

Un 'mélo-noir' mexicano: *El hombre sin rostro*

Julia Tuñón*

El hombre sin rostro (Juan Bustillo Oro, 1950)¹, es una de las pocas películas mexicanas del período clásico (1935-1955) que responde a los códigos narrativos y estéticos del llamado *film noir*. Sin embargo, podemos decir que esta cinta muestra un estilo mexicano del género negro, pues bajo este formato se manifiestan las obsesiones clásicas del cine institucional mexicano, en particular del melodrama, el más popular en esta época.

Entiendo por género cinematográfico el marco operativo que rige a un *corpus* de filmes, con una unidad de convenciones, temas, recursos narrativos, lenguaje, símbolos y estereotipos que facilitan el reconocimiento. Se trata de modelos narrativos y visuales que son reconocidos por las audiencias porque se han reificado. Los géneros requieren de la identificación de sus públicos, por lo que inciden en la construcción social y cultural, pero también en la transmisión de los mitos y/o arquetipos que se presentan en imágenes filmicas y que responden a las inquietudes profundas de sus espectadores.

La película

El hombre sin rostro se estrenó en julio de 1950 en el Cine Chapultepec y duró en cartelera tres semanas². La película aborda los problemas psicológicos de un detective de la policía ante el esclarecimiento de una serie de asesinatos contra mujeres que, además, son mutiladas con un bisturí. Se trata claramente de un asesino misógino, como nos da cuenta el siguiente diálogo:

- Este bárbaro mata cualquier mujer que se tropiece en su camino y en cualquier lugar.
- Por algo las matará...
- Sí, pero por algo propio de él mismo, no de ellas. Lo único que le interesa es que sean mujeres, feas o bonitas, jóvenes o viejas. Mujeres nada más. Evidentemente se trata de una monstruosa satisfacción del instinto [...]

Sin embargo, el tema de la misoginia no volverá a plantearse en el filme, que se ocupará de los problemas del detective y protagonista, Juan Carlos Lozano.

* JULIA TUÑÓN es Investigadora Titular en el Instituto Nacional de Antropología e Historia de la Universidad Nacional Autónoma de México, centrandó su trabajo en la historia del cine y las historias de las mujeres en dicho país. Entre sus más recientes publicaciones destacan los libros *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952* (1998), *Mujeres en México. Recordando una historia* (1998; English edition, *Women in Mexico. A Past Unveiled*, 1999) y *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio 'Indio' Fernández* (2000).

¹ Producción: Orofilms, Juan Bustillo Oro y Gonzalo Elvira, 1950. Director: Juan Bustillo Oro. Guión: Juan Bustillo Oro con asesoría psiquiátrica del Dr. Oneto Berenque. Fotografía: Jorge Stahl Jr. Música: Raúl Lavista. Escenografía: Javier Torres Torija. Montaje: Jorge Bustos. Intérpretes: Arturo de Córdova (Juan Carlos Lozano), Carmen Molina (Ana María), Matilde Palou (La madre), Miguel Ángel Ferriz (Eugenio Britel). Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano (1949-1950)*, vol. 5 (México, Conaculta-Universidad de Guadalajara-Imcine-Gobierno de Jalisco, 1993), p. 210.

² Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano (1949-1950)*, vol. 5, p. 210.

La película comienza con un sueño, el primero de los varios que habrán de dotarla de una tesitura onírica peculiar en la cinematografía nacional. Este primer sueño se da antes de los créditos: vemos deambular a un hombre vestido de camisa y pantalón oscuros, por un paisaje desolado, con el piso mojado y árboles secos, el aire lleno de niebla (humo seco) y una música coral fúnebre. Se trata claramente de una escenografía, sin ninguna pretensión de realismo. El hombre, que pronto sabremos es el protagonista, observa un desfile de monjes vestidos igualmente de oscuro, que llevan ataúdes y cirios, en una escena de clara influencia expresionista. Entonces escuchamos la voz en *off* de una mujer que pronto aparecerá también en cuadro, vestida igual que el protagonista, con falda y blusa oscuras y que, sabremos más tarde, es su madre. Ella dice:

Sí, son sus víctimas. Todas murieron a sus crueles garras y más, muchas más seguirán en ese fúnebre cortejo si tu no detienes a su insaciable asesino. Sus féretros pesan sobre tu corazón, Juan Carlos, como si tú solo tuvieras que cargarlos todos, con tus escasas fuerzas. Y así será hasta que sepas quién es el implacable destructor. No descanses, Juan Carlos, no descanses. Búscalos por toda la tierra. Conóclos y destrúyelos con tus propias manos.



El hombre sin rostro
(Juan Bustillo Oro,
1950).

La escenografía cambia para mostrarnos un camino bordeado de faroles y un hombre vestido con un abrigo oscuro y sombrero. La mujer insiste: «Míralo. Es tu hora, Juan Carlos. Allí va el asesino. Ahora está en tus manos. ¡Mátalo!». Juan Carlos le dispara sin obtener su muerte. Avanza hasta estar frente al hombre para ver su rostro («Al fin sabrás cómo es, cuál es su cara, cómo mirán sus ojos»), pero cuando la cámara lo enfoca encontramos que no tiene rostro: apenas se perciben sus facciones enfundadas en una suerte de malla y la voz dice: «¡Ay de ti! ¡Pobre hijo mío! Nunca lo conocerás y nunca descansarás porque el asesino no tiene cara. Ni siquiera tiene la de la muerte. Simplemente, es un hombre sin rostro».

Enunciado el título por la voz omnipresente de la madre, aparecen los créditos e inicia el film, con otra secuencia desconcertante: es una imagen del cielo con nubes difusas y una voz en *off*, la de Juan Carlos, seguramente reconocida por muchos espectadores, porque

uno de los atributos más valorados en el actor Arturo de Córdova era el timbre dramático de sus palabras:

Señor ten piedad de nosotros. De los que llevamos el principio y el afán de la muerte en nuestras propias ánimas, de los que no supimos vencer la bestia sanguinaria que se anida en nuestros corazones, de los que la dejamos escapar a saciarse en sangre humana hasta desgarrar nuestras propias entrañas. Ten piedad, Señor, ten piedad de nosotros.

Una vez presentada esta introducción de orden religioso entramos al film. Lo abre una escena nocturna de Paseo de la Reforma, por la que circula un auto a gran velocidad, conducido por el Dr. Eugenio Britel que muestra un rostro desencajado y una actitud ausente. Llega a una mansión y prende la luz de la lámpara, cambiando súbitamente el orden de las sombras, en un recurso dramático que será empleado a lo largo de todo el film, se sienta en el escritorio y saca de su cintura un revólver... Con un gesto rápido lo vemos decidir que no, que no se suicidará y que opta por escribir lo que otra vez una voz en *off* nos informa:

Soy un asesino. He matado, sí, he matado y me abruma el peso de mi culpa. Tengo que confesarlo para no asfixiarme en esta angustia [...] Pero mi crimen tiene también una explicación. Debo contarle todo para que se me comprenda todo. Todo.

Inicia entonces el primero de los muchos *flash back* que construyen la película, de los tránsitos de pasado a presente y a la inversa, que se dan incluso unos dentro de los otros. Este recurso trastoca la linealidad del relato, es una característica típica del *film noir*, pero no suprime en nuestra película, la estructura clásica: introducción, desarrollo, climax y desenlace. Al final, otra vez el Dr. Britel, desde su escritorio, cierra el círculo que fue la película. Después de la primera escena entramos al desarrollo de la trama, con una complejidad narrativa laberíntica, también común en el *noir*, porque en ese género se tratan las áreas oscuras del crimen, pero también de la psique y de la sexualidad.

Ya insertos en el *flash back*, vemos otra vez el Paseo de la Reforma en la noche y una prostituta que será asesinada con un bisturí. La siguiente escena es un primer plano de un periódico muy blanco que da cuenta de un nuevo crimen, el que presenciaremos, y que nos enlaza con la morgue, donde los policías observan el cadáver púdicamente oculto tras una sábana inmaculadamente blanca, que contrasta con la oscuridad de las escenas previas. Esta alternancia de blanco y negro, de luz y sombra, será constante en el film.

Presenciamos entonces la discusión de los policías en una oficina: nos enteramos de la maestría con que el asesino mutila a sus víctimas, y de los deseos de Juan Carlos Lozano, el encargado del caso, de renunciar ante sus reiterados fracasos. No sabemos todavía mucho de él, pero el Dr. Britel lo lleva a su casa, que ya conocíamos, para que al calor de un *whisky* se decida a conservar el caso, y allí sabemos que Juan Carlos ha renunciado a otras muchas empresas, entre otras a la carrera de cirujano. Britel lo presiona y lo piensa (nos dice la voz en *off*) como «este eterno fracasado».

Cuando sobreviene el siguiente crimen Juan Carlos está crecientemente angustiado y es acompañado por el Dr. Britel al cabaret Grodiva, que muy al estilo del cine mexicano, es una mezcla iconográfica de cantina (con sus puertas abatibles que se reflejan en estilo expresionista en la sombra), de lonchería (con su luminosidad interior) y de salón donde bailan las parejas cuando Chela Campos canta el bolero *Mentira*, en el más

clásico estilo del cine mexicano. Mientras Britel se muestra seducido por ese tipo de lugar, supuestamente sórdido, Juan Carlos muestra su talante moralista al declarar enfáticamente:

Aborrezco venir a estos sitios inmundos, me subleva esta música que sólo habla de los sentidos, lo más bajo del hombre: mira a tu alrededor todo es vicio y sombras, espeso y maloliente, embriaguez y lujuria, sobre todo lujuria...

Para actuar sus sentimientos golpea enardecido a una pareja que se besa y el Dr. Britel lo lleva a su casa, en donde lo convence de iniciar lo que él llama un «tratamiento formal [...] para sondear tu alma hasta lo más profundo». Recuesta a Juan Carlos en el diván y propicia la asociación libre de sus ideas. El Dr. Britel es didáctico en su explicación del psicoanálisis, de la importancia de los sueños: se dirige evidentemente a un público no familiarizado con el tema.

Esta larga secuencia es clave para la película que nos ocupa. Salen a relucir los sueños de Juan Carlos y un problema que será fundamental: su relación con la madre, que en sus sueños se burla de sus fracasos por capturar al asesino. Juan Carlos cuenta su última pesadilla: En su casa hay unas enormes estatuas sin sexo de mujeres «que se podían adquirir a precio muy bajo», luego encuentra y ve que se abre «la tan temida y deseada puerta prohibida», que es enorme. Mientras su estatura desciende al nivel de la de un niño pequeño, entra por ella para descender una escalera de caracol hasta el fondo, y ahí, nos dice, encuentra:

El refugio de aquello que era lo más temido. Allí estaba encadenado. Aquello era la prisión del monstruo de la que no debía salir jamás, pero le oí gemir por su ancestral encadenamiento, le oí llorar de impotencia por su eterno cautiverio que venía de las más antiguas edades y el alma se me llenó de compasión. Decidí darle la libertad costara lo que costara. Y apenas supe que estaba libre supe también que con aquel acto temerario yo había perdido mi alma para siempre.

El monstruo escapa, tumba una a una las estatuas y se metamorfosea de gorila en el hombre sin rostro. El perspicaz Dr. Britel decide que su obsesión por encontrar al asesino está relacionada con su propia vida amorosa, y viene entonces otro *flash back* que nos lleva a Guadalajara, en donde sale a relucir la difícil relación que mantuvo con su madre mientras ella vivió. La señora lo sometió a chantajes emocionales a fin de que dejara a su novia, Ana María, huérfana que había sido recogida por la familia. Obediente, Juan Carlos abandona a la muchacha. Veremos lo concerniente a este episodio después.

Después de esta sucesión de sueños y de *flash-backs*, ya en el presente, el Dr. Britel nos informa, que Juan Carlos renunció al caso para regresar a Guadalajara, y de nuevo un *flash back*, nos muestra un pleito con Ana María, a quien rechaza amorosamente, y otro asesinato, esta vez de la criada de la casa que se besaba con su novio, enojando a Juan Carlos. El nuevo crimen le preocupa, porque cree que el asesino lo persigue, para burlarse de su fracaso. En la angustia vemos otro de sus sueños: la madre lo guía «al lago de las aguas tenebrosas», lleno de sangre y al estilo del *Macbeth* de Shakespeare no puede lavar sus manos. El Dr. Britel será otra vez testigo de su crisis cuando intenta matar a Ana María, que es salvada por su oportuno balazo. De vuelta al presente, El Dr. Britel cierra el círculo al llamar a la policía y entregarse por la muerte de su amigo: la última escena muestra, en primer plano el retrato de Juan Carlos, que decoraba la repisa de la chimenea.

Si bien es claro que el protagonista de la historia es Juan Carlos, éste sólo tiene sentido por la voz del Dr. Britel que es su anverso necesario. Mientras este declara: «siempre me ha seducido asomarme a los abismos del alma humana», Juan Carlos está inmerso en ellos. Ambos forman una unidad: uno es racional y frío, el otro delirante y vehemente, uno expresa una parte de la humanidad: la cultura, el raciocinio y el control, y el otro lo más oscuro y peligroso: los instintos desatados. Los constantes discursos acerca de la lucha entre el instinto, la cultura y la razón tienen en estas dos figuras sus encarnaciones precisas y en esto radica el centro de la película, que también juega con el suspense: ¿cuál de los dos será el asesino?

En la cinta domina el estilo mático e iconográfico del *film noir*, pero los problemas arquetípicos que se ventilan son esencialmente melodramáticos. El poder de la figura materna será, en un contexto de *film noir*, el tema central. Una película norteamericana previa también planteaba el tema de la fijación materna: *White Heat* (Walsh, 1949)³.

Los géneros no son nunca totalmente puros, y esto era ya común en los años cuarenta, aunque no en el mismo grado en que lo es hoy día⁴. Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina han hecho notar que el *noir* a menudo se mezcla con otros géneros, particularmente con el melodrama⁵.

Cartel de la película
El hombre sin rostro.



El contexto

¿Desde que ambiente se realizaba y se recibía esta película? El *film noir* es un género que deriva sus preocupaciones de la crisis moral producida por las guerras mundiales, de manera que *El hombre sin rostro* está fuera de contexto: México no participó en la primera Guerra Mundial y en la Segunda Guerra Mundial sólo lo hizo tangencialmente, además de que, en los hechos, el conflicto le abrió opciones económicas inéditas que ayudaron a su desarrollo. ¿Cuál es entonces el ambiente en que se realiza este film?

En 1950, el gobierno presidido por Miguel Alemán resume una situación de transición en muchos aspectos. Se aspira a la modernidad, pero es claro que la mentalidad sólo se modifica con lentitud, por lo que las continuidades en la moral tradicional son evidentes en las prácticas cotidianas de la vida. Las ciudades crecen notablemente y la economía se centra crecientemente en la industria. La vida nocturna florece y con ella el *glamour* de los *night clubs*. También las contradicciones sociales se polarizan. En las pantallas el estilo *noir* se asocia con las películas

³ Películas importantes de asesinos seriales de mujeres habían sido, entre otras: *The Lodger* (Brahm, 1944), *Jigsaw* (Markle, 1949). De psiquiatras: *Spellbound* (Hitchcock, 1945), *The Dark Past* (Mate, 1948), *Hollow Triumph* (Sekely, 1948), *Manhanded* (Foster, 1949). Una clásica por sus pesadillas es *The Stranger on the Third Floor* (Ingster, 1940).

⁴ Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2000), p. 182.

⁵ Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica* (Barcelona, Paidós, 1996), p. 130.

norteamericanas, ergo con la modernidad tradicionalmente dictada por el vecino país del norte. *El hombre sin rostro* se quiere una película moderna, aunque, como veremos aquí, está inscrita en el tradicional cine institucional.

Juan Bustillo Oro era un director de melodramas convencionales, que filmó 58 películas en las que aborda temáticas muy variadas. Emparentadas al *film noir* podemos mencionar *La buella de unos labios* (1951), *El asesino X* (1954) y *El medallón del crimen* (1955). Su carrera original fue teatral, lo que sin duda marca su estilo cinematográfico y es evidente en *El hombre sin rostro*: es un estilo con escasos movimientos de cámara, escenarios claramente escenográficos y con el peso narrativo apoyado en los diálogos o en la voz en *off*, más que en las acciones. Sin embargo, en sus inicios, Bustillo gustó de la experimentación y realizó un film expresionista notable, *Dos monjes* (1934). En 1935, en *El misterio de El rostro pálido*, puso una escenografía poco convencional para una trama de terror, modificando el ambiente gótico tradicional por uno luminoso y moderno, con arquitectura de grandes ventanales y decoración *Art Déco*⁶. También en esos años leyó las teorías de Freud, Jung y Adler y la *Psicopatía sexual* de Kraft-Ebing y entendió el expresionismo como un arte para explorar el inconsciente⁷. Era también admirador del realismo poético francés y de Fritz Lang. Emilio García Riera encuentra similitud entre el personaje de Juan Carlos y M, el personaje de una película de Lang de 1932⁸. Con estas influencias realiza la película que aquí nos ocupa.

En esos años, en México, el psicoanálisis era un medio muy limitado para la curación de los problemas psicológicos. Ciertamente desde el inicio del siglo XX y en particular en la década de los cuarenta, la hipnosis y la narcoterapia fueron comunes entre los sectores médicos, pero el psicoanálisis era todavía una disciplina empírica y los grupos de estudio carecían de aval académico⁹. El primer médico se especializó en Francia en esa disciplina fue el Dr. Carlos Corona Ibarra, en 1954, y más tarde lo hicieron Avelino González, Santiago Ramírez y Ramón Parres. En 1951 Eric Fromm vino a vivir a Cuernavaca, pero su influencia quedó acotada a un pequeño sector de intelectuales. A principios de los sesenta, en esa misma ciudad, un grupo de benedictinos, con el padre Gregorio Lemercier a la cabeza, difundieron el psicoanálisis y le dieron carácter social. Es claro, con todo, que sus enseñanzas no penetraron a la mayoría de la población¹⁰. En Estados Unidos la importancia dada al psicoanálisis era mayor, debido a la presencia de muchos refugiados europeos y a la preocupación por los problemas derivados de la guerra. Seguramente por estas razones el Dr. Britel hacía gala de vocación didáctica: estaba informando a un público ignorante de esos contenidos.

En cambio, a lo largo de los años cuarenta, el crimen y la inseguridad eran moneda corriente y la administración de la justicia distaba mucho de ser la ideal. La corrupción e ineficiencia de la policía, eran conocidas. En el cine clásico mexicano su presencia es siempre marginal y ambigua: parece ajena al desarrollo de las tramas, ya que en la sociedad tampoco era considerada una instancia de ayuda. La llamada «nota roja» de los periódicos era muy popular entre los sectores populares. En *La Prensa*, se había divulgado en 1947 el caso, su-

⁶ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano (1949-1950)*, vol. 1, p. 174.

⁷ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica* (México, Cineteca Nacional, 1984) p. 268.

⁸ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano (1949-1950)*, vol. 5, p. 213.

⁹ Enrique Rivera Barrón, "Instituciones y psicología en la década de 1940 a 1950", en Sergio López Ramos (coord.), *Historia de la psicología en México*, vol. 1 de *Cien años de enseñanza de la psicología en México*. 1895-1995 (México, CEAPAC, 1995), pp. 345-387.

¹⁰ Ver el rubro «Eglise» en Elisabeth Roudinesco y Michel Plon, *Dictionnaire de la Psychoanalyse* (Paris, Fayard, 1997), pp. 238-241.

cedido en la ciudad de Los Angeles, de un asesino serial de mujeres a las que, además, mutilaba¹¹ y García Riera ha hecho notar que el público que asistía a *El hombre sin rostro* esperaba encontrar el muy renombrado caso criminal de Gregorio (Goyo) Cárdenas, y se encontró decepcionado de los múltiples sueños que daban cuenta de los problemas psicológicos del protagonista¹². Jorge Ayala Blanco menciona a nuestro protagonista como «[...] un maniático sexual a lo Goyo Cárdenas»¹³. Efectivamente, la cinta dialogaba con un público más ávido del morbo de la nota roja que de los profundos problemas encarnados en el cine *noir*. Bustillo Oro comenta que el público se mantenía silencioso en las funciones lo que le «[...] hizo concluir que el filme sobrecogía más que gustaba»¹⁴.

La historia de este criminal es un referente obligado para hablar de *El hombre sin rostro*. Goyo Cárdenas era un estudiante universitario brillante que tenía un laboratorio de química en su casa. Según su madre era el mejor de sus once hijos: el más dócil y obediente y el que la cuidaba más. En 1942 el hombre estranguló a cuatro jóvenes, tres de ellas «mujeres del arroyo»¹⁵, después de haber tenido relaciones sexuales con ellas y a la cuarta, una estudiante de la que declaró estar enamorado, la ultrajó una vez muerta. Las enterró a todas en el jardín de su casa. Al ser aprehendido pasa de la prisión al manicomio y de nuevo a la cárcel, en donde purga una pena de más de veinte años, durante los cuales estudia leyes y contrae matrimonio. Cuando sale de prisión ejerce la profesión de abogado y vive integrado a la sociedad.

Cuando la policía lo visita por ser sospechoso del crimen, lo hace en un manicomio a donde la madre lo ha internado por su conducta agitada, y del que es responsable psiquiátrico el Dr. Gregorio Oneto Berenque, asesor psiquiátrico de Bustillo Oro para *El hombre sin rostro*. Goyo Cárdenas dice: «Yo soy inventor [...] soy el hombre invisible y hago invisible a los hombres. Estas pastillas —le dijo mostrándoles unos pedazos de gises blancos— hacen el milagro»¹⁶. La fantasía de la invisibilidad está en la ausencia de rostro de los sueños de nuestro Juan Carlos. H.G. Wells escribió *El hombre invisible* en 1897 y varias películas han explorado el tema¹⁷. En las convenciones melodramáticas el rostro es el espejo del alma y su ausencia remite, entonces, a la falta de identidad, a la no existencia para los otros.

El escándalo de Goyo Cárdenas sorprende a la sociedad mexicana porque este asesino, que hace gala de frialdad, es un hombre educado y aún brillante, muy católico, que gusta de la poesía y la filosofía y lee a Kant, Comte, Fray Luis de León, Sor Juana Inés de la Cruz y la Biblia, toca el violín y el piano y gusta de la pintura clásica y de la ópera¹⁸. Estas características suscitan la idea de que el mal está escondido en cualquiera, de que la cultura no ayuda a evitar la barbarie, ideas comunes por otros motivos en Europa y Estados Unidos de América.

Los crímenes de Goyo Cárdenas se relacionan con el erotismo. Cuando le preguntan la razón de sus actos contesta: «Porque odio a las mujeres, señor. El espasmo produce en mí efectos indescriptibles, algo que no sé explicarle. Desaparece en mí el hombre y surge la bestia»¹⁹. Este aspecto despertó una atracción morbosa en muchas mujeres, que lo buscaban en prisión, solicitando quedarse a solas con él, esperando ver la emergencia de «la bes-

¹¹ Ver *La Prensa*, 4 de mayo de 1947, p. 17.

¹² Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano (1949-1950)*, vol. 5, p. 210.

¹³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (México, Era, 1968), p. 165.

¹⁴ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, p. 272.

¹⁵ *La Prensa*, 8 de octubre de 1942. Citado por Ana Luisa Luna, *Nota roja 40's. La crónica policiaca en la ciudad de México* (México, Diana-Sogem-PGJDE, 1993), p. 73.

¹⁶ *La Prensa*, 8 de septiembre de 1942, *id.*, p. 69.

¹⁷ Ver Daniel González Dueñas, *Las visiones del hombre invisible* (México, UAM, 1988)

¹⁸ Ana Luisa Luna, *Nota roja 40's. La crónica policiaca en la ciudad de México*, p. 82.

¹⁹ Ana Luisa Luna, *Nota roja 40's. La crónica policiaca en la ciudad de México*, p. 78.

tia". A Goyo nunca le faltó la comida ni las atenciones de la gente, y se convirtió en una figura emblemática. En esos años se vendían, como *souvenirs*, réplicas de los cordones con los que estranguló a sus víctimas, su historia inspiró una comedia musical, *El estrangulador de Tacuba*, representada por "El Panzón Panseco" y se decía que había películas que mostraban sus orgías eróticas. A fines de 1942 se desató una ola de crímenes denominada la "goyomanía"²⁰. Este es el ambiente en el que se recibe la película que nos ocupa.

En los años cuarenta y cincuenta el cine mexicano surge de una industria boyante, tiene una forma narrativa propia, a pesar de la enorme influencia de Hollywood. Es un cine clásico, que pretende básicamente entretener, se organiza en géneros, utiliza a menudo los estereotipos y está fincado en el sistema de estrella, lo que explica la elección de Arturo de Córdova para este papel, pues ya había realizado películas de enfermo o, por lo menos, perturbado mental, como en *Crepúsculo* (Julio Bracho, 1944) y *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947). Bustillo Oro pensó en el guión con este actor en mente, pero le costó convencerlo²¹.

El *film noir* remite a la modernidad de la vida urbana norteamericana, pero el cine mexicano había ya encontrado una forma de representación institucional que combinaba las aspiraciones de las audiencias con sus necesidades de identificación. Los añejos valores de la familia y la moral sexual aparecían representados de manera óptima en los melodramas, y este estilo era reconocido por sus espectadores, formando una certidumbre que se confundía con la realidad: el *mélo* era, entonces, un anclaje con la realidad, al menos con la imaginaria. Heredero y Santamarina plantean que, por ser el *noir* un estilo poco realista, requiere recurrir a los códigos convencionales para construir una cierta verosimilitud, elementos reconocibles por las audiencias en las pantallas²².

El *film noir* es escaso en el cine institucional mexicano, aunque el tema de la ciudad y de la vida nocturna son muy comunes, así como el tema de la delincuencia. Sin embargo el tratamiento es muy diferente. Al decir de Ayala Blanco, "Los gangsters del cine mexicano jamás alcanzan la grandeza trágica gracias a la violencia [...] Son tráfugas del barrio, celosos de su continencia edípica y de sus inferioridades sociales"²³. Las películas consideradas *noir*²⁴ se reducen a detalles del género, atmósferas o a algunos símbolos, siempre a caballo entre el melodrama institucional y el "negro"²⁵.

La película que nos ocupa deja filtrar los rasgos que sus audiencias reconocen como de su propia cultura. Ya Michel Foucault nos ha prevenido que cada grupo social vive inmerso en un esquema cultural que marca sus percepciones en forma inevitable²⁶.

Lo noir de *El hombre sin rostro*

El género negro tiene, para 1950, un código temático e iconográfico bien definido y a muchas de sus convenciones se adscribe nuestra película. Sin embargo, muchos autores han hecho notar que el término *film noir* designa una realidad lábil, poco precisa, que a menu-

²⁰ Ana Luisa Luna, *Nota roja 40's. La crónica policiaca en la ciudad de México*, pp. 92-93.

²¹ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, p. 271.

²² Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, p. 256.

²³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, p. 164.

²⁴ Ver, por ejemplo: *Distinto amanecer* (Bracho 1943), *Cuatro contra el mundo* (Galindo, 1949), *El suavecito* (Méndez, 1950), *La noche avanza* (Gavaldón, 1951), *Cuando levanta la niebla* (Fernández, 1952) y la llamada trilogía de Gavaldón: *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* y *En la palma de tu mano* (1950).

²⁵ Por ejemplo, *La dama del alba* (Gómez Muriel, 1949) es un melodrama ubicado en un rancho en el siglo XIX, lleno de leyendas populares y tratos con la muerte, encarnada en una bella mujer. Basada en una pieza teatral de Alejandro Casona, esta película repite la trama de *Rebeca* (Hitchcock, 1939).

²⁶ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (1966) (México-Madrid, Siglo XXI, 1979), p. 5.

do se confunde con otros términos. David Bordwell lo califica del género menos clásico de Hollywood y hace notar que no cambia las reglas del cine norteamericano²⁷. Altman hace notar el largo y ambiguo proceso en que el adjetivo «noir» pasa a convertirse en un sustantivo, que inicia en los años treinta y sólo se consume hacia los cincuenta²⁸, por eso se ha debatido hasta dónde el *noir* es un género o un estado del ánimo. James Naremore ubica su auge entre 1941 y 1958, pero en 1974 Roman Polansky inaugura con *Chinatown* el *neo-noir*²⁹.

El *noir* se nutre del *thriller*, que produce la excitación emocional, y del realismo crítico norteamericano que presenta una sociedad problemática, en contraste con la mirada que la idealiza y pretende suprimir sus conflictos típica del musical, también en boga después de la guerra. Heredero y Santamarina han planteado cuatro estilos enlazados: cine de gangsters, policial, de detectives y criminal³⁰. Estos dos últimos se asimilan más claramente con el *noir*. Designa una temática de intriga, policías y criminales, pero el héroe es comúnmente un detective privado, un inadaptado que se mueve por impulsos propios más que institucionales y carece de *glamour*. En el *noir* no existe el optimismo ni un futuro promisorio: el ambiente es de pesadilla y el bien y el mal se confunden, así como la ley y la transgresión, por eso el psicoanálisis adquiere tanta importancia.

Como es sabido, el género abreva de la literatura y del periodismo y recibe su nombre de la colección francesa *Série Noire*, editada por Gallimard. También tiene influencia del existencialismo y del surrealismo en Francia. La raíz norteamericana tiene autores de la talla de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain y Cornell Woolrich³¹, que escriben los llamados «*hard-boiled*» en los años treinta. En los cuarenta y cincuenta el *noir* expresa el desencanto posterior a la guerra mundial, con el conocimiento de los campos de concentración nazis, el miedo al comunismo, la bomba atómica y la guerra fría. En estos años la censura se fortalece en Hollywood, con lo que el *noir* se convierte, de una manera oblicua, en un género transgresor, pues pone el dedo en la llaga respecto a los problemas sociales y humanos.

Román Gubern y Joan Prat han planteado que todo género contiene cánones iconográficos, diegético-rituales y mítico-estructurales³². En el *noir*, respecto a los primeros, debemos destacar la iluminación dramática, de inspiración expresionista, que construye una atmósfera turbia y densa, invadida por sombras que sugieren ambigüedad. Una imagen clásica la dan las luces rítmicas de neón que se prenden y apagan con algún anuncio y marcan el paso del tiempo en contraste con el pasmo de los personajes. Los escenarios de interior y la sórdida vida urbana de los bajos fondos, generalmente nocturnos, propicios al suspenso: espacios llenos de humo de cigarrillos, objeto emblemático de este género, que dicen Núria Bou y Xavier Pérez: «[...] es en buena medida, una protección casi uterina para el hombre del *noir*»³³. El héroe nunca llora, pero todo el ambiente lo hace por él, a través del humo, las bebidas alcohólicas, el sudor en los rostros que «impregnan la

²⁷ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (Barcelona, Paidós, 1997), p. 44.

²⁸ Fue acuñado por el crítico francés Nino Frank en 1946.

²⁹ James Naremore, "El cine negro estadounidense: la historia de una idea" en *Estudios cinematográficos* (México, CUEC-UNAM), año 6, n° 19, junio-octubre de 2000, p. 43.

³⁰ James Naremore, "El cine negro estadounidense: la historia de una idea", p. 84.

³¹ Walker analiza las contribuciones de cada uno de estos autores. Michael Walker, "Film Noir. Introduction", en Ian Cameron (ed.), *The Book of Film Noir* (Nueva York, Continuum, 1992)

³² Román Gubern y Joan Prat Carós, *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror* (Barcelona, Tusquets, 1979), p. 32.

³³ Núria Bou y Xavier Pérez, *El tiempo del héroe. Epica y masculinidad en el cine de Hollywood* (Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2000), p. 149.

atmósfera de una pátina acuática [...] el plano en su conjunto es el que llora»³⁴. A menudo hay sueños que tienen que ver con el agua. Estos aspectos los vemos en nuestra película, con la abundancia de niebla y/o humo en los sueños, las escenas de interior con luces de carácter expresionista, pero hay también escenas luminosas, particularmente las que se desarrollan en Guadalajara, que establecen contrastes notables. Parece decirnos que también en la luz florecen el crimen y la locura, como había apuntado Bustillo en *El misterio de El rostro pálido*.

En el *noir* clásico se plantea la fascinación por lo instintivo que puede existir en los personajes y por eso es común que se vaya a otros ambientes, que se crucen las líneas o las fronteras de un país, en un afán morboso por extender el mal. Eugenio Britel lo expresa bien cuando acompaña a Juan Carlos al mundo sórdido y de vicio que aquel tanto detesta, y también cuando lo incita a iniciar un psicoanálisis, en que la voz en *off* que expresa su pensamiento da cuenta de la necesidad de abismarse en lo desconocido.

Además de estos escenarios, los juegos de lentes y planos producen una distorsión de la imagen que remite a estados anímicos complejos. Se utilizan a menudo la cámara subjetiva y planos holandeses o desbalanceados, que sugieren la inestabilidad y la trampa. En nuestra película, el director, muy teatral, casi no utiliza los recursos de la cámara y recurre a los de la escenografía, como los faroles torcidos o el claroscuro. En sus memorias, Bustillo explica la construcción de una escenografía «[...] fantástica pero simple, inarticulada y vago-ra»³⁵, para la que se utilizó hielo seco (anhídrido carbónico), que es tóxico y provocó dolores de cabeza en todo el equipo. Él quería usar filtros y un gran angular para deformar escenas y rostros, pero el director de fotografía y el escenógrafo no se atrevieron a salir del realismo norteamericano³⁶. Cuando el Dr. Britel reprende a Juan Carlos por su descuido es sólo porque está despeinado y tiene la corbata mal anudada, y el cuarto le parece muy des-



El hombre sin rostro
(Juan Bustillo Oro,
1950).

³⁴ Núria Bou y Xavier Pérez, *El tiempo del héroe. Epica y masculinidad en el cine de Hollywood*, p. 154.

³⁵ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, p. 269.

³⁶ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, pp. 271-272.

ordenado, pero tan sólo las lámparas aparecen inclinadas. La cámara no ayuda a transmitir la sensación que observa Britel y no se produce la ambigüedad típica del *noir*, en que a diferencia del melodrama, no es claro qué es bueno y qué es malo, y no hay certezas ni definiciones. En nuestro film la estructura es melodramática por excelencia: el mal se enfrenta al bien, sin matices.

A menudo, en el *noir* existe un narrador que, con voz en *off*, cuenta una historia en forma confesional, proveniente o dirigida a una figura de autoridad, que puede ser un policía o un sacerdote³⁷. En nuestro caso es el médico de la policía, el Dr. Britel, quien se confiesa y escribe la historia que es la película. La abundancia de *flash backs*, da cuenta de la obsesión por el pasado y de la tendencia neurótica a las repeticiones, además de plantear que la acción está determinada, con lo que se establece un fatalismo insoslayable. Pero, además, este recurso rompe la continuidad del relato, de la misma forma que los sueños laberínticos. En nuestra película, a cada sueño antecede un *fade*, lo que aunado a la escenografía nos previene convenientemente de que se trata de un sueño. Pero Bustillo Oro tuvo cuidado al contarnos de otra manera un delirio que Juan Carlos, consciente de sus sueños, considera real: cuando intenta lavarse las manos, que supone llenas de sangre, el registro narrativo sigue en el mismo nivel, resulta claro que el mundo real y el imaginario han perdido su frontera. Con estos elementos formales *El hombre sin rostro* responde, en gran medida, a las convenciones iconográficas del *film noir*.

Los códigos diegético-rituales refieren a las situaciones canónicas del género, el carácter de los personajes, los estereotipos y a ciertas escenas nodales que son necesarias para el reconocimiento del género por los espectadores.

La violencia está presente siempre en el *noir*, pero se trata de un ritual que da cuenta de un espíritu elaborado y escéptico, que mezcla violencia y crueldad con impasibilidad y cinismo, asociada a la ruptura del orden. La violencia en nuestra película no se muestra: de los tres crímenes que presenciamos, en dos el asesino saca a su víctima de cuadro y en uno más vemos un auto negro, oímos gemidos femeninos y vemos la sangre escurrir por la parte baja de la portezuela. El cuarto, es impedido oportunamente por Britel que, cuando debe matar a Juan Carlos, lo hace con un tono de eficiencia y profilaxis notables. No obstante, sabemos del ritual sádico del «mutilador», lo que remite a la crueldad del *noir*.

Los personajes del *noir* son varones antihéroes. Se lo ha descrito como un melodrama para hombres³⁸, pero el protagonista no es más el listo, noble, guapo, optimista, valiente, sino que ahora es un desadaptado social: pasivo, masoquista, en edad madura, aquejado de una soledad desolada y con incapacidad para el amor; su aspecto denota abandono: no es un tipo atlético y sus costumbres incluyen con abundancia el alcohol y el cigarrillo. Kaplan considera que expresa la crisis de la masculinidad de esos años de posguerra³⁹. Britel anima a Juan Carlos a seguir con el caso, preocupado por sus fracasos sistemáticos, su abandono crónico de las cosas que inicia. Normalmente el protagonista del *noir* no tiene una casa, sino que habita sucios y revueltos cuartos de hotel, a diferencia del héroe clásico que tiene en su hogar un punto de partida o de destino⁴⁰, como el de Juan Carlos, con todo y Penélope incluida, la novia abandonada que todavía espera casarse con él y mantiene la lu-

³⁷ Deborah Thomas, «How Hollywood Deals with Deviant Male», en Ian Cameron (ed.), *The Book of Film Noir*, p. 67.

³⁸ Florence Jacowitz, «The Man's Melodrama. The Woman in The Window and Scarlet Streets», en Ian Cameron (ed.), *The Book of Film Noir*.

³⁹ E. Ann Kaplan, *Women in Film Noir* (Londres, British Film Institute, 1978)

⁴⁰ Núria Bou y Xavier Pérez, *El tiempo del héroe. Epica y masculinidad en el cine de Hollywood*, p. 149.

josa residencia en orden. Conviene apuntar el dato de que ser un «perdedor» en la vida social y económica no tiene, en una cultura católica como la mexicana, la misma resonancia que tiene en la anglosajona, predominantemente protestante. Para la religión católica «los últimos serán los primeros» y los sacrificados ganarán en la Gloria, como nos recuerda el prólogo de nuestro film.

Su talante habitualmente cínico e irónico, el humor corrosivo del protagonista del *noir* le dificulta la relación con las mujeres, sin embargo, como hacen notar Núría Bou y Xavier Pérez, él siempre está al borde de la tentación melodramática y de los sentimientos, sin permitírselos. No es aquí el caso: Juan Carlos es un desquiciado que expresa melodramáticamente todos sus problemas, que se despeina, abre desmesuradamente los ojos, se angustia. Ante el escaso movimiento de cámaras, Bustillo exagera la actuación de sus actores. Responde mejor al esquema el Dr. Britel, que no es un fracasado, pero sí un solitario y mundano ricachón que participa de la novedad del psicoanálisis. Britel es sobrio, cultivado, puntilloso, calculador, inteligente... ¡hasta cuesta llamarlo Eugenio!, su nombre de pila, mientras que a Juan Carlos lo nombramos con más cercanía. Ninguno se acerca a las características del antihéroe «negro».

Las mujeres son básicamente de dos tipos: la doméstica, generalmente comparsa de los filmes, y la poderosa *femme fatale*, que sugiere una sexualidad exacerbada utilizada por ella de una manera fría e interesada. Borde y Chaumeton sugieren su frigididad⁴¹. Walker hace notar que este estereotipo se nutre de las novelas norteamericanas que le sirven de base, básicamente en las de Cain⁴². Uno de los momentos emblemáticos del género es la mujer que amenaza a traición con una pistola⁴³. Aparentemente esta fuerza hace a los hombres débiles, pues ellas encarnan al mal, pero dada la debilidad psíquica de los varones cabe preguntarse si son ellas realmente las que causan sus problemas, particularmente en las tramas de orden psicológico. Esta situación expresa el temor que inspiran las mujeres con mayor poder social y económico, adquirido en los años de la guerra⁴⁴. Por otro lado, ellas aparecen a menudo tal y como lo ha planteado la teoría feminista: pasivas ante la mirada voyerista de los varones y sus impulsos sádicos⁴⁵. Con esta peculiar presencia femenina, el tema del triángulo amoroso está muy presente en situaciones que convocan al crimen. En el caso que nos ocupa el triángulo es de otro orden. Se trata de un tema caro al cine mexicano: el conflicto edípico.

En *El hombre sin rostro* las mujeres aparecen muy pasivas cuando son asesinadas: la misma Ana María tarda en reaccionar y en gritar, y eso que estaba sobre aviso, pero, en cambio, la figura de la madre pone las cosas de otra manera: en nuestra película la fuerza femenina es enorme, pero marcha por un camino peculiar que ya veremos.

Los códigos mítico estructurales presentan, a partir de los temas típicos del género, una serie de modelos arquetípicos que el público comprende porque los comparte, que son, pensamos con Jung, modelos originales de larga duración, memoria de la relación de los seres humanos con el mundo y con sus congéneres, de las represiones originales requeridas para el orden y de la idea de la satisfacción integral. En lenguaje cinematográfico estos te-

⁴¹ Borde y Chaumeton, *Panorama du Film noir américain*, citado por James Naremore, "El cine negro estadounidense: la historia de una idea", p. 49.

⁴² Michael Walker, "Film Noir. Introduction", en Ian Cameron (ed.), *The Book of Film Noir*, p. 12.

⁴³ Michael Walker, "Film Noir. Introduction", en Ian Cameron (ed.), *The Book of Film Noir*, pp. 25-26.

⁴⁴ Richard Maltby, «The Politics of the Maladjusted Text», en Ian Cameron (ed.), *The Book of Film Noir*, pp. 45-46. También Deborah Thomas, «How Hollywood Deals with Deviant Male», en el mismo volumen.

⁴⁵ Para una mirada al tema del psicoanálisis y las mujeres desde esta postura, ver E. Ann Kaplan, *Psychoanalysis and Cinema* (Nueva York-Londres, Routledge, 1990)

mas se encarnan en estereotipos, lo que permite el reconocimiento por parte de sus audiencias.

En el *noir* se presenta el problema del mal, pero no en el sentido del melodrama, que plantea su separación dicotómica y excluyente con el bien, y la que existe entre el deber y el querer, con el triunfo final del bien y la recompensa para el héroe; o en el cine de horror, en que éste se encarna en monstruos o engendros, sino que en el *noir* la pregunta es: ¿cómo se presenta el mal en la condición humana?, ¿cómo en las personas consideradas normales? En este marco, el comentario de Britel respecto a Juan Carlos cobra sentido cuando lo define como un ser «[...] tan inocente y tan monstruosamente culpable».

Considero que el film *noir* remite a un mito que aparece en muchas culturas, el de la confusión previa al orden de la creación divina, confusión regida por la substancia primordial, en la que los opuestos no se han diferenciado, en la que los límites entre las cosas y los seres no existen y los afectos no están mediados por la culpa y los tabúes establecidos por la cultura. Es el mundo previo a la fundación, a la palabra o acto supremo que establece un orden y un ritmo a la humanidad y le obliga a controlar a la (y a su) naturaleza. En ese mundo la humedad otorga contigüidad a las cosas y la luz y la sombra son un mismo ambiente sombrío, como en el *noir*. Por eso, en este género no hay héroes, porque éstos son una calca de aquellos que propiciaron el orden del cosmos, como Prometeo en Grecia o Quetzalcoatl en Mesoamérica. El momento de la fundación no ha llegado en el *noir*, así de grande es el tamaño del escepticismo postbélico, y por eso, aun cuando la película termine con la aprehensión del criminal, la sensación que queda es la preeminencia del mal, porque la naturaleza humana es el ámbito de la sombra y los seres humanos han retrocedido a los orígenes.

Este tema clave se apunta en nuestra película de una manera oblicua, a través del melodrama, género reconocible por sus audiencias y que conforma en mucho la manera institucional de ver el mundo, se expresa en un arquetipo del *mélo*: la madre todopoderosa. Si la *femme fatale* era ciertamente un riesgo para los protagonistas del *noir*, en parte por la poca definición de los géneros sexuales, la novedad mexicana estriba en que la fuerza de la mujer no surge de su belleza o *glamour*, sino que remite a un problema de índole edípica... ¿hasta dónde éste es también un tema del mundo oscuro, previo al tabú y al orden?

El mélo en El hombre sin rostro

Hablar de melodrama en el cine clásico mexicano no es sólo hablar del código filmico institucional, sino también de formas y gestos de la práctica de vida, en un proceso de influencias mutuas que conviene ver interrelacionado. El melodrama es un género importante en la cinematografía hispanoamericana, al decir de Jesús Martín Barbero, «como si en ese género se encontrara el molde más ajustado para decir el modo de ver y de sentir de nuestras gentes»⁴⁶. En 1945 el 66% de la producción fílmica es de melodramas y en 1950 lo son el 73%⁴⁷.

El género recoge una larga serie de narraciones populares y se sistematiza durante la Revolución Francesa, en que se requiere de un código de valores laico para suplantar al *corpus* religioso de acuerdo a las nuevas necesidades sociales. Según Antonio Gramsci, «El carácter retórico de los géneros populares como el melodrama, está relacionado con el hecho

⁴⁶ Jesús Martín Barbero, "Memoria narrativa e industria cultural", en *Comunicación y cultura* (México, UAM-Xochimilco), n.º 10, agosto de 1983, p. 3.

⁴⁷ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo* (México, Conaculta-Imcine, 1998), p. 153.

de que el gusto popular no se formó con la lectura ni con la meditación íntima de la poesía y el arte, sino con las manifestaciones colectivas, oratorias y teatrales»⁴⁸.

Como en los otros géneros, podemos distinguir un código iconográfico, uno narrativo-diegético y una serie de mitos expresados en lenguaje cinematográfico.

El término «melodrama» se refiere a la música que acentúa y expresa las emociones que muestra la imagen, pero este recurso se utilizó en todos los géneros filmicos, incluido el *noir*. En *El hombre sin rostro* su uso es completamente melodramático, porque emplea la música previsible en ese género propiciatorio de las lágrimas. Por ejemplo, en el *flash back* que nos lleva a Guadalajara y al idilio entre Juan Carlos y Ana María, la música romántica ilustra la escena, pero en la medida en que la madre interviene se incorpora la altisonante música trágica que ilustra la mayor parte del film. A la muerte de Juan Carlos, cuando delira e imagina que el ha liquidado al asesino, la música romántica demuestra su amor por Ana María.

La iconografía melodramática tiene sus normas y en este filme la mayor parte de ella se muestra cuando aparecen las presencias femeninas en la vida del protagonista, en Guadalajara. Ana María viste de acuerdo a su rol de «buena muchacha», llora cuando corresponde y coloca flores en un jarrón con agua, lo que denota su carácter hogareño. Sin embargo no son estos los aspectos medulares que hacen a nuestro film un melodrama, sino los referidos al código mítico, a los problemas arquetípicos del *mélo*, y aquí, paradójicamente, *El hombre sin rostro* resulta ser, además, una película transgresora.



El hombre sin rostro
(Juan Bustillo Oro,
1950).

El melodrama es un género que procura la exaltación emocional y convoca las lágrimas a través de la representación de temas medulares para los seres humanos, temas sin solución posible, pero insoslayables, de manera que en cada generación se tratan de resolver. Alude a las historias secretas que conmueven a los humanos, a los sentimientos reprimidos por la moral y por los tabúes y se refiere a las relaciones familiares, las que existen entre los sexos y con la autoridad dominante. Uno de los temas substanciales es la relación entre ma-

⁴⁸ Antonio Gramsci, *Literatura y vida nacional* (México, Juan Pablos Editores, 1986), p. 87.

dre e hijo, que implica una tensión entre el vínculo de carácter biológico y los límites impuestos por la cultura. El *mélo* lo construye de una manera exagerada: es el género de la hipóbole visual y verbal, es la dramatización excesiva de lo reprimido que procura la catarsis, el alivio al ver en la historia de otro lo que en la propia no puede ni siquiera plantearse, porque es secreto y/o prohibido.

En el melodrama los personajes aparecen como contrarios y opuestos de una manera excluyente, pero además enfrentada. La separación entre bien y mal es radical (no en balde nuestro protagonista es esquizofrénico; está dividido). El juego entre el azar y el destino es peculiar: aparentemente el primero domina, pero tan solo para consumir lo ya determinado. A diferencia de la tragedia, en el melodrama los protagonistas están ciegos ante su destino, lo desconocen, se creen libres pero actúan como marionetas, llevados y traídos por hilos invisibles. Ésta es, precisamente, la postura de los personajes de *El hombre sin rostro*.

La clave del melodrama es el reencuentro familiar, la búsqueda del orden y la armonía. En el melodrama el centro de la narración es la casa, en el *noir* el mundo sórdido del exterior, los bajos fondos, los riesgos del mundo público. En el *noir* lo que mueve la acción es el sexo y el ansia de poder, a diferencia del *mélo*, en que es el amor. Silvia Oroz ha planteado que los cuatro mitos alrededor de los cuales se estructura el melodrama son: uno, la pasión, dos, el amor, tres, el incesto y cuatro, la mujer⁴⁹. Nuestro filme nos confirma que el centro de su trama es el amor entre hombre y mujer y la pugna entre hijo y madre, aunque aquí se transgrede el género porque se desata el caos y la destrucción típicos del *noir*.

El melodrama y el *noir* comparten, entonces, el tema de los secretos y el gusto por mostrar la psicología de los personajes. En ambos irrumpe lo reprimido. En la película que nos ocupa este tema se convierte precisamente en subversivo, porque en lugar de presentar la recuperación del orden familiar, implica la evidencia de su desencuentro y de que el amor materno puede ser castrante y negativo. Bien lo advierte el Dr. Britel durante la sesión psicoanalítica, al señalar la crueldad de la madre.

El melodrama mexicano ha sido visto como si fuera de una sola pieza, por la congruencia de sus contenidos, pero es necesario analizar las entretelas de las imágenes⁵⁰. En él, la figura de la madre es dominante, y en una primera lectura advertimos que se trata de un ser sufriente que lo da todo por amor a sus hijos y se sacrifica absolutamente por ellos, perdiendo una existencia propia. La caracteriza el aspecto emocional e instintivo, con lo que parecería que su reino es de orden zoológico, pero desde esa plataforma pasa a ocupar un lugar de santidad⁵¹. Esta figura amorosa aparece desde las películas mudas⁵². Sin embargo, esta imagen estereotipada dista de ser una figura simple. Una imagen de madre tan esquemática no procuraría la identificación de las audiencias, de manera que se impone establecer mediaciones⁵³, y a menudo vemos madres que no responden al modelo.

⁴⁹ Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de lágrimas en América Latina* (México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1995), p. 52.

⁵⁰ Julia Tuñón, "Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia", en Mario Camarena y Lourdes Villafuerte (eds.), *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes* (México, AGN-INAH, 2001).

⁵¹ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen* (México, Imcine-El Colegio de México, 1998), pp. 183-188.

⁵² Ver Aurelio de los Reyes, "Bajo el cielo de México (1920-1924)" en *Cine y sociedad en México. 1896-1930* (México, UNAM-IIE, 1993 Vol. II), pp. 242-243.

⁵³ Para el concepto de "mediaciones", ver el trabajo ya citado de Jesús Martín Barbero, "Memoria narrativa e industria cultural".

El caso de la película que nos ocupa es sin duda una excepción, pero no porque plantee una figura materna manipuladora y egoísta, pues este tema se apunta a menudo en nuestras pantallas, sino porque presenta la situación de una manera explícita y lleva las cosas al límite de la locura y el crimen⁵⁴. Marc Ferro planteó que el cine muestra, en forma de *lapsus*, aquellos aspectos que la sociedad no quiere reconocer⁵⁵. En esta película estamos ante uno de ellos: la santa madre del melodrama mexicano puede hacer enloquecer al hijo.

El melodrama mexicano presenta, estereotipada en la figura materna que aquí hemos apuntado, un arquetipo muy importante de la cultura humana, el que Carl Jung denomina Anima y que se refiere al principio femenino primario, que tiene aspectos positivos pero también negativos. Implica la bondad protectora y el sustento nutricional, pero también la emocionalidad orgiástica, que refiere a la pérdida de límites y a la unidad de la vida sin sentido ni orden, al caos sin normas morales, sin distinción entre bien y mal, al que el otro arquetipo contrario, asociado a lo masculino, el Animus, se opone estableciendo el cosmos u orden. El Anima se asocia a la oscuridad del inframundo, porque es dadora de vida, pero también de muerte⁵⁶. Sin lugar a dudas, nos recuerda el arquetipo del *noir*. Esta figura femenina, avasallante, se asoma de pronto en las películas, no siempre como en este caso de una manera abierta, sino a menudo como un supuesto no expresado o de manera oblicua⁵⁷. Los arquetipos no pueden ser representados, porque no son formas absolutas sino posibilidades de concepción y a menudo se representan de manera estereotipada, lo que les permite ser reconocidos⁵⁸.

La madre de Juan Carlos responde al arquetipo del Anima en su faceta más terrible. Ella es realmente una *femme fatale*, porque implica la muerte. Cuando Juan Carlos empieza su psicoanálisis con el Dr. Britel y éste insiste en sondear su vida amorosa, un *flash back* nos lleva a Guadalajara donde Juan Carlos propone matrimonio a Ana María. La muchacha le plantea su miedo a su madre porque «[...] siempre está diciendo que la mujer de la que tu te enamores será una ladrona, porque tu le perteneces a ella solamente y si te casas considerará a tu esposa como una intrusa, nunca la perdonará». Juan Carlos disculpa a la señora porque «[...] era muy buena, pero me quería demasiado [...] a mí me parecía que satisfacerla en todo era mi mayor deber, mi mayor satisfacción». Juan Carlos enfrenta a la madre cuando la escucha reclamar a gritos a Ana María: «¡Mi hijo es mío!, ¡mío! Mi hijo no ha de ser de ninguna otra mujer mientras yo viva». Entonces defiende su próximo matrimonio con frases clarividentes: «Me has causado horror. Esto es monstruoso [...] no quiero más un cariño tan lleno de sombras. Mi felicidad está en Ana María». Ella replica: «Y mi vida está en ti», a lo que el hijo concluye con dureza: «¡Y qué me importa a mí tu vida!». La madre enferma gravemente, ante lo cual él cae en su juego: en el lecho de muerte, la señora le dice: «Cásate con ella, aunque a mí me cueste la vida» y él declara que ya no la quiere, que la odia, ante lo que la mujer concluye: «¡Así te quería yo! Viviré tal vez una eternidad».

⁵⁴ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen*.

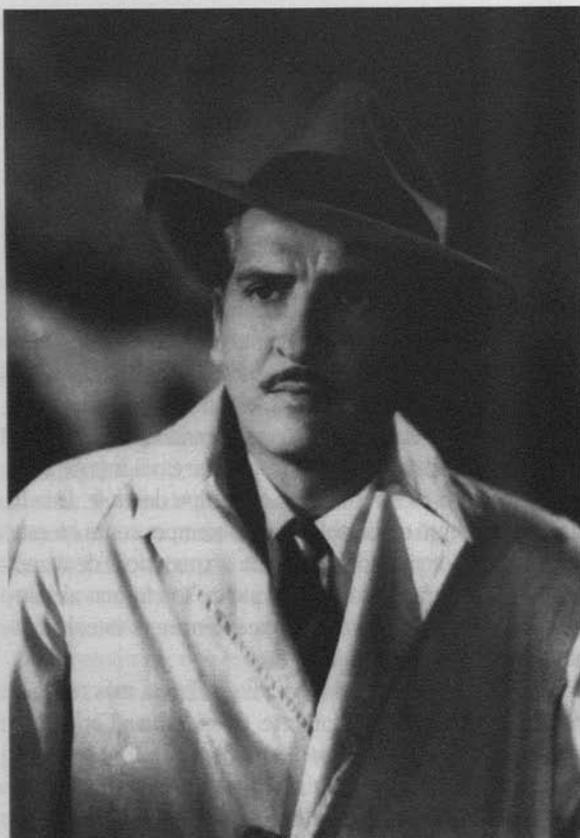
⁵⁵ «La cámara revela el funcionamiento real [...] dice más de cada uno de cuanto quería mostrar. Desvela el secreto, ridiculiza a los hechiceros, hace caer las máscaras, revela el secreto de la sociedad, sus *lapsus*». Marc Ferro, «El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?», en Jacques Le Goff y Pierre Nora (eds.), *Hacer la historia* (Barcelona, Laia, 1974), vol.3, p. 246.

⁵⁶ Carl Gustav Jung, «Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre», en *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Barcelona, Paidós, 1994)

⁵⁷ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen*.

⁵⁸ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen*, p. 174.

Arturo de Córdova en
El hombre sin rostro
(Juan Bustillo Oro,
1950).



No importa que el Dr. Britel le haga notar a Juan Carlos la crueldad de la madre y adivine que ella se curó enseguida, «porque ya había conseguido su propósito». Juan Carlos la disculpa, a lo que Britel concluye: «Lo que tu no querías ni quieres es liberarte de tu madre [...] aquello de que los muertos mandan no es mentira». Así vemos la fusión entre la vida y la muerte, la falta de límites, el amor castrante y una relación de orden edípico que impide la propia vida. La película está a punto de convertirse en una de terror, porque narra una situación vampírica. Cuando Ana María le reprocha su abandono, sentencia: «Tu madre sigue imponiéndote su espantosa voluntad de espectro [...] vivirá, como una vez lo aseguró, por una eternidad». Es efectivamente la señora quien lo lleva al «lago de aguas tenebrosas», es su cara la que en el último de sus sueños aparece en el rostro del asesino. Es el poder terrible de la madre el que lo arrastra al mal. Juan Carlos es su encarnación, y es también el estereotipo del arquetipo que consideré aquí medular en el *noir*: el que da cuenta de la confusión previa al orden, de opuestos que no se han diferenciado, en que los límites entre las cosas y los seres no existen y la cultura no ha impuesto su ley sobre la naturaleza. Juan Carlos está inmerso en las sombras del origen.

En esta cinta la *femme fatale* se convierte en una figura mucho menos glamurosa, pero más peligrosa: la matriarca que vampiriza al hijo. La figura materna expresa al melodrama clásico, pero lo desborda. La pregunta queda, ¿detrás de todas las madrecitas abnegadas, no se esconderá el monstruo?, detrás del orden del melodrama, ¿no se esconderá la ambigüedad típica del film *noir*?

Conclusión. La misoginia rampante

Toda película tiene un texto manifiesto y uno latente. En lo manifiesto, *El hombre sin rostro* remite a la modernidad de la vida de esos años, incluidos los elementos *noir*, pero en lo latente vibra aquí el melodrama. Se trata de un *mélo* de excepción, que se encadena con el *noir* al mostrar la pérdida de límites y el triunfo del caos: es el mundo de las sombras, de la contigüidad y de la falta del orden cultural.

Reconocemos al melodrama por el terror masculino ante la fuerza del Anima. Sin embargo, hay que hacer notar que esta peculiar fuerza femenina no le otorga dignidad a las mujeres, sino que actúa en sentido inverso. Pasada la primera observación acerca de la misoginia del asesino, que eventualmente podría anunciar un film no sexista, las imágenes femeninas que vemos son demoledoras: o la madre vampírica y autoritaria, encarnación de los terrores masculinos, o las mujeres pasivas e inertes, incapaces de actuar o defenderse. La misoginia que expresa la película es precisa. La primera secuencia, que sigue a los créditos, es un postizo: un rezo que ruega a Dios por el perdón para el asesino, delegando la solución de los crímenes a la divinidad. No hay ninguna escena que de cuenta del punto de vista de las víctimas o de sus seres queridos, por el contrario el asesino se convierte en una víctima, al grado de que hay que rogar por él ante Dios. La *femme fatale* maternal que nos presenta este film, se convierte en un medio de devaluación de las mujeres.

ABSTRACT. *El hombre sin rostro* is one of the few films made during the classical period of Mexican cinema that fits into the narrative and aesthetic category of the so-called film noir. This article explains that this movie is also a thriller of Mexican-style, because in this case the genre shapes the typical obsessions of Mexican institutional cinema, specially melodrama, which was the most popular genre at that time. ☪