actuar con voluntad de malicia. Por ejemplo, en la película *Paraíso robado* (1951), dirigida por Julio Bracho, Julio pretendía asesinar a Marcela al considerar que lo había engañado con el doctor De la Vega, profesor de criminología en la Escuela de Medicina. A partir de la figura del profesor experto, la cinta ponía en circulación algunas de las principales ideas de la antropología criminal encabezada por César Lombroso,¹² sobre todo al con-

¹¹ Desde la década de 1920, médicos, funcionarios, padres de familia y maestros habían considerado que el cine criminal era perjudicial para la sociedad. Películas como *La banda del automóvil gris* (1919), *El tren fantasma* (1926), *El león de la sierra morena* (1927) o *El puño de hierro* (1927), provocaban temores entre la elite gobernante que asociaba las faltas a la autoridad y los delitos cometidos por niños con la influencia malsana que ejercían los periódicos y la pantalla grande (Sosenski, 2006, p. 55). Años más tarde, el penalista Francisco Valerio Rangel (1938) arremetió en contra de la nota roja por convertir a los criminales en “ídolos del bajo pueblo”, además exigió establecer una “estricta censura” de todas las películas con “argumento inmoral y criminoso” (p. 209). Más allá de las incontables sanciones públicas y actitudes condenatorias respecto a lo pernicioso que podía ser el cine de contenido criminal, la petición no tuvo mayores repercusiones y la exploración cultural de la temática siguió en aumento.

¹² La antropología criminal nació en Italia en la segunda mitad del siglo XIX de la mano de César Lombroso. Centró su análisis en el organismo del individuo, en la constitución fisiológica y en los estigmas físicos que revelaban las tendencias criminosas, principalmente de los

siderar que el victimario se encontraba subyugado por una pasión violenta: “ahora ya tengo valor para matarte, ahora sí siento que puedo hacerlo fríamente, porque tengo una razón más fuerte de lo que yo mismo creí, ya no seré un criminal por ocasión, sino un criminal por pasión” (Bracho, 1951).

Aunado a las representaciones fílmicas del criminal, la narrativa policiaca también se convirtió en un género muy popular entre los lectores capitalinos interesados en el fenómeno social de los asesinatos. Por ejemplo, *Selecciones Policiacas y de Misterio*, editada en 1946 por Antonio Helú, y *Aventuras y Misterio*, de 1956, fueron dos de las principales revistas especializadas en el tema que dieron cabida a una diversidad de autores entre los que destacaron: Rodolfo Usigli, Rafael Bernal, María Elvira Bermúdez y Juan Bustillo Oro (Piccato, 2014). Los escritores policiacos consideraban que su deber era generar intrigas mediante multitud de estrategias de suspenso, muchas de ellas apegadas a los modelos narrativos estadounidenses.¹³ Es posible especular que la cinta de Bustillo buscaba competir en el mercado de ficciones criminales de los años cincuenta, en un contexto de circulación y asimilación cultural del discurso psicoanalítico en vías de profesionalizarse.¹⁴ Aunque la complejidad de la trama le impidió llegar a públicos más amplios, como lo observaremos más adelante, considero que el argumento resultó novedoso al retratar la his-

sectores populares. Según esto, la organización biológica (asimetría en la cabeza, ojos pequeños, tono de piel, etc.) podía ofrecer elementos de análisis para determinar a un criminal nato. Estas ideas tuvieron una fuerte repercusión en el México de finales del siglo XIX e inicios del XX (Speckman, 2002, pp. 93-114). Criminólogos, periodistas y funcionarios públicos consideraban que la criminalidad, en las postrimerías del siglo XX, era una de tantas “enfermedades sociales” de los sectores populares, en donde reinaban los vicios y la perdición (Piccato, 2010).

¹³ Juan Bustillo Oro publicó en *Selecciones Policiacas y de Misterio* (números 92 y 123) dos cuentos titulados: “Apuesta al crimen” y “El asesino de gatos”, en los que mostraba su capacidad de escritor y su destreza para generar intrigas. María Elvira Bermúdez (1955), en su compilación de *Los mejores cuentos policiacos mexicanos*, señaló que el escritor policiaco debía contar con un “buen acervo de conocimientos especializados”, así como manejar nociones de “leyes y procedimientos penales, medicina legal, toxicología y balística”. Con el fin de mantener la curiosidad, insistió la autora, el escritor debía saber “confundir” y “convencer” a sus lectores, porque estaba obligado a presentar una “prueba legal de la hipótesis del detective” para que tuviera verosimilitud (p. 12).

¹⁴ Recordemos que la profesionalización del psicoanálisis inició con la fundación de la Asociación Psicoanalítica Mexicana en 1956 bajo la modalidad de Asociación Civil, precedente del Instituto Mexicano de Psicoanálisis inaugurado oficialmente en 1963. Sin embargo, cabe aclarar que desde 1950 varios médicos mexicanos fueron a Argentina y Estados Unidos para formarse como psicoanalistas, y al regresar, fueron cruciales en la fundación de la primera asociación antes mencionada (Capetillo, 2012; Velasco, 2014).

toría de un policía enloquecido por inconfesables secretos de familia. Cabe interrogarse, ¿qué ideas de la locura-criminal promovió la cinta?

“UN EXTRAÑO CASO DE DESDOBLAMIENTO DE LA PERSONALIDAD”

En *El hombre sin rostro* la locura-criminal del protagonista se representa como un acontecimiento inconsciente. Juan Carlos Lozano estaba escindido entre dos personalidades: una consciente que buscaba atrapar al criminal para hacer justicia (el policía) y otra inconsciente que mutilaba con saña a sus víctimas (el criminal); procesos mentales suscitados en el marco de una biografía familiar plagada de oscuros secretos y exigencias vehementes. Juan Bustillo Oro era consciente de las potencialidades visuales que podía lograr con la exploración cinematográfica de una relación confusa, enigmática y ambivalente con los padres, lo que Freud teorizó en el complejo de Edipo. Sin embargo, Julia Tuñón (2003, p. 44) ha señalado que la película estadounidense *White Heat* (1949), dirigida por Raoul Walsh, ya había abordado el tema de la relación tormentosa con la madre, de manera que es posible que nuestro filme respondiera a ciertas convenciones cinematográficas del momento. En la escena del diván, el policía le confesó al doctor Britel que la responsable de sus miedos y del fracaso amoroso con Ana María, era su progenitora. En su calidad de analista, el facultativo interpretó que el “deseo de fracasar” había sido motivado por el temor a contrariar las exigencias de la madre, lo que explicaba por qué abandonó sus estudios de medicina cuando era un estudiante prometedor. En una escena que buscaba ilustrar a los espectadores sobre la locura del policía, Eugenio Britel explicó a Ana María lo siguiente:

EB. Juan Carlos padece un grave mal de la mente, una especie de desdoblamiento de la personalidad. En él hay dos personas distintas que obran cada uno por su lado: por una parte está el Juan Carlos consciente, inteligente y abnegado, que lo sacrificó todo a los caprichos paternos; por otra, están los instintos que él mismo sacrificó y están en violenta rebeldía. AM. No le entiendo, doctor, le aseguro que no le entiendo. EB. Toda renunciación como todo exceso trae consigo su castigo. Cuando el hombre estrangula el amor en el fondo de su corazón, suele desencadenar todas las furias del infierno, se provoca entonces una especie de desequilibrio espiritual, en el cual solo se puede sobrevivir

buscándose un refugio; unos lo encuentran en la bebida o en las drogas, otros en el suicidio, algunas más en la locura.

Según lo expuesto en el filme, la representación de la locura-criminal estaba anclada en una tormentosa biografía familiar en la cual el policía había reprimido sus deseos de contraer matrimonio con Ana María, justo para no contradecir los deseos de una madre mostrada como tiránica. La prohibición de la boda, aunado a su incapacidad para emanciparse de la figura materna, explicaba la personalidad escindida del policía y su inclinación al homicidio. El argumento de la doble personalidad también apareció en *Cuando levanta la niebla* (1952), cinta en donde Arturo de Córdova interpretó a un personaje despojado y sin historia que usurpó la identidad de Alberto Rivero para quedarse con los lujos, las comodidades y el amor de su hermana Silvia. Pablo Aldama era refinado, tocaba el piano y recitaba versos, pero también estaba invadido por el rencor. En la escena inicial, el protagonista llegó a una clínica neuropsiquiátrica para curarse de “un mal” que desconoce, los facultativos reconocieron que sufría de “un trastorno funcional de la personalidad” debido a la vida de “continuo fracaso”. Ana, médico de la clínica, descubrió la doble vida de Pablo, y cuando pretendía asesinar a Silvia, esta lo mató de un disparo. La diferencia respecto a nuestra cinta, es que aquí se trata de un timador consciente que ha tomado la identidad de otro individuo por ambición. Por tal motivo, la cinta sugiere como hipótesis que el Lozano-homicida perpetraba los crímenes como un acto inconsciente de venganza dirigida hacia su propia madre por haberle prohibido consagrar su amor. En este sentido, la representación cinematográfica del loco-criminal-reprimido que proponía el director, coincidía en lo general con algunas de las propuestas de los penalistas mexicanos que durante el México posrevolucionario habían incorporado el pensamiento freudiano para examinar las motivaciones inconscientes del criminal.

En las décadas de 1930 y 1940, el psicoanálisis se había convertido en un modelo teórico bastante útil en la administración de justicia de la capital, porque ayudaba a comprender al moderno criminal del siglo xx (Ríos Molina, 2011, pp. 387-408). El célebre penalista y abogado Raúl Carrancá y Trullijo, de quien se dice intercambió cartas con Freud (Gallo, 2013, p. 220), examinó el caso de un hombre aficionado al box que asesinó a su esposa por sospechar que lo había traicionado. En varias “sesiones” descubrió que el asesino sufrió maltrato en la infancia, época en que trabajó para ayudar a su mamá. A los 20 años se casó con una mujer a la que consideraba “lujuriosa”, además de que

solía tener pesadillas en las que “lo iban a golpear, veía una cara desconocida” (Carrancá y Trujillo, 1934, p. 130). El penalista concluyó que las amenazas sufridas en la niñez, sus “entregas sexuales y ardientes” de juventud, la afición al box y la sensación de traición, revelaban la “violencia egocéntrica” de sus oscuros móviles (p. 131). Por su parte, los reconocidos penalistas Alfonso Quiróz Cuarón, José Gómez Robleda y Benjamín Argüelles (1939) consideraron en un estudio estadístico que si bien el medio físico ejercía una influencia, también existían mecanismos inconscientes en los transgresores de la ley: “Los delincuentes realizan actos prohibidos penados por las leyes y es bien sabido que todos los hombres poseen instintos reprimidos que los llevan a cometer, en determinadas condiciones, actos destructivos y aún las más graves manifestaciones antisociales” (p. 130).¹⁵ De esta manera, la conducta antisocial del “mexicano”, según lo explicó Gómez Robleda (1948), era resultado de un “conflicto” inherente a la vida humana y advirtió con pesadumbre que la causa de la criminalidad estaba alojada en “lo más profundo de la personalidad individual y colectiva” (p. 67). El uso del psicoanálisis como herramienta de exploración de la subjetividad criminal, logró despertar intensos debates psiquiátricos alrededor del criminal más famoso del momento: Gregorio “Goyo” Cárdenas.

Raúl González Enríquez y Jesús Siordia Gómez encontraron que el Estrangulador de Tacuba había sido un niño enfermizo, tartamudo y autista, engendrado por un padre borracho y una madre histérica. Señalaron que tenía “manos feminoides” y el “pene pequeño”, razón por la cual, su conducta esquizofrénica y psiconeurótica estaba determinada por “complejos de inferioridad y sexuales”.¹⁶ En la misma dirección, José Quevedo y Leopoldo

¹⁵ Incluso señalaron que, si los ciudadanos no reconocían la disminución de la criminalidad, era porque existía “un deseo inconsciente” de que no fuera así. Para argumentar su posición, los autores sentenciaron que las personas no podían admitir un “hecho comprobado” mediante la estadística debido a ciertas manifestaciones infantiles inconscientes: “Si se piensa que fácilmente se establece una transferencia hacia las autoridades, de los sentimientos que en determinada época de la infancia los niños sienten por sus padres, el deseo subconsciente de la colectividad porque aumente y sea pavorosa la criminalidad viene a recordar una manifestación del complejo de Edipo, ya que no es otra cosa que la expresión deformada del sentimiento de hostilidad en contra de las autoridades e instituciones representativas de los padres” (Quiróz Cuarón et al., 1939, p. 130).

¹⁶ González Enríquez y Siordia Gómez citado en Quiroz Cuarón (1952, pp. 94). Es importante mencionar que el llamado “complejo de inferioridad” fue acuñado por Alfred Adler, discípulo de Freud y luego expulsado de la sociedad psicoanalítica que presidía el maestro. Era un concepto que retomaron médicos, psiquiatras y filósofos en México para justificar los sen-

Salazar Viniegra enfatizaron que el “Goyo” estaba loco y que necesitaba tratamiento psiquiátrico, no la cárcel; consideraron que se trataba de un esquizofrénico que ejecutó los crímenes sin ningún “criterio utilitario”.¹⁷ En este sentido, seguramente fue la atrocidad de los asesinos lo que preocupó a la élite científica de la época. Por tal motivo, Alfonso Millán propuso que médicos y juristas trabajaran de manera conjunta en la administración de justicia, reconociendo en principio la importancia del “enfoque psicosomático” en la constitución del “criminal mexicano”.¹⁸ Los asesinos no sólo inspiraban todo tipo de amenazas y temores sociales por sus actos jurídicamente penables, también ejercían una extraña fascinación entre los especialistas obcecados por conocer los abismos insondables del inconsciente criminal. Inmerso en estas discusiones, Juan Bustillo Oro buscó atrapar la atención de los espectadores con la representación de un caso criminal que bien podía recordar al homicida más famoso del momento, explorando desde la experiencia onírica y los secretos inconfesables de una personalidad escindida, las profundidades anímicas del asesino inconsciente. El personaje de Eugenio Britel lo explicó así: “Más bien diría yo que está loco solo en ciertos momentos, pero él lo ignora, nada sabe el desdichado de ese otro yo salvaje que lleva en lo más profundo de su propia conciencia, y ese otro yo, es el que cuando se liberta en delirios que son conscientes para Juan Carlos lo convierten en un [...] asesino” (Bustillo, 1950). Tomando en cuenta lo expuesto hasta aquí, cabe intentar dilucidar a qué público estaba dirigida la película y la recepción que tuvo en el medio cinematográfico.

“UNA PELÍCULA ESCALOFRIANTE”

La cinta de Bustillo estaba dirigida a amplios sectores de la capital interesados en el cine criminal y de suspenso. Los publicistas buscaban atraer a todo tipo de cinéfilos mediante una estrategia basada en la inserción de carteles en los principales diarios de mayor circulación, en los cuales el lector podía leer lo siguiente: “*El hombre sin rostro*. Una película escalofriante. Más intensa

timientos de inferioridad que supuestamente caracterizaban a amplios sectores de mexicanos, sobre todo con un pasado indígena (Capetillo, 2012, p. 200).

¹⁷ Quevedo y Salazar Viniegra citado en Quiroz Cuarón (1952, pp. 105). Los análisis y diagnósticos de los psiquiatras están reunidos en el libro de Quiroz Cuarón (1952).

¹⁸ A. Millán, “La medicina legal y los problemas actuales de la justicia mexicana”, *El Universal*, 22 de julio de 1950, pp. 10, 13.

que una obra policiaca. Más apasionante que un drama de psicoanálisis”.¹⁹ El estreno de la película se dio en un contexto de renovación de la industria cinematográfica luego de un breve periodo de estancamiento. Sabemos que entre 1941 y 1945 aumentó la producción de películas de corte melodramático y nacionalista, al tiempo que una nueva generación de directores y artistas destacó por sus trabajos en la pantalla grande.²⁰ Sin embargo, debido a la penetración del cine estadounidense, el auge de la televisión, el desgaste de personajes reiterativos y sus fórmulas melodramáticas, a finales de esa década la industria tuvo una severa crisis. Para solventar el ausentismo en las salas, los productores de cine se enfocaron en la búsqueda de públicos más amplios a partir de la exploración del suspenso y el crimen.

En los primeros años de 1950, señala Álvaro Fernández Reyes (2007, p. 20), la industria comenzó a producir una nueva cinematografía de contenido criminal para un consumo más amplio, el cual se nutrió de la nota roja y el cine gánster hollywoodense. Las películas de suspenso pretendían provocar estados emocionales en los protagonistas y dotar a los espectadores de elementos sentimentales propios del melodrama. Por lo tanto, el cine criminal y de suspenso mexicano era resultado de convenciones estéticas aunque apegado a las características locales del melodrama nacional.²¹ Julia Tuñón (2003, p. 43) considera a *El hombre sin rostro* como una película representativa del *film noir*, género cinematográfico que surgió luego de la segunda guerra mundial, que ubicaba sus preocupaciones en la modernidad de la vida urbana, en los ambientes de pesadilla, la confusión del bien y el mal, la ley y la transgresión. Pero aclara que la cinta no logró desprenderse del cine institucional mexicano: el melodrama. Como hemos visto, la cinta de Bustillo confrontaba a su protagonista con sus sueños, imágenes y símbolos de una sufrida historia personal, elementos que revelaban la escinda personalidad y mostraban al verdadero criminal. En este sentido, la cinta interpelaba al espectador con el

¹⁹ *El Universal*, 10 de julio de 1950, p. 23.

²⁰ Entre los cineastas más destacados estaban Emilio “el indio” Fernández y Julio Bracho, en tanto que Cantinflas, Dolores del Río, María Félix y Arturo de Córdova, entre otros, fueron actores reconocidos por sus papeles protagónicos (Aguilar, 2009, p. 195).

²¹ Una de las principales características del cine de suspenso mexicano es que enfrentaba al protagonista a peligros que versan entre el crimen, la trama criminal y veta romántica, razón por la cual buscaba interpelar al espectador con el “goce de la angustia” y el “sentimentalismo”. A diferencia del cine negro estadounidense, menciona Fernández, el cine de suspenso mexicano lleva “un mensaje apegado a las normas sociales estereotipadas que no llegan [...] a la ambigüedad moral que el cine extranjero maneja” (Fernández Reyes, 2007, p. 103).

asombro, dado que el policía justiciero terminaba convirtiéndose en el homicida sanguinario. Además, dejaba entrever que los asesinos no sólo emergían de los territorios marginales de la ciudad o a las afueras de una rupestre cantina, sino que podían estar ocultos en la apacible normalidad de un sujeto ciudadano de los años cincuenta.

Ahora bien, con el crecimiento demográfico del país,²² la industria cinematográfica encontró nuevos públicos de todos los sectores sociales. Julia Tuñón (1998, p. 52) menciona que en 1934 se vendieron 53 000 000 de localidades en cines, teatros, plazas de toros, palenques, centros deportivos y carpas, de las cuales 70.1% correspondía a los asistentes al cine. Para 1947, de los 115 000 000 de localidades, 92.4% correspondía exclusivamente a la pantalla grande. Cabe resaltar que para 1947, el costo promedio de una entrada era de tres pesos, precio relativamente alto si se compara con el salario mínimo que oscilaba entre los 1.65 y tres pesos (Fernández Reyes, 2007, pp. 66-67). En suma, al iniciar la década de 1950, la asistencia a las salas cinematográficas era una práctica rutinaria para los capitalinos. Sin embargo, a pesar del incremento de asistentes a las salas, el interés por el cine de contenido criminal y dadas las estrategias publicitarias para atraer espectadores, *El hombre sin rostro* resultó un rotundo fracaso para la taquilla, ya que tan sólo duró tres semanas en cartelera (García Riera, 1993, p. 212). Varios motivos pueden explicar esto; en primer lugar, cabe la posibilidad de que los espectadores se hayan sentido defraudados por una película que no retrataba la vida del criminal más famoso del momento, el “Goyo” Cárdenas, y que el desengaño se esparciera a oídos de los capitalinos; en segundo término, también es posible que la complejidad de la trama y la centralidad de los diálogos extensos fuera otro de los elementos que desmoralizaron al público. Cualquiera de las posibilidades me parece verosímil. Lo cierto es que las expectativas generadas no estuvieron acompañadas por una desbordada asistencia.

En una entrevista concedida a Jaime Valdés para la revista *Novedades*, Bustillo reconoció que su intención era llegar a públicos más amplios, “no sólo a aquellos que tienen una preparación cultural o han hecho estudios psi-

²² En el *Séptimo Censo General de Población* levantado el 6 de junio de 1950, se consignó que la población total del territorio nacional pasó de 19 653 552 habitantes en 1940 a 25 791 017 en 1950, es decir, hubo un aumento de 31.2% en una década. Tan sólo en el Distrito Federal se tenía registro de 3 050 442 habitantes, de los cuales 1 632 101 eran mujeres y 1 418 341 varones (*Séptimo*, 1953, p. 26).

cológicos”.²³ El director había asistido al cine Chapultepec para recoger algunas de las impresiones y, según esto, encontró más espectadores horrorizados que entusiasmados por el argumento: “Por algunos comentarios que cacé al vuelo, me hizo concluir que el filme sobrecogía más que gustaba”. Bustillo (1984) estaba convencido que su caso criminal había generado temor en los asistentes, hecho que varios años después consideró como “una victoria” (p. 268). La crítica cinematográfica del momento elogió la película tanto por su calidad estética como por su argumento. A pocos días de su estreno diversas productoras nacionales como Producciones Diana, Producciones Zacarías, Producciones Fernando Fuentes, Producciones Mier y Brook, S. A., Películas Mexicanas S. A., Oro Films, así como la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, publicaron diversos desplegados para felicitar a Juan Bustillo Oro por su obra cinematográfica a la que catalogaron por unanimidad como una de las películas “más apasionantes de los últimos años”.²⁴ Varios críticos de cine señalaron que películas como *El hombre sin rostro* se había atrevido a contrariar al “cine de los bajos fondos” y “mujerzuelas”, aportando “un poco de sanidad al cenagoso ambiente que aquellas cintas estaban creando”.²⁵ Destacaron que Bustillo abordara un caso clínico para adentrarse en “los dramas del sexo, del complejo, del psicoanálisis y del crimen en un oscuro estado mental”, para ahondar en una historia criminal que finalmente delegaba a los espectadores la comprensión y/o elección entre un asesino inconsciente o un matador sanguinario:

Acaso, en el desarrollo temático, no se define exactamente aunque bien se matiza en potencia al asesino crepuscular, mutilador de mujeres. No hay la prueba precisa, óptica, completa del culpable. En un juego de doble sospecha, sucesivamente conducido, no faltará el espectador que se quede –puesto que se suicida o así permite presumirlo– con el aparente inocente como verdadero criminal cuyo morboso experimento de conducir a un neurótico al supuesto extremo de reconocer homicida múltiple y capaz de matar por obnubilación

²³ J. Valdés, “Cómo le nació a Juan Bustillo Oro la feliz idea de realizar la obra”, *El hombre sin rostro. Novedades*, 8 de julio de 1950, p. 7.

²⁴ *El Nacional*, 14 de julio de 1950, p. 25. De hecho, la cinta fue elegida para representar a México en el concurso a celebrarse en Venecia ese mismo año.

²⁵ “Psicoanálisis”, *Tiempo*, 1950, p. 28.

[...] Ganancia absoluta del espectador, de cualquier modo, puesto que puede escoger asesino, un delincuente que más se acomode a sus deducciones.²⁶

Infundado en elogios, el aludido Arturo Perucho afirmó que el actor Arturo de Córdova había interpretado a un personaje “esquizofrénico”,²⁷ declaración que resultaba interesante porque, como lo mencioné, en la cinta nunca se indica dicho diagnóstico. Aunque la esquizofrenia había sido una de las enfermedades mentales más diagnosticadas en la práctica clínica en el Manicomio General de la Castañeda,²⁸ la clasificación de un personaje de ficción muestra la importancia que ya entonces tenía para los escritores y cinefilos de la época: recuperar los lenguajes de la psiquiatría y el psicoanálisis como un instrumento de interpretación de la cultura cinematográfica.

CONSIDERACIONES FINALES

El hombre sin rostro fue en su momento una película que participó, junto con otros discursos médicos y jurídicos de la época, en la exploración de un individuo anormal y transgresor, sobre todo en un contexto de amplia circulación y articulación del pensamiento freudiano en diversos espacios de la cultura científica de la capital. Además, Juan Bustillo Oro abordó una historia criminal en un periodo de profundo interés social por el fenómeno cultural de los asesinatos. El director construyó a su homicida cinematográfico como un caso clínico en el cual examinó la subjetividad de su protagonista desde la biografía familiar, los sueños y la represión sexual. Bustillo perfiló la locura de un antihéroe perteneciente al sector público y representante de la ley, escindido entre la voluntad de justicia y los deseos inconscientes de venganza. Los enunciados freudianos permitieron al director conectar con un público de espectadores a partir de emociones contradictorias encarnadas por un personaje melodramático. Considero que la película establece un diagnóstico

²⁶ “V. V. Film”, *Mañana*, núm. 15, julio de 1950, p. 65.

²⁷ A. Perucho, “Juan Bustillo Oro”, *El Nacional*, 9 de julio de 1950, p. 1.

²⁸ La esquizofrenia era una enfermedad mental caracterizada por una variabilidad de síntomas asociados a trastornos afectivos, disociación de ideas, delirios religiosos y prácticas sexuales anormales presentes en la juventud. La recepción de la demencia precoz y la esquizofrenia en los discursos y prácticas clínicas en el nosocomio durante 1910-1968 son estudiados por Ríos Molina (2017, pp. 71-122).

estético sobre el comportamiento homicida.²⁹ Así, la locura-criminal no se justificaba por el entorno social, las condiciones materiales o el infortunio económico, tal y como muchas películas antes mencionadas lo mostraban, por el contrario, la cinta ofrecía a los espectadores una representación psicoanalítica de la cuestión criminal anclada a la biografía familiar y el inconsciente. El director examinó la relación entre un personaje patologizado por una sufrida historia personal y su médico, que logró reelaborar la experiencia traumática a partir de la interpretación de los sueños.

Juan Bustillo Oro apostó a la construcción cinematográfica de una subjetividad escindida entre el deber moral y los apetitos incontrolables de venganza. Que el misterio del homicida se resolviera por la vía del análisis psicológico permite vislumbrar que los escritores y ciertos sectores letrados estaban cada día más familiarizados con las concepciones del inconsciente, la sexualidad, la represión y el complejo de Edipo. Los observadores especializados tenían conocimiento de Freud, pero muy probablemente el psicoanálisis no llegó a públicos más amplios como lo pretendía el director, no sólo por el atrevimiento de la trama, sino sobre todo por la complejidad de la teoría. En este sentido, el filme de Bustillo lograba posicionar el psicoanálisis como un instrumento para el conocimiento de la subjetividad del asesino, ya que ponía a disposición de los espectadores y cinéfilos de la capital referentes esenciales para explicar las complejas motivaciones inconscientes de un criminal atormentado por la figura materna. Una explicación bastante audaz tomando en cuenta la valoración que el cine de oro había realizado en torno a la madre sumisa, doliente y abnegada. Insisto, el psicoanálisis se articuló al discurso cinematográfico no sólo para abonar en la construcción melodramática y de suspenso de una historia policial, sino también para complejizar el mundo interior del protagonista que mató sin saber y enloqueció sin querer.

²⁹ Wolfgang Bongers (2006, p. 15) señala: “mientras que la medicina como ciencia etiológica apunta al diagnóstico, a la terapia y a la cura de enfermedades, la literatura y el arte son capaces de hacer *diagnósticos estéticos*” sobre determinados padecimientos. Es posible considerar que las ficciones cinematográficas operan como un *second order observation*, no sólo porque parten de una red de observaciones médicas y culturales sobre los procedimientos clínicos, sino porque son capaces de asumir posturas estéticas ante problemáticas relacionadas con la enfermedad mental.

HOY | Gran Estreno | en el Cine **CHAPULTEPEC**

¿ QUIEN ERA EL BESTIAL ASESINO DE LAS MUJERES QUE APARECIAN MUTILADAS EN LAS CALLES DE MEXICO ?

¿ Era el hombre sin rostro ? . . . ¿ Era un ser de carne y hueso ?

VEA USTED DESDE EL COMIENZO ESTA PELICULA PARA NO PERDER NADA DE SU TREMENDA EMOCION

NULOS LOS PASES

ORO FILMS, S. de R. L. presenta a **ARTURO DE CORDOVA**

EL HOMBRE SIN ROSTRO

con **CARMEN MOLINA**
MIGUEL ANGEL FERRIZ
MATILDE PALOU

escrita y dirigida por **J. BUSTILLO ORO**
Producción de **GONZALO ELVIRA**

Fotografía de Jorge Ethal de. Música de Raúl Lavista

Distribuida por **MIER y BROOKS-DYANA, S. A.**

HOY
Cortos a las 4, 5.30, 7.50 y 9.45.
EL HOMBRE SIN ROSTRO
(A. 13476-B), a las 4.20, 6.15, 8.10 y 10.
Intermedios, a las 5.50, 7.45 y 9.40.

Imagen 1. *El hombre sin rostro*. *El Universal*, 7 de julio de 1950, p. 23. Fondo Reservado, Colecciones Especiales. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, México.

LISTA DE REFERENCIAS

- Aguilar Rivera, J. (2009). Los gobiernos posrevolucionarios, 1921-1945. En E. Florescano (coord.), *Arma la historia. La nación mexicana a través de los siglos* (pp. 169-199). México: Grijalbo.
- Ayala Blanco, J. (1968). *La aventura del cine mexicano*. México: Ediciones Era.
- Bermúdez, M. E. (1955). *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*. México: Biblioteca Mínima Mexicana/Editora Ibero-Americana.
- Bongers, W. (2006). Literatura, cultural, enfermedad. En W. Bongers y T. Olbrich (comps.), *Literatura, cultura, enfermedad* (pp. 13-27). Buenos Aires: Paidós.
- Bracho, Julio (dir.) (1951). *Paraíso robado*. México: Productora Clasa Films Mundiales.
- Bustillo Oro, Juan (dir.) (1950). *El hombre sin rostro*. México: Productora Oro Films.
- Bustillo Oro, J. (1984). *Vida cinematográfica*. México: Cineteca Nacional.
- Campos, R. (2012). *El caso morillo: crimen, locura y subjetividad en la España de la Restauración*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Capetillo Hernández, J. (2008). Cuerpos sin historia. De la psiquiatría al psicoanálisis en México (1880-1920). *Frenia. Revista de Historia de la Psiquiatría*, vol. VIII, 207-220.
- Capetillo Hernández, J. (2012). *La emergencia del psicoanálisis en México*. México: Universidad Veracruzana.
- Carrancá y Trujillo, R. (1934). Un ensayo judicial de la psicotécnica. *Criminalia*, 1(6), 125-132.
- Fernández Reyes, A. (2007). *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. México: El Colegio de Michoacán.
- Freud, S. (2018). *La hipnosis. Textos (1886-1893)*. Introducción y presentación de M. Borch-Jacobsen. México: Ariel.
- Gallo, R. (2013). *Freud en México. Historia de un delirio*. México: FCE.
- García Riera, E. (1993). *Breve historia del cine mexicano* (t. 5). México: CONACULTA/IMCINE/Canal22/Universidad de Guadalajara.
- Gay, P. (2010). *Freud. Vida y legado de un precursor*. España: Paidós.
- Gómez Robleda, J. (1948). *Imagen del mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública.
- González Silvia, M. y Polh-Valero, S. (2009). Presentación. La circulación de conocimientos y redes del poder: en la búsqueda de nuevas perspectivas historiográficas sobre ciencia. *Memoria y Sociedad*, 13(27), 7-11. Recuperado de: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysoiedad/article/view/8220>

- Maya González, J. A. (2014). Ficciones psicopatológicas: locura y medicina mental en la novela *Pacotillas* de Porfirio Parra, 1900. *Revista Culturales Psy/Psy Cultures*, 3, 73-86. Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/culturapsi/article/view/5193>
- Maya González, J. A. (2015a). Entre la afección cerebral y la perversión moral. Clínica, terapéutica y criminalización de la epilepsia en la medicina mental de finales del siglo XIX, Ciudad de México. *Temas de historia de la psiquiatría argentina*, XVIII(34), 40-52. Recuperado de <http://www.polemos.com.ar/docs/temas/temas34.pdf>
- Maya González, J. A. (2015b). Locura y criminalidad en el discurso médico porfiriano: el caso de Enrique Rode, 1888-1891. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 5, 129-148. Recuperado de http://revistatrashumante.com/avada_portfolio/numero-5/
- Meade, E. (2010). From sex strangler to model citizen: Mexico's most famous murderer and the defeat of the death penalty. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 26(2), 323-377. DOI: 10.1525/msem.2010.26.2.323
- Peña Martínez, F. de la (2009). Las imágenes de la locura en el cine como representaciones culturales. *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, 16(45), 11-25.
- Piccato, P. (2010). *Ciudad de sospechosos. Crimen en la ciudad de México, 1900-1931*. México: Publicaciones de la Casa Chata.
- Piccato, P. (2014). La era dorada de la novela policiaca. *Nexos*. Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=18399>
- Piccato, P. (2015). Los asesinos celebrados. *Nexos*. Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=26160>
- Porter, R. (2003). *Breve historia de la locura*. España: FCE.
- Pulido Esteva, D. (2015). Los negocios de la policía en la ciudad de México durante la posrevolución. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 6, 8-31. DOI: 10.17533/udea.trahs.n6a02
- Quiroz Cuarón A., Gómez Robleda, J. y Argüelles, B. (1939). *Tendencia y ritmo de la criminalidad en México D. F.* México: Instituto de Investigaciones Estadísticas.
- Quiroz Cuarón, A. (1952). *Un estrangulador de mujeres*. México: Ediciones Criminalia.
- Reyna Chávez, M. E. (2010). *Erich Fromm en México. El psicoanálisis humanista y sus aportaciones a la cultura mexicana, 1949-1973* (Tesis inédita de licenciatura). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México.
- Ríos Molina, A. (2006). La loca and manicomio: Representations of women insanity during the golden age of mexican films. *Journal of International Women's Studies*, 7(4), 224-236.

- Ríos Molina A. (2009a). El niño y la niebla. La enfermedad mental según Rodolfo Usigli y Roberto Gavaldón. *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, 16(45), 27-50.
- Ríos Molina, A. (2009b). *La locura durante la revolución mexicana. Los primeros años del manicomio general La Castañeda, 1910-1920*. México: El Colegio de México.
- Ríos Molina, A. (2010). *Memorias de un loco anormal. El caso de Goyo Cárdenas*. México: Debate.
- Ríos Molina, A. (2011). Reflexiones psiquiátricas sobre los crímenes de El Sapo (1954). En E. Speckman y S. Cárdenas (eds.). *Crimen y justicia en la historia de México. Nuevas Miradas* (pp. 387-408). México: Suprema Corte de Justicia.
- Ríos Molina, A. (2016). *Cómo prevenir la locura. Psiquiatría e higiene mental en México, 1934-1950*. México: Siglo XXI.
- Ríos Molina, A. (2017). Esquizofrenia y psicosis maniaco-depresiva. En A. Ríos Molina (coord.), *Los pacientes del Manicomio La Castañeda y sus diagnósticos. Una historia de la clínica psiquiátrica en México, 1910-1968* (pp. 71-122). México: UNAM.
- Roudinesco, E. (2010). *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. México: Anagrama.
- Roudinesco, E. (2016). *Freud. En su tiempo y en el nuestro*. México: Debate.
- Sánchez, F. F. (2010). *Artful assassins. Murder as art in modern Mexico*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Santillán, Esqueda, M. (2017a). Mujeres delincuentes e imaginarios. Criminología, cine y nota roja en México, 1940-1950. *Varia Historia*, 33(62), 389-418. Recuperado de: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752017000200389&script=sci_abstract&tlng=es
- Santillán Esqueda, M. (2017b). *Delincuencia femenina. Ciudad de México 1940-1954*. México: Instituto Mora/INACIPE.
- Secord, J. A. (2004). Knowledge in transit. *Isis. A Journal of the History of Science Society*, 95(4), 654-672. DOI: 10.1086/430657
- Séptimo Censo General de Población* (1953). México: Dirección General de Estadística-Secretaría de Economía.
- Sosenski, S. (2006). Diversiones malsanas: el cine y la infancia en la ciudad de México en la década de 1920. *Secuencia*, 66, 37-64. DOI:10.18234/secuencia.v0i66.980
- Speckman, E. (2002). *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (ciudad de México, 1872, 1910)*. México: El Colegio de México/UNAM.

- Tuñón, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Tuñón, J. (2003). Un 'melo-noir' mexicano: *El hombre sin rostro*. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 17, 40-57. Recuperado de <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4171/4478>
- Urías, B. (2004). Degeneracionismo e higiene mental en el México posrevolucionario (1920-1940). *Frenia. Revista de Historia de la Psiquiatría*, iv(2), 37-67. Recuperado de: <http://revistaaen.es/index.php/frenia/article/viewFile/16409/16255>
- Valerio Rangel, F. (1938). *El crimen, el hombre y el medio (Principios de geografía criminal para la república mexicana)*. México: Ediciones Cicerón.
- Velasco García, J. (2014). *Génesis social de la institución psicoanalítica en México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Círculo Psicoanalítico Mexicano.
- Vásquez, J. (2011). La fábrica del asesino el Goyo Cárdenas y las transformaciones identitarias de un homicida serial. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, 42, 109-140. DOI: 10.22201/iih.24485004e.2011.42.30391

OTRAS FUENTES

Bibliografía

- Helú, A. (1957). *La obligación de matar*. México: Editorial Novaro.
- Piccatto, P. (2017). *A history of infamy. Crime, truth, and justice in Mexico*. Oakland: University of California Press.

Hemerografía

- El Universal*.
- El Nacional*.
- Novedades*.
- Tiempo. Semanario de la Vida y la Verdad*.