

No obstante, son casi exclusivamente las películas “judiciales” de Hollywood las que han sido sometidas al ojo crítico-académico, quizás debido a su gran cantidad, o quizás debido al prestigio que tienen los abogados y jueces en EE.UU. A manera de ejemplo, de la época clásica del cine hollywoodense, podemos mencionar *12 hombres en pugna* (Lumet 1957), *Anatomía de un asesino* (Preminger 1959) y *Matar un ruiseñor* (Mulligan 1962), para decir nada de la amplia producción cinematográfica de la segunda mitad del siglo XX, que incluye *El informe Pelicano* (Pakula 1993), *El veredicto* (Lumet 1982) y *Justicia para todos* (Jewison 1979). Mientras tanto, se han ignorado las numerosas películas judiciales oriundas de América Latina y, en particular, de México, país que vivió un auge cinematográfico en el siglo XX. Todavía se pasa por alto las muchas películas de temática jurídica que produjo México en ese entonces. Dada la inmensa atención crítica que ha inspirado la Época de Oro del cine mexicano,² sorprende el gran desinterés hacia las abundantes películas mexicanas de temática jurídica que se produjeron entre los años treinta y sesenta del siglo XX: hasta ahora pocos se han ocupado de examinar la representación del sistema jurídico en el cine mexicano.³ El México de mediados del siglo XX se caracterizaba por el crecimiento económico, la migración interna urbana y el nacionalismo cultural. Frente a esta nueva estabilidad y nuevo dinamismo, y tras las secuelas de la revolución de 1910, la ciudadanía mexicana quiso discernir los contornos de identidad nacional. Según Carlos Monsiváis, el cine mexicano de esa época se convirtió en un espejo en el que el público mexicano podía mirarse, y la producción cinematográfica de la Época de Oro conllevaba una carga didáctica.⁴ Mientras la nueva clase media que residía en los centros urbanos acudió al cine para entenderse (viendo antiguas y nuevas imágenes de *lo mexicano*), las masas populares, muchas veces analfabetas, fueron al cine en aras de comprender la vida moderna y cosmopolita (Noble 70). Indagando sobre el cine de la Época de Oro, Carlos Monsiváis plantea que “[d]e esta escuela-en-la-oscuridad se derivan modelos de vida, readaptaciones de la apariencia, reacomodos psicológicos para el tránsito a la masificación” (1983, 29). Si realmente se iba al cine para aprender sobre la *mexicanidad*, ¿cuál fue la lección de derecho que recibió el público? ¿Cuál fue la imagen de la ley que desplegó el Cine de Oro mexicano?

Para abordar estas cuestiones, mi interpretación se centra con bastante detalle en tres obras de Juan Bustillo Oro (1904-1989), uno de los cineastas mexicanos más renombrados del siglo XX: analizo la obra teatral *Justicia, S.A.* (1932), junto con las películas *Abí está el detalle* (1940) y *El hombre sin rostro* (1950), las cuales constituyen las obras bustillanas que más tematizan al ámbito judicial. Con el propósito de apoyar mis planteamientos acerca de estas obras, también hago breve alusión a tres películas bustillanas más: *Dos monjes* (1934), *Cuando los hijos se van* (1941) y *En tiempos de la Inquisición* (1946). El análisis propone que dichas obras presentan positivamente el paternalismo y pragmatismo jurídico promovido por el partido político hegemónico. Dado que el cineasta representa en sus películas un sistema jurídico expresamente mexicano, podemos decir que su obra fomenta un cine explícitamente nacional. En su cine jurídico se desarrollan argumentos de tal complejidad, casos criminales tan enredados, que solo los expertos (investigadores legales y psicológicos) son capaces de enfrentarlos. Este ‘paternalismo jurídico’ estaba conforme con el pensamiento jurídico-político del austriaco Hans Kelsen (1881-1973), filósofo del derecho cuyas ideas se popularizaron entre la élite intelectual mexicana de mediados del siglo XX, entre ellos el jurista Eduardo García Máynez, el filósofo Antonio Caso y, especialmente, el intelectual, político y filósofo José Vasconcelos.

Por ende, valiéndome de la teorización del derecho que elaboraron los sociólogos Austin Sarat y Thomas R. Kearns en el texto *Law in Everyday Life* (1995) planteo en este ensayo que la inclusión de la doctrina kelseniana en la obra de Bustillo Oro sirve para ilustrar la relación entre derecho y cambio social. Para Kearns y Sarat existen principalmente dos perspectivas distintas para entender el vínculo entre ley y sociedad: una “instrumental” y otra “constitutiva”. La perspectiva instrumental se interesa por saber las consecuencias sociales tras la aprobación de ciertas leyes.⁵ Por su lado, la visión constitutiva se interesa por la influencia de la ley en la sociedad. El derecho y la vida cotidiana se desarrollan en conjunto.⁶ Aquí, espero tener estas dos perspectivas en cuenta simultáneamente, ya que sería un error entenderlas como polos opuestos. La

perspectiva instrumental funciona mejor para entender cómo la élite política del México posrevolucionario consolidó ciertas realidades sociales a través de la ley. El paternalismo jurídico que definía al sistema penal del México posrevolucionario fue producto de específicas intervenciones legales. A la vez, la perspectiva constitutiva nos permite entender por qué Bustillo Oro incluyó tanta discusión legal en sus obras: la inclusión de teoría del derecho kelseniana (y asimismo, vasconcelista) en su obra demuestra que la ley incide en las prácticas cotidianas. La perspectiva constitutiva sugiere un circuito de retroalimentación: mientras que la realidad social influye en el tipo del derecho que se despliega dentro de una sociedad, ese mismo sistema da forma a las acciones y pensamientos de los actores sociales.

Bustillo Oro compartió los discursos legales más destacados de su tiempo y los recreó en la gran pantalla: su producción cinematográfica reflejaba tales conceptos. El análisis de sus obras ayuda a entender cómo la sociedad y la ley constituyen un circuito de retroalimentación, al igual que la necesidad de tener en cuenta tanto la perspectiva instrumental como la constitutiva. Con los planteamientos de Austin Sarat y Thomas R. Kearns sobre el derecho, sostendremos que la ley y la sociedad se afectan mutuamente. Lo cotidiano y la legalidad se desarrollan en conjunto. El ser humano es un sujeto de ley y su comportamiento obedece ciertos patrones jurídicos, aunque a la vez ese sujeto y la sociedad en general también hacen la ley.⁷ El autoritarismo que caracterizó a la sociedad mexicana en el siglo XX acabó traducándose en un pragmatismo o paternalismo legal. Así, la ley influyó profundamente la obra de Bustillo Oro.⁸

El derecho en México

Antes de examinar con más detalle las obras de Bustillo Oro, es fundamental elaborar una breve historia del derecho en México y sobre todo el carácter del sistema jurídico y penal en México antes de la ratificación de la Constitución de 1917. De especial interés serán las grandes semejanzas en cuanto a la administración de jurados populares en México, el uso del sistema inquisitivo (en lugar del sistema acusatorio adversarial) y el papel de los jueces y fiscales. Desde la primera constitución del México independiente, el juicio por jurado ha sido objeto de acaloradas discusiones en las que “subyacen distintas concepciones del juez: como absoluto rector o simple conductor de un juicio o proceso” (González Oropeza 78). En el siglo XIX, la preponderancia de los jurados iba aumentando, ya que eran considerados más democráticos que las cortes en las que presidía un solo juez. Para 1939, el jurado popular se había eliminado en México por completo. Paradójicamente, estas transformaciones, llevadas a cabo para otorgarle más poder democrático al pueblo, acabaron quitándole ese mismo poder. Distinto al sistema penal acusatorio que caracteriza al sistema judicial estadounidense, en el proceso inquisitivo de México se preponderaba la escritura, no la oralidad.⁹ A lo largo del siglo XX en México, las resoluciones judiciales se elaboraron detrás de puertas cerradas, con los jueces a cargo de la investigación, administrando el manejo de la evidencia e invitando a los testigos. No fue hasta el 2008 cuando México comenzó un proceso de reforma jurídica, cambiando un sistema penal inquisitivo por un sistema adversarial, en el que se presenta el caso ante un jurado popular.

Dicho paternalismo y pragmatismo jurídico, característico del sistema penal mexicano entre 1857 y 2008, fue siempre respaldado por una teoría jurídica rigurosa, una doctrina legal que iba más allá de los caudillos o patriarcas locales que acaparaban los beneficios del sistema. A lo largo de este periodo, el pensamiento del austriaco Hans Kelsen (1881-1973) disfrutó de enorme difusión en México, y fue acogido con entusiasmo durante el apogeo posrevolucionario del nacionalismo cultural, época en que Juan Bustillo Oro filmó sus obras más renombradas. El jurista Hans Kelsen elaboró lo que él llamaría la Teoría pura del derecho, la cual carecía de ideología política. Para Kelsen y sus epígonos, el derecho consistía en una serie de normas sostenidas por la objetividad científica: era esta una teoría pura que se valía de un rigor formalista cuyo propósito siempre fue el de averiguar la esencia del derecho. Como explica en el prefacio de la edición de 1934 de *Teoría pura del derecho*, Kelsen quiso “elevar la teoría del derecho...al rango de una verdadera ciencia que ocupara un

lugar al lado de las otras ciencias morales” (4). La teoría kelseniana aspiraba a ser universal, forjando leyes independientes frente a la sociedad y alejándose de la moralidad. La teoría del pragmatismo legal de Kelsen implicaba que una sentencia judicial no debería de basarse en teorías ilusorias y meditaciones metafísicas, sino en evidencia objetiva. En su obra *Kelsen y los juristas mexicanos*, Manuel Echeverría describe cómo las teorías filosóficas y legales kelsenianas encontraron tierra fértil en México, donde los conceptos encajaban bien con la actitud paternal de la Posrevolución. Entre esta élite posrevolucionaria que se aficionó a las teorías kelsenianas estaban el jurista Eduardo García Máynez, el historiador y arqueólogo Antonio Caso, y el filósofo (y candidato a la presidencia en 1929) José Vasconcelos. La presencia en el escenario nacional de este último personaje es la que tal vez mejor subraya el gran interés en las teorías de Kelsen durante los años en que se consolidó el régimen posrevolucionario. Además de ser político, funcionario y pedagogo, Vasconcelos también era licenciado en derecho, y como tal se suscribía a los principios jurídicos de Kelsen.¹⁰ Bajo el título *Teoría dinámica del derecho*, su tesis de 1907, aplica las leyes de causa y efecto a los principios legales.¹¹ Según este trabajo, las pasiones jurídicas pueden difundirse o, más bien, contagiarse entre entes (igual que las moléculas o neutrones). Así, el objetivo del derecho es el de equilibrar fuerzas en pugna: dichas fuerzas —como la energía misma— no se crean ni se destruyen. En su novela autobiográfica *Ulises Criollo*, Vasconcelos dice que su tesis “bus[có] analogías del acto jurídico, con el acto voluntario de los psicólogos, con el acto biológico, con el proceso químico, y, finalmente con el mecánico” (1937, 266).¹²

El pensamiento kelseniano encajaba fácilmente con el liderazgo autoritario que se cultivaba en el México posrevolucionario. El ya mencionado Eduardo García Máynez invitó a Kelsen a México en 1943, con la esperanza de que el jurista austriaco impartiera un curso extraordinario en la UNAM y, asimismo, los Códigos Penales de 1929 y 1931 se valieron de un afán científico, si no kelseniano, para otorgar a los magistrados inmensa autonomía (Flores 57). Dichos códigos daban por sentada la sagacidad científica, pragmática e imparcial de los jueces: eran ellos quienes supuestamente manifestaban una capacidad indiscutible para resolver casos legales. Fue en este ámbito filosófico, legal y político que Juan Bustillo Oro crearía las obras dramáticas y cinematográficas que, a lo largo de su carrera, lo catapultaron a la fama.

Bustillo Oro: cineasta y jurista

Dada la época en que vivió y su formación académica no sorprende que tantas obras de Bustillo Oro trataran de asuntos jurídicos, que incluyeran a abogados como protagonistas y que destacaran temas filosóficos relacionados con el derecho. Además de ser dramaturgo, cineasta y fiel seguidor de la candidatura presidencial de José Vasconcelos, Bustillo Oro también se licenció en derecho en 1930.¹³ En su volumen de memorias juveniles publicado en 1973, Bustillo Oro describe con pasión los años formativos cuando comenzó a estudiar derecho a la par de la intelectualidad mexicana: Alfonso Caso, Narciso Bassols y José Vasconcelos. El cineasta narra su formación jurídica como si fuera una conversión mística: las lecciones de sus maestros parecen ejercer sobre él un poder espiritual, una fuerza innegable y contagiosa. Para el cineasta, sus años en la escuela secundaria eran como una “peregrinación por los corredores de la Preparatoria, hogar donde ardieron con más fuerza y diafanidad los leños a los que puso en ardimiento la clarífica empresa cultural de José Vasconcelos” (*Vientos...*, 19). Cuando “tocó a la nueva hornada de maestros, encabezada por don Antonio Caso y José Vasconcelos”, estos maestros de “Ética, o de Derecho Público, o de Filosofía del Derecho, o de Derecho Constitucional” hicieron “aflorar en nuestra conciencia la rebeldía, el antimilitarismo y la repulsa hacia la falta de respeto a la vida humana y a las luces democráticas” (1973, 24). Después, relata que, aunque no se encariñó inmediatamente con sus maestros Alfonso Caso y Narciso Bassols —sus profesores de Derecho— a fin de cuentas, el joven Juan se dejó conquistar por estos patriarcas de la ley: “fuéronme conquistando prestamente los dos con virtudes que les eran comunes, propias del *ave feralis* de nuestro escudo: la madurez de pensamiento, el ajuste dialéctico, la serenidad reflexiva; [todo] por la ciencia y el arte de la derechuría” (1973,

29-30). Casos y Bassols ganaron la confianza del joven Bustillo Oro: la relación que mantiene Bustillo Oro con los entendidos jurídicos conlleva una fuerte carga paternalista. Igual que la ley misma (según Kelsen) debería inducir a los ciudadanos a conducirse de modo específico, son los patriarcas de la ley (Caso y Bassols) quienes le instigan a Bustillo Oro a estudiar derecho.¹⁴ En estos años mozos de la Posrevolución, defender el paternalismo jurídico era parte de ser revolucionario, creer en la ciencia era ser erudito, y abogar por el dinamismo del derecho era ser mexicano.¹⁵

Bustillo Oro no solo se interesaba por el derecho; también manifestaba su compromiso político empeñándose en concientizar a su público a través de su obra. En febrero de 1932, Bustillo Oro —junto con su amigo, el vasconcelista y abogado Mauricio Magdaleno¹⁶— creó el *Teatro del Ahora*, un renovador proyecto teatral que aspiraba a crear arte que respondiera a las necesidades políticas del México de la actualidad, evaluando así el legado, las consecuencias y las peripecias de la Revolución Mexicana. Bustillo Oro y Magdaleno querían que el *Teatro del Ahora* sirviera como una especie de termómetro de la vida de los campesinos y de las masas, en especial de los que contaban con pocos recursos económicos. Los colegas dramaturgos mostraron una “[p]reocupación por lo mexicano, por lo social mexicano... pon[ían] en relieve los grandes temas político-sociales de México” (Magaña Esquivel y Ceballos, 73), igual que otros coetáneos dramaturgos mexicanos como Rodolfo Usigli, Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández. En un editorial publicado en *El Universal* el 11 de febrero de 1932, Bustillo plantea que “el teatro debe referirse al momento presente: captar el instante de vida angustiosa por que atraviesan los hombres” (1932, 8); es decir, Bustillo Oro entendía su arte como una intervención didáctica en los problemas de la actualidad. Para él, las artes tenían que estar involucradas con la cotidianidad de la gente. No debe sorprender entonces que, como varios contemporáneos suyos, sean el mexicano José Revueltas o el ruso Sergio Eisenstein, Bustillo Oro también dirigiría su atención al cine para transmitir mensajes políticos a las masas. Por último, y como innumerables letrados y artistas latinoamericanos —Octavio Paz, Jaime Torres Bodet y Xavier Villarrutia— Bustillo Oro también se dedicó al derecho, campo tradicionalmente asociado con las letras en América Latina. Fue al parecer su vocación de educar a las masas la que remitió al cineasta a la ley. Bustillo Oro quiso reproducir en la pantalla la identidad mexicana y el derecho mexicano.

Mártires, un juez y un médico: Dos eruditos bustillanos

Ya mencioné que son varias las obras de Bustillo Oro en las que se tematizan las vicisitudes de un erudito científico y/o legal. La obra bustillana suele dramatizar a protagonistas investigadores en lucha interna con su conciencia; eminentes intelectuales legales o médicos que meditan sobre ambigüedades morales o fallos lógicos de casos psicológicos o penales. Con *El hombre sin rostro* y *Justicia, S.A.* Bustillo Oro dramatiza los dilemas morales, filosóficos y emocionales a los que se enfrentan, respectivamente, un juez y un médico legista al momento de investigar y procesar un caso penal. *Abí está el detalle*, por su parte, dramatiza la idea de que las fuerzas legales pueden transmitirse mecánicamente: un concepto basado en el pensamiento kelseniano y vasconcelista. Veremos que la célebre escena final de *Abí está el detalle* sirve como una crítica del juicio por jurado popular. En conjunto, estas obras constituyen una indagación sobre el paternalismo y el saber jurídico. Comienzo mi análisis con *Justicia, S.A.*, dada su temprana fecha de composición y la completa ausencia de crítica al respecto.

La obra teatral tiene lugar entre una “anónima población provinciana de importancia industrial” (1933, 187), donde una pareja casada acaba de mudarse tras marcharse de una ciudad supuestamente más grande y cosmopolita. El varón y protagonista es el licenciado Santos Gálvez, “de cuarenta y cinco años, alto y gordo, que viste sin ningún lujo” (1933, 191), y quien acaba de conseguir el puesto de “juez de primera instancia” (1933, 197). Aunque Santos es muy idealista, al nuevo juez le falta confianza. Además, cree que su esposa, Luz, le guarda rencor por haber logrado menos estatus social y estabilidad económica de lo que

ambos esperaban. Se le describe a Luz como “mucho más joven [que Santos], pero muestra huellas de un gran cansancio interior en sus facciones. Viste mucho mejor que él” (1933, 191). Se ha dicho que las películas de mediados del siglo XX reiteraban los principales símbolos femeninos antagónicos de la cultura mexicana. Por un lado, la mujer pura representada por la Virgen de Guadalupe; por otro lado, la mujer mala, representada por la Malinche.¹⁷ Si pensamos en otras obras bustillanas, tales como *Cuando quiere un mexicano* (1944) y *Cuando los hijos se van* (1941), queda claro que las mujeres que pintó el cineasta solían ser las “buenas”. Sin embargo, Luz parece encarnar al otro extremo: la mala mujer que empuja a su esposo hacia el arribismo en interés de su ganancia personal. Cuando se sube el telón, la relación entre los esposos se caracteriza por una calma inquieta.

Tras su llegada al pueblo, la pareja y, en especial, el nuevo juez, aprende del enorme poder que ejerce allí don Hilario Salgado, el principal empresario industrial de esta zona fabril, un “hombre alto y grueso, muy firme y seguro de sí mismo” (1933, 204). El mismo día que llega la pareja al pueblo, Salgado se presenta en la casa de los Gálvez con el propósito de convencer al juez que firme una sentencia contra tres líderes sindicales (entre ellos el secretario general del Sindicato de Obreros Textiles, Carlos Mora), quienes han sido acusados de haber violado a una mujer. Aunque se le sugiere a Santos que trate el asunto de los sindicalistas como un caso sencillo, Salgado, sus compañeros, y sobre todo Luz, presionan a Santos para que firme la sentencia de los tres, lo cual afecta al nuevo juez de manera notable. A Santos le empiezan a acechar varios episodios de pesadilla protagonizados por el mismo Carlos Mora, además de otros sentenciados, un coro invisible y unos muñecos fantasmales: estas visiones fantásticas se le aparecen a Santos durante lo que Bustillo Oro denomina “el plano irreal” del drama, y que se menciona desde las primeras acotaciones de la obra. Estas escenas se caracterizan por el oscurecimiento del escenario, las siluetas que se proyectan sobre una pantalla en el trasfondo y las lucubraciones de Santos. Dichas escenas encarnan las meditaciones que atormentan al juez. En “el plano real”, el juez expresa su oposición a los que insisten en que libere a Mora, destacando la escasez de datos. Para colmo de injusticias, Salgado además le encarga al juez absolver a su propio hijo, también acusado de violar a una mujer. Como Santos le explica a Salgado: “¡Y tener que enviar un hombre a ser fusilado, sin oír testigos, sin examinar la causa! (...)” (1933, 211). Hechizado por visiones fantásticas de ahorcados, Santos finalmente se rinde a las presiones y firma la sentencia de los tres sindicalistas, en la cual los condena a muerte.

Quisiera considerar la historia de *Justicia, S.A.* a la luz de los planteamientos de uno de los intelectuales mexicanos más renombrados del siglo pasado, Carlos Monsiváis, quien expuso que en su México, “No se accedió al cine a soñar: se fue a aprender” (citado en Martín-Barbero, 180). Es decir, el afán didáctico del cine de oro nos debe inspirar a meditar cuál fue el mensaje del dramaturgo Bustillo Oro. Una examinación más detallada de las acotaciones, la elección de palabras y nombres, la escenografía y, por último, los personajes de *Justicia, S.A.*, nos revelará que la obra constituye una reflexión sobre el paternalismo jurídico en México. Pienso elaborar la forma en que *Justicia, S.A.* se parece a *El hombre sin rostro*, segunda obra que se examina aquí. Pero antes, hay que explicar brevemente la ambientación y escenografía de *Justicia, S.A.* Inspirado tanto por el expresionismo alemán como el *film noir* psicológico, Bustillo Oro pretendía “exteriorizar” la experiencia interna del ser humano (Fernández Reyes, 2010, 10). Para poder aludir a los dramáticos procesos de raciocinación a los que se someten sus personajes, el dramaturgo muchas veces recurre a la iluminación de claroscuro, enfatizando así el contraste entre blancos y negros. Las muchas sombras en la obra bustillana parecen ser siluetas mentales que asedian a los protagonistas, enturbiando su claridad mental. En *Justicia, S.A.*, estas visiones tétricas representan la dificultad de la decisión jurídica a la que se enfrenta el protagonista. Mientras tanto, en *El hombre sin rostro*, veremos que representan traumas sexuales y deseos lascivos. En ambas obras, desentrañar dichas visiones equivaldría al establecimiento de justicia.

En *Justicia, S.A.* la luz representa la erudición, la razón y la justicia, mientras la oscuridad sugiere la ignorancia, la irracionalidad y la injusticia. No obstante, y teniendo en cuenta el contexto legal del México posrevolucionario, la metáfora de la luz funciona también para señalar la temática principal de Bustillo Oro: expresar los vaivenes psicológicos y las tinieblas morales que se despliegan dentro del sistema penal en

México. La tensa interacción de luz y oscuridad representa el contraste entre justicia e injusticia. Cuando se sube el telón, vemos el escritorio iluminado de Santos (1933, 189), sede desde la cual se otorgan sentencias supuestamente imparciales, que aparece como un eje alrededor del cual giran los debates judiciales, las teorías filosóficas y las relaciones entre personajes que caracterizan la obra. La iluminación junto con el diseño escenográfico, destacan la nobleza del juez, además de su extrema soledad. Sobre los hombros del hombre que ocupa este lugar descansa la enorme esperanza de que esta sociedad esté regida por leyes. El principal enfoque de Bustillo Oro es el de examinar las preocupaciones, las dudas filosóficas y las pasiones de los que desempeñan la profesión judicial.

Otros momentos y otros personajes de *Justicia S.A.* también nos remiten a la simbología de la luz como metáfora organizadora. Tanto el protagonista, Santos Gálvez, como su esposa Luz se asocian fuertemente con la iluminación. Como parte de la utilería teatral, la luz se enfatiza siempre que Santos se pone a meditar el caso penal contra los sindicalistas, sentado en su escritorio y revisando los documentos referentes al caso. Tiene mucho sentido, dado que el procedimiento judicial en México no se basaba en la oralidad sino en lo escrito. Justamente después de ser regañado por su “Luz”, quien presiona a su esposo a que firme la sentencia contra los tres acusados, Bustillo Oro incluye las siguientes acotaciones:

(Gálvez se queda pensativo, enciende la lámpara y apaga el candelabro; toma el expediente y se pone a hojearlo. De pronto da un puñetazo sobre los papeles, se levanta muy nervioso y se pasea. Termina por sentarse en un sillón, lejos de la mesa, y oculta el rostro en una mano con señales de visible preocupación). (1933, 215)

Así, es el escritorio iluminado el que se nos aparece como un lugar privilegiado para la meditación legal: es el lugar donde un juez noble, e inclusive ‘un santo’, está siempre dispuesto a martirizarse por el procedimiento legal correcto y, a fin de cuentas, alcanzar la justicia. Más adelante veremos que Bustillo Oro emplea la misma simbología en *El hombre sin rostro*.

Tiene sentido también que Bustillo Oro decida nombrar a los protagonistas de *Justicia, S.A.*, el jurista y su esposa, “Santos Gálvez” y “Luz”, respectivamente. “Santos” alude a la sagrada o ‘santa’ profesión de la ley y además, como la ley misma, el nombre de Gálvez lleva consigo cierta carga energética, el dinamismo de fuerzas en pugna. ‘Galvanización’, término derivado por el italiano Luigi Galvani, se refiere al uso de corrientes eléctricas continuas en el organismo humano. La galvanización es la agregación de metales resistentes a la corrosión por efecto de la corriente eléctrica, lo cual aporta al material mayor versatilidad, fiabilidad, resistencia y durabilidad. Así, el nombre de Gálvez nos hace preguntar cuán duro es el protagonista bustillano como hombre, como pensador y como juez: ¿Hasta qué punto es corruptible? ¿Hasta qué punto puede Gálvez, recurriendo a la luz que le da la ley, resistir la corrupción? Los experimentos de Galvani no solo nos enseñaron cómo el ser humano podía fortalecer el mundo material que lo rodeaba, sino también nos remitieron al cuerpo humano al comprobar que era posible producir una contracción muscular mediante la estimulación eléctrica de los nervios. Así el nombre del protagonista nos revela varios temas entrelazados: la fortitud, el movimiento y el dinamismo.

Como ya comenté antes, las teorías de derecho a principios del siglo XX interrogaban hasta qué punto la naturaleza de la ley podía entenderse según la ciencia. A través de sus respectivos estudios, tanto Kelsen como Vasconcelos interrogaron cómo las acciones morales, junto con los oprobios legales, podrían ser analizados como si fueran cargas de energía en movimiento, como si tuvieran su propio dinamismo de causas y efectos. ¿Hasta qué punto funciona el derecho como un tipo de corriente eléctrica que afecta (y es afectado) por la ciudadanía? Estos pensadores concuerdan en que las fuerzas jurídicas (sean disciplinarias, legales o criminales) actúan de modo parecido a corrientes eléctricas, empujando distintos entes hacia ciertos límites y esbozando así los contornos de la realidad legal o física. Para Vasconcelos, el derecho y la mecánica se asemejan nítidamente: “el Derecho no es principio fijo sino una simple forma de distribución de energías conforme a las leyes dinámicas” (1907, 427), mientras que Kelsen comprende las fuerzas legales como si fueran electrones, y plantea que uno *puede* examinar científicamente los vaivenes de la legalidad como si fueran fuerzas eléctricas.¹⁸

Bustillo Oro dramatiza así el concepto “mecánico” del derecho, invocándolo en varias escenas y alusiones, unas directas y otras más ambiguas. Por ejemplo, es claro el temor de Santos de que sentenciar a los sindicalistas equivale a rendirse, o que el firmar la sentencia significaría que el personaje no es más que una pieza del gran engranaje estatal-judicial al servicio de los intereses del empresariado en general, y en particular de los de Hilario Salgado. En uno de los “planos irreales” señalados por el dramaturgo, Santos se encuentra dos veces con Carlos Mora. El líder sindicalista acecha al protagonista, lo cual le provoca un sentimiento opresivo de culpabilidad. Es aquí cuando Gálvez expresa su miedo de que, al firmar la sentencia de los acusados, realice una simple y nociva función “mecánica” del aparato estatal:

Gálvez: (Apenas murmura.) Mi conciencia... Mi honor...

Mora: No son tuyos... Si no eres tú. Es un sistema, una organización irreducible de la que eres un modesto engranaje. (1933, 230)

El espectral Mora reitera el desafortunado carácter “mecánico” o maquinal del sistema penal mexicano. Subraya otra vez la complicidad de Gálvez:

Gálvez: ¡Ah, Carlos Mora! No puedo quitarte de mi mente. Me atas la mano...

Mora: (Como sin oírle.) Sus miembros se retuercen negándose a la muerte. Pero mueren... La cuerda es segura y no hay apoyo bajo los pies. Una inocente cuestión de mecánica. Como la firma de tu mano. (1933, 229)

Bustillo Oro también alude al posible carácter “mecánico” de la ley en las acotaciones. Por ejemplo, cuando Santos “cae desfallecido en [un] sillón”, supuestamente rendido por el sentimiento de culpabilidad e inquietud (1933, 253), se explica que el juez “[s]e queda dormido. Su respiración va llenando la escena, reproducida mecánicamente” (1933, 253). Es justamente previo a su desvanecimiento que Gálvez, expresando su temor de ser un juez “mecanizado”, exclama:

¡Tienes razón, Mendoza! ¡Yo simplemente debo obedecer leyes mecánicas o me tiran por inservible! ¡Serviré! (Desesperado.)
¡Voy a demostrarles que sí sirvo! (1933, 252)

En pocos renglones, un inquieto y decepcionado Gálvez firmará la sentencia de los sindicalistas acusados, se bajará el telón y terminará la obra.

No es solo a través de referencias a la “mecánica” que Bustillo Oro hace alusión a Kelsen y Vasconcelos. Este juego de palabras también se ve más obviamente con Luz, el nombre de la esposa de Santos, quien debe entenderse como una mujer esfinge: una figura femenina ambigua, fría, quien reta al protagonista a descifrar el significado de su ser. Luz se muestra ante Santos como el gran desafío de su vida: al igual que con la justicia misma, Santos tiene una relación frustrante con su esposa. Se muestra enfermiza a lo largo de la obra y se describe a sí misma como “delicada”. Tanto en Luz como en la ley se presentan cuestiones pendientes que el juez tiene que resolver. Será por esta asociación que Luz sigue presionando a su esposo a que firme la sentencia de los acusados a lo largo de la obra. Si solo firmara la sentencia, Santos mejoraría su matrimonio, apareciendo ante Luz como el hombre emprendedor con el que se casó, y quien tenía un afán de superarse, sin importar que el caso implique la condenación de inocentes.

Se enfatiza también la íntima asociación entre los dos grandes problemas a los que se enfrenta Santos (la ley y Luz) por el apodo que le pone Santos a Luz: “Lucha”, uno de los apodos comunes para una mujer llamada “Luz” pero que, dentro del contexto de la obra bustillana, goza de más peso. Luz, un ser frágil que carece de salud, equivale tanto a la brillante y conmovedora ilustración de la ley como a la mujer esfinge, por la que uno (en este caso, Santos) tiene que lidiar o luchar. Santos constantemente se refiere a su esposa como Lucha, mientras que en otras escenas se describe el drama de Santos, mártir de la justicia, como “una lucha”. Santos coacciona a su esposa para que no se queje tanto: “No empieces con tus nervios, Lucha” (1933, 197). Otros personajes también caracterizan la vida misma como una lucha. La presencia espectral del sindicalista acusado, Carlos Mora, le indica a Santos que “[e]n esta lucha de la vida contra sus ahogadores, sólo se salvan

los dignos” (1933, 239). De modo parecido, el lacayo de Salgado, Mendoza, regaña a Santos cuando este vacila en la sentencia de los acusados:

Tu obligación es tomar tu lugar en la lucha por la vida, responder a tus compromisos...
Obra consciente de que eres un instrumento como otro cualquiera, en manos poderosas que te desecharán si fallas. (1933, 249-250)

Mendoza volverá a reprocharle a Santos su falta de fortaleza: “[d]espreciado, Santos Gálvez... Porque el respeto y la reputación sólo son guiados por la victoria... ¡Y yo, cuajando mi triunfo! ¡Y tú, rabioso, viendo la derrota en tu incapacidad, en tu falta de vigor para luchar!” (1933, 251).

Dentro de *Justicia, S.A.* se indaga la naturaleza de la ley y su desarrollo. Puede ser que la buena justicia arroje luz sobre la experiencia y el alma humana, pero a la vez puede ser una formidable y exigente lucha que requiere una gran fuerza por parte de jueces eruditos, e incluso paternos. Entonces, tiene sentido que el juez que llega a reemplazar a Santos, el que cumplía con todos los trabajos sucios e injustos que le pidiera Hilario Salgado, solía trabajar en plena oscuridad. Luz expresa lo difícil que habría sido para un juez trabajar en un despacho con “tan poca luz”; Ramírez concordará con ella, diciéndole: “Sí, muy poquita luz...” y añade “[p]ero como el otro señor juez trabajaba únicamente de noche, no se fijó en eso... A él le encantaba el salón” (1933, 192). Tanto metafórica como literalmente el juez anterior trabajaba ‘a oscuras’, lejos de la ilustración legal con la que se debe desempeñar el oficio de juez. Cuando finalmente Santos también se vende a las autoridades estatales, se convierte en un “maneja-justicia, maneja-ley, como otros de la fábrica de Salgado manejan telares o motores” (1933, 202).

De las muchas obras cinematográficas bustillanas, la que más se parece a *Justicia, S.A.*, no solo en cuanto a su temática, sino también a su estética, es *El hombre sin rostro*, película de 1950 escrita y dirigida por Bustillo Oro. Aunque *El hombre sin rostro* se ha celebrado como un éxito para la crítica, no ocurrió igual por parte del público.¹⁹ Igualmente, la crítica académica que la película ha inspirado es realmente poca. El estudio más logrado al respecto es el de Fernando Fabio Sánchez. Partiendo del reconocimiento del mismo Bustillo Oro, quien plantea que su idea originaria para *El hombre sin rostro* se gestionó tras presenciar una clase dictada por el psicólogo Samuel Ramos en 1923 (Sánchez y Clark, 2010, 127-130), Sánchez propone que la película alegoriza la “condición mexicana” y propone que el personaje de Juan Carlos sufre, como el prototípico mexicano según la teoría de Ramos, de un complejo de inferioridad. Averiguar la identidad del hombre sin rostro sería, a la vez, entender el carácter del mexicano. Más allá de la investigación de Sánchez, el enfoque aquí es en la relación entre la representación del ámbito legal y del discurso cinematográfico y, además, teniendo en cuenta las teorías de Vasconcelos y las de Kelsen, el paternalismo jurídico.

Parecido a *Justicia, S.A.*, *El hombre sin rostro* examina la naturaleza de la justicia y las vicisitudes a las que se enfrenta un erudito investigador: ¿Hasta qué punto son adeptos e imparciales? Como vimos anteriormente con *Justicia, S.A.*, *El hombre sin rostro* también indaga sobre la vigencia del paternalismo y del saber científico en los casos criminales: una interpretación detallada de la obra sugiere que la investigación escrupulosa puede descifrar no solamente los hechos de un caso penal, sino también la psicología de los acusados. La obra, además, propone que para aplicar la ley de una forma racional, uno tiene que estar dispuesto a martirizarse por la justicia y los debidos procesos legales. Solo en las manos más hábiles de un experto puede cultivarse una sociedad regida por la legalidad.

El argumento de *El hombre sin rostro* gira alrededor de las cuitas profesionales (y obstáculos psicológicos) de dos personajes: un detective, Juan Carlos Lozano, y un médico legista, el doctor Eugenio Britel. Ambos han sido asignados al caso de un asesino en serie de prostitutas que atemoriza en la Ciudad de México. Cuando comienza la historia, hay pocas pistas que sirvan para aprehender al matador de mujeres, lo que fastidia a Juan Carlos y decepciona al jefe de policía, quien regaña a Juan Carlos, tachándolo de “inútil”. Es solo cuando Eugenio Britel se involucra más en el caso, investigando así sus múltiples facetas psicológicas (los motivos del crimen, el posible perfil del criminal y sobre todo la historia personal y sexual de su colega, Juan Carlos), que

los contornos mentales del asesino comienzan a tomar cuerpo y la dramática trama comienza su desenlace. De modo parecido a los acusados sindicalistas que se le aparecen espectralmente a Santos Gálvez en *Justicia, S.A.*, las sesiones terapéuticas que se realizan entre el doctor Britel y Lozano nos remiten a escenas fantásticas (sueños recurrentes, traumas psicológicos y alucinaciones) cuya ambientación se caracteriza por la estética expresionista, y están pobladas de varias figuras espectrales, entre ellas un hombre sin rostro. Otras escenas oníricas y misóginas constituyen episodios retrospectivos de la vida personal (romántica-sexual) de Juan Carlos. Tal y como vimos en *Justicia, S.A.*, y mediante el empleo de dos planos (uno real y otro irreal) Bustillo Oro dramatiza la conciencia turbada del ‘conocimiento legal’ en el que desarrolla su historia. A lo largo de las sesiones terapéuticas, Britel pone al descubierto la tumultuosa vida amorosa de Juan Carlos, quien cuenta que fue afectado profundamente cuando su propia madre antes de fallecer rechazó a Ana María, la novia de su hijo, lo cual estropeó su pretendido matrimonio. Juan Carlos, presentándose cada vez más desarreglado y trastornado, decide regresar a su ciudad natal, Guadalajara, para confrontar a su ex amante. Poco después, la capital tapatía amanece con el asesinato de otra mujer no identificada. De manera oportuna, Britel también se encuentra en Guadalajara, supuestamente enviado por las autoridades, pero da la impresión de que él no se ha dado por vencido en ayudar a Juan Carlos. Llamativamente Britel descubre un bisturí entre las pertinencias de Juan Carlos, objeto que -según Juan Carlos- usaba cuando trabajaba de cirujano. Los dos personajes se hacen cargo de una última sesión terapéutica, durante la cual Juan Carlos alude explícitamente a un asesinato. Mientras Britel empieza a sospechar de Juan Carlos, este último se inquieta e intenta asesinar a Ana María. Antes de apuñalarla, Juan Carlos queda herido gravemente por una bala disparada por Britel. Entre suspiros de agonía, Juan Carlos reconoce que él mismo es el hombre sin rostro que había presenciado en sus sueños; que fue él mismo quien llevaba por dentro un asesino en serie, que es el mismo trastornado culpable de haber matado a todas esas mujeres.

Con la escena final de la película, Bustillo Oro da una última vuelta de tuerca a los enredos de la trama. Aunque Juan Carlos era quien contaba con las tendencias asesinas y psicópatas (su severo complejo de Edipo) ahora es él quien se convierte en víctima mientras que Britel, el héroe justiciero y erudito, acaba siendo el culpable. La historia nos regresa a donde empezamos la película: con el sabio Britel sentado en su escritorio, meditando. Es allí donde compone su admisión de culpabilidad en la que explica a los policías lo que acaba de suceder: tras haber solucionado el crimen, él mismo se martiriza disparándole a Juan Carlos para poder salvarle la vida a la inocente Ana María. El médico legista telefona a la comisaría para informarles que ahora él se ha vuelto asesino y que ya se entregará preso.

Consideremos los nombres que Bustillo Oro les da a los dos protagonistas. Como vimos en *Justicia, S.A.*, los nombres aluden a ciertos aspectos de los personajes bustillanos o enfatizan cualidades de las que carecen. Así, el asesino y detective fracasado, Juan Carlos Lozano, quien padece un desdoblamiento de personalidad, es cualquier cosa menos “lozana”, es decir, saludable y vigoroso. Su salud mental y emocional empeora drásticamente a lo largo de la película, mientras va poniendo al descubierto los orígenes de sus manías amorosas y asesinas. Además, y según indica el primer nombre del astuto médico forense, Eugenio Britel es de estatus noble, o tal vez un “genio”, algo parecido a Santos Gálvez, otro representante de la justicia bustillana. Su apellido, “Britel”, parece aludir a la palabra inglesa “brittle” (“frágil” en español). Como en el caso del apellido de Lozano, Eugenio no es de ningún modo “frágil”, sino estable, recio y duradero. Así los apellidos de los dos protagonistas parecen referirse justamente a su contrario, tal vez para subrayar lo borrosos que son los límites entre la legalidad y lo criminal, la cordura y la locura, y la gran precariedad a la que se enfrenta la justicia. Después de todo, dicho planteamiento encajaría perfectamente bien con la trama de la película, que nos hace cuestionar la identidad del asesino hasta el final, dado que la película comienza con la admisión de Britel (y no la de Lozano): “Soy un asesino. He matado. Sí he matado...tengo que confesarlo” (00:09:11). Es gracias a la robusta persecución de la verdad penal por parte de Britel que se resuelve el caso del asesino y muere el monstruoso Juan Carlos. Por último, la notable cantidad de tomas de primer plano del rostro del doctor Britel subrayan aspectos de su personalidad: su determinación, su franqueza y su confianza en su misión

investigativa, psicológica y legal. Cabe añadir que el personaje de Britel cumple además una función didáctica: la de explicar el psicoanálisis al público.²⁰ Aunque *El hombre sin rostro* abre con una de las muchas escenas oníricas en las que Juan Carlos se tropieza con varias figuras lúgubres (representaciones tanáticas derivadas de un complejo de Edipo), en la primera escena real de la película, es Eugenio quien maneja de noche a una velocidad elevada por el Paseo de la Reforma. Sale una patrulla policial a la carretera y logra que Eugenio detenga su vehículo. Con un comentario que alude irónicamente a la trama de la película, el policía le pregunta a Eugenio: “¿Quiere matarse o matar a alguien?” (00:5:58) Britel hace cara de ensimismado o de loco, y el policía le pide al doctor que le entregue sus documentos. Después de revisar los documentos y al darse cuenta de que Britel es uno de sus colegas, decide no multar al doctor: “¿Ah, es usted el doctor Eugenio Britel de la policía? Perdón que lo haya detenido doctor, pero modere su velocidad. Vaya con más cuidado” (00:06:13). La escena enfatiza el peso y simbolismo de Britel, y establece que, a lo largo de la película, su personalidad será concebida en relación con la ley. Britel, sin haber afrontado ninguna consecuencia, retoma la carretera y se dirige a su despacho.

En la siguiente escena, el doctor Britel va a su despacho, igual que Santos en *Justicia, S.A.*, asumiendo la figura justiciera, sumamente capacitado para elaborar una explicación ilustrada tras haber contado con la evidencia disponible. Bustillo Oro recurrirá a las mismas metáforas: Britel se vierte un vaso de whiskey y se sienta en su escritorio antes de prender la lámpara, cuya luz se arroja por sus abundantes documentos. Ya acomodado, Britel toma en su mano un bloc de letras y una pluma. Así es la imagen de un juez erudito, sentado en el lugar que efectivamente constituye la sede de la ilustración y la racionalidad, desde donde podrá resolver los asuntos legales más prioritarios. Empieza a escribir el médico y se escucha su voz en off: “Soy un asesino. He matado. Sí he matado... Tengo que confesarlo para no asfixiarme de esta angustia, que es la peor de todas las angustias. Pero mi crimen también tiene una explicación” (00:09:09). Britel, paternalista, científico y mártir, está dispuesto a tomar la ley por sus propias manos, aunque le cueste la vida. Las capacidades lógicas y jurídicas de Britel, su investigación del delito y de la psicología de Juan Carlos, son casi incuestionables; resultan cada vez más astutas a lo largo de la película, ya que están investidas de atributos científicos, valiéndose de metodologías y saberes deductivos. Como ya vimos en *Justicia, S.A.*, Bustillo Oro emplea el motivo clásico de la luz para referirse al conocimiento legal. Britel le explica al jefe de policía que los crímenes “tarde o temprano salen a la luz” (00:13:05). Mientras se podría pensar que los motivos criminales van más allá de la razón, Britel siempre aboga por la racionalidad: como buen científico, el médico legista sostiene que los crímenes también obedecen cierta lógica, aunque sea nociva y aunque se halle en los lugares más recónditos de la conciencia del criminal. Así, vemos a Britel dentro de un laboratorio en la comisaría, donde yace un cadáver rodeado por crisoles, probetas y tubos. Entre sus colegas, y teniendo en cuenta todos los datos que le son disponibles, el médico sostiene que “se trata del mismo asesino” (00:11:43). Ve que esta víctima tiene “las mismas mutilaciones de los otros casos [...] con un bisturí, como si se tratase de un experto cirujano” (00:11:50). Juan Carlos, por otro lado, quien sigue fracasando en averiguar la identidad del asesino, plantea que los asesinatos son producto de una mente enferma, y que solo podrá entenderse si los policías recurrieran a la irracionalidad, a la bestialidad y los instintos: como explica Juan Carlos, el asesinato será “tan astuto como bestial” (00:20:44). Después, propone que la mejor manera de encontrar al asesino sería visitar los lugares de mala fama dentro de la capital mexicana: los bares, los cabarets o hasta los prostíbulos. Sigue una toma de cerca del rostro de Eugenio, cuando explica que siempre se ha interesado por “acercar[se] al alma humana” (00:21:45). Es decir que Britel vuelve a plantear entonces que aún en los lugares más ocultos, donde la gente se deja llevar por la lujuria y el vicio, los criminales pueden ser estudiados de manera científica.

Cuando llegan los policías al cabaret Afrodita los vemos observando los muchos acontecimientos del cabaret: parejas bailando mientras Chela Campos canta el bolero “Mentira”. Todos se detienen cuando la mirada de Juan Carlos cae sobre una pareja besuqueándose a pocos pasos de la pista de baile. Este se enfurece y arremete contra el varón en la pista. Varias personas acuden a ayudar a la pareja, y los asistentes acaban echando a Juan Carlos a patadas del club. En la siguiente escena, Eugenio y Juan Carlos comentan el precario

estado emocional y mental de este último, y Britel insta a Juan Carlos a que se someta al psicoanálisis. Britel se ofrece a sí mismo como terapeuta, diciéndole a Juan Carlos que tienen que “sondear” su alma (00:25:57).

Con estas palabras de Britel, Bustillo Oro emplea de nuevo una técnica comentada anteriormente: el acercamiento de la cámara a la cara del personaje en el primer plano, lo cual indica la gravedad de su personalidad y el respeto que nosotros los espectadores le debemos al personaje. Britel le pide a Lozano que se recueste en un diván, apaga las luces del salón y enciende una lámpara que se encuentra al lado de Juan Carlos. De manera paralela al escritorio de Santos en *Justicia, S.A.*, el diván de Britel se convierte ahora en la sede del “conocimiento justiciero”, el lugar desde donde una figura paternal e imparcial resuelve los casos legales, morales y psicológicos más complicados. Aquí Britel enciende una pipa, al estilo Sherlock Holmes, y a continuación se plasman una serie de escenas oníricas que parecen emanar de las sesiones terapéuticas entre Britel y Lozano, y que deben considerarse como una especie de puesta en escena duplicada, organización que nos recuerda al plano irreal que ya vimos en *Justicia, S.A.* Si consideramos que el auténtico plano narrativo de *El hombre sin rostro* tiene lugar en el despacho de Britel, tras los acontecimientos más dramáticos de la historia y mediante un tipo de visión retrospectiva o analepsis, las sesiones terapéuticas se realizan en un segundo plano narrativo. Por su parte, los recuerdos maniáticos y oníricos de Juan Carlos pertenecen a un tercer plano. Estructurando así su película, Bustillo Oro metamorfosea un viaje a las profundidades de la conciencia criminal que realiza Britel. Durante una de las sesiones psicoanalíticas entre Britel y Juan Carlos, este relata que renunció a su puesto como médico. En las últimas escenas de la película, Britel manifiesta aún más confianza y, acudiendo al saber científico y detectivesco, logra averiguar la verdad. Como le dice Britel a la ex novia de Juan Carlos, Ana María, quien admite no entender en absoluto el análisis que Britel ofrece de Juan Carlos: “Déjeme a mí. Soy médico y muy amigo suyo. El doctor Eugenio Britel para servirle” (00:57:58). Poco después, Britel, como buen juez, como científico y como erudito legal, le explica a Ana María que “es mi deber decirle a usted toda la verdad” (1:16:04).

Durante la conversación que sigue entre Ana María y Britel, Bustillo Oro pone en boca de un médico un análisis convincente, tanto penal como psicológico, de Juan Carlos. Es un examen que concuerda nítidamente con las teorías legales de Kelsen y de Vasconcelos, dado que la verdad, la moralidad y los crímenes se construyen por fuerzas en pugna, energías libidinales y psíquicas que siempre buscan el balance, pero que muchas veces se contraponen de manera desequilibrada. Las acciones sociales (sean legales o ilegales) obedecen un modelo de causalidad mecánica. Britel concibe su actividad médica legal en los mismos términos en que Kelsen y Vasconcelos entienden la teoría legal: como un campo basado en energías contrarias. La historia de *El hombre sin rostro* culmina con el agravio contra Ana María por parte de Juan Carlos. Antes de que Juan Carlos realice el ataque, Britel explica a ella que “Toda renunciación como todo exceso trae consigo su castigo” (1:20:08). Bastante parecido es el comentario de José Vasconcelos, quien, partiendo de las teorías de Kelsen, plantea que “el derecho es una ley de distribución de energías en forma proporcional a las causas o necesidades” (1907, 421). En suma, *Justicia, S.A.* y *El hombre sin rostro* dramatizan las vicisitudes a las que se enfrentan dos tipos de investigadores justicieros, un juez y psicólogo legal, que se valen del saber científico. Así, las dos obras trabajan la vigencia del paternalismo y pragmatismo jurídico que caracterizaba al sistema penal en el México de Bustillo Oro. La gran responsabilidad y precariedad ínsita a la determinación de verdad, reconocida aquí por Britel, es un tema recurrente en la obra de Bustillo Oro. Así, en la película *Dos monjes* (1934), filme que el cineasta mismo compara con *El hombre sin rostro*, tanto Juan como Javier cuentan su propia versión del mismo crimen y nos toca a nosotros los espectadores decidir realmente cómo sucedió el asesinato de Ana.²¹ De modo parecido, en *Cuando los hijos se van* (1941), vemos a un padre de familia, Pepe Rosales, equivocarse al juzgar a su hijo, Raimundo, quien salva a su familia de la bancarrota antes de ser martirizado por el disparo de un usurero.

Las peripecias del jurado popular

Si las obras de Bustillo Oro trabajan la vigencia del sistema penal paternalista en el que jueces eruditos y expertos adjudican los casos mediante un proceso inquisitivo basado en lo escrito y no lo oral, cabe preguntarnos si Bustillo Oro trata otros aspectos del sistema penal. Si la obra bustillana defiende al sistema penal que apoyaba la élite intelectual mexicana del siglo XX, ¿podría decirse que la producción artística bustillana difama al sistema acusatorio adversarial y al juicio por jurado popular que caracteriza al sistema penal norteamericano? En otras obras de Bustillo Oro vemos cómo se destacan las torpezas del proceso acusatorio adversarial. Un análisis de una escena importante de *Abí está el detalle*, con una breve alusión a *En tiempos de la Inquisición* (1946), muestra un temor hacia el ‘populacho’, ya que estas películas dramatizan la manera en que la psicología de las masas se deja suggestionar por juristas manipuladores.

La famosísima escena final del juicio en *Abí está el detalle* expresa cómo la picardía verbal de Cantinflas desautoriza al juez ante un jurado popular. El punto culminante de esta comedia de enredos ocurre cuando Cantinflas se somete al interrogatorio, tras haber sido acusado del asesinato de un tal Bobby. Una gran confusión sacude al tribunal cuando Cantinflas admite su culpa por haber matado a Bobby, un perro hidrofóbico que, por casualidad, es homónimo del muerto. Antes de ser probada la inocencia del acusado Cantinflas, la confusión de nombres y la garrulería de Cantinflas conmueven al jurado popular, impacientan al juez y producen una gran conmoción. Daniel Chávez ha examinado esta escena a la luz de la teoría del relajo, y entiende la escena como una subversión del protocolo jurídico y, por ende, un desbaratamiento de la reproducción del poder estatal parece convincente.²² Sin embargo, ignora el hecho de que tales acontecimientos solo serían posibles dentro de un sistema judicial estadounidense: este tipo de espectáculo, caracterizado por el relajo y por el cantinfleo, solo sería posible dentro de un sistema de juicio por jurado. En las cortes mexicanas de mediados del siglo XX no dominaba el proceso penal acusatorio y oral, lo que sugiere que la escena es un anacronismo. No obstante, Chávez tiene razón: la escena ofrece una suspensión o una sátira del funcionamiento estatal. Pero el carácter anacrónico de la escena también indica un guiño burlón al pasado jurídico mexicano, época no científica ni revolucionaria en que todavía se empleaban los juicios por jurado. La escena no es solo un ejemplo del relajo mexicano y una burla al Estado, sino también una ilustración cómica de cómo el sistema jurídico mexicano se había desarrollado. La época del cine de oro mexicano incluye una cantidad excepcional de escenas así, en las que se resaltan las diferencias entre lo americano y lo mexicano.²³ La escena no solo provee un contraejemplo del sistema penal mexicano, sino también se burla del sistema estadounidense —cuyos procesos judiciales ya le eran familiares al público mexicano—. Justo antes de la exoneración de Cantinflas, su habla disparatada recorre el tribunal,²⁴ desarmando al juez, a los juristas y al jurado como si fuera la avalancha verbal del cantinfleo un contagio social leboniano o como una fuerza dinámica vasconcelista.²⁵ La escena no solo sirve para producir risa, sino también funciona como una advertencia contra el juicio por jurado, sistema penal que acaba exigiendo a las masas que resuelvan casos judiciales que van más allá de conocimiento. De hecho, la escena trasciende una vacilada al gobierno y su pomposo lenguaje oficial (Pilcher 44). Recordemos el carácter contagioso o dinámico del diálogo entre Cantinflas y la corte, cuando hasta el mismísimo juez acaba imitando la forma de hablar del pelado acusado:

Juez: Ay, eh, mira cómo eres, pero y yo y qué, verdad que no, ahora que sí, ni una tanteada, ahí está el detalle de veras, que es la identificación...y por qué no lo dijo antes, porque arreglado aquello desde el principio, porque nosotros, verdad, desde el punto que dijimos...con razón decía que perro, ¿o no? (1:26:10)

Gracias al jurado popular, la palabrería de Cantinflas ha provocado un gran desorden que estropea la administración de justicia. Por tanto, la secuencia respalda la interpretación crítica de Cantinflas que hace Roger Bartra, quien propone que sus payasadas justifican al autoritarismo político hegemónico (Bartra 39). Con su malabarismo lingüístico, Cantinflas es nada menos que un enigma. Su personaje rescata la cultura de

los marginados y a la vez la crítica (Stavans). En el desenlace, las palabras de Cantinflas pasan de personaje en personaje, su locuacidad y sinsentido lingüístico contagiando a todos, hasta que todos quedan infectados. El hecho de que el charlatán Cantinflas sea capaz de descarrilar de tal manera el buen funcionamiento de la ley, parece denunciar la creación de un sistema penal pragmático y paternalista.

Por último, una escena de temática parecida que muestra la pérdida de decoro público cierra otra película de Bustillo Oro: *En los tiempos de la Inquisición* (1946). En el filme, Jorge Negrete interpreta el papel de don Enrique de Acuña, un caballero noble de Toledo que se enamora de la hija de una princesa mora, Soraya, interpretada por la actriz Gloria Marín. Tachada de bruja, Soraya es perseguida por la Inquisición hasta ser atacada por el pueblo. En la última escena de la película, el pueblo se deja llevar por la ley de la calle, prefiriendo no recurrir a la racionalidad, la imparcialidad y el conocimiento jurídico para decidir sobre la inocencia o la culpabilidad de Soraya. Como en las películas ya estudiadas arriba, otra vez Bustillo Oro interroga aquí el conocimiento jurídico por parte de la ciudadanía, la presunción de inocencia y la vigencia de confesión. Mientras el pueblo ataca a Soraya, un curioso explica lacónicamente: “El pueblo se tomará la justicia por sus manos. Dejamos al pueblo que haga la voluntad de Dios” (1:53:25).

Alegato final: La ley en la vida cotidiana de México

Este ensayo sirve para profundizar lo que se ha planteado sobre la industria cinematográfica mexicana en la Época de Oro: se caracterizaba por su fuerte función didáctica. Mediante un estudio detallado de una obra de teatro y dos películas del cineasta y dramaturgo mexicano Juan Bustillo Oro, propuse que el célebre director (como hombre de su tiempo, como jurista y como mexicano) utilizó su obra cinematográfica para analizar el sistema penal existente en el México de su época. Valiéndose de las teorías del derecho que estaban en boga a mediados del siglo XX (las de Kelsen y Vasconcelos), trabajó la idea de un sistema judicial pragmático y paternalista. Las obras ponen a prueba las destrezas “científicas” de aquellos que investigan casos legales, ya sean abogados, jueces o médicos legistas: cuestiona que sean ellos los únicos que podrán adjudicar la verdad penal, trabajando a través de investigaciones cautelosas. Las obras también sirven como una advertencia contra un gobierno de masas. Por ejemplo, contra el jurado popular que carece de conocimiento jurídico, por ende es susceptible de ser manipulado por los que tienen el don de la palabra. Por un lado, los jueces que asumen un papel protagónico en sus obras (Eugenio Britel y Santos Gálvez, entre otros) lucen fuertes ante la toma de decisiones jurídicas, psicológicas y morales. Por otro lado, se podría argüir que las respectivas historias de estos jueces sugieren que las vicisitudes a las que se enfrenta un juez son tantas y tan graves que sería mejor si el sistema penal contara con jurados populares. El hecho de que Santos Gálvez acabe por condenar a muerte a los líderes sindicales podría indicar la falibilidad de juez individual, y así podría interpretarse como un argumento a favor de la institucionalización del jurado popular. Sin embargo, tras haber examinado cómo se porta el juez bufón en *Abí está el detalle*, esa segunda lectura parece menos acertada. En este sentido, aunque Bustillo Oro se dio la tarea de reflejar la política oficial del Estado, no puede evitar mostrarnos las fisuras y los desajustes del paternalismo jurídico. A fin de cuentas, desde nuestro momento histórico, época en que México por fin reforma su sistema penal, parece que el planteamiento más acertado es de Sarat y Kearns: “[I]aw in everyday life is, in this sense, both constitutive and instrumental” (55).

Obras citadas

Bartra, Roger. “Does it Mean Anything to be Mexican?”. Editores G.M. Joseph y T.J. Henderson, *The Mexico Reader: History, Culture, Politics*. Durham: Duke UP, 2002, 33-40.

Black, David A. *Law in Film: Resonance and Representation*. Urbana: University of Illinois P, 1999.

Bustillo Oro, Juan. “El teatro”. *El Universal* (11 de febrero de 1932), 8.

- Bustillo Oro, Juan. *Tres dramas mexicanos: Los que vuelven, Masas, Justicia*, S.A. México: Cenit, 1933.
- Bustillo Oro, Juan. *Dos monjes*. Producciones Proa S.A., 1934.
- Bustillo Oro, Juan. *Abí está el detalle*. Televisa, 1940.
- Bustillo Oro, Juan. *Cuando los hijos se van*. Grovas-Oro Films, 1941.
- Bustillo Oro, Juan. *Cuando quiere un mexicano*. Producciones Grovas, 1944.
- Bustillo Oro, Juan. *En tiempos de la Inquisición*. Producciones Grovas, 1946.
- Bustillo Oro, Juan. *El hombre sin rostro*. Oro Films, 1950.
- Bustillo Oro, Juan. *Vientos de los veintes: cronicón testimonial*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- Chávez, Daniel. "The Eagle and the Serpent on the Screen, the State as Spectacle in Mexican Cinema". *Latin American Research Review* 45.3 (2010): 115-141.
- Dever, Susan. *Celluloid Nationalism and Other Melodramas: From Post-Revolutionary Mexico to Fin de Siglo Mexamérica*. Albany: State University of New York Press, 2003.
- Echeverría, Manuel. *Kelsen y los juristas mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.
- Fernández Reyes, Álvaro. *Crimen y suspenso en el Cine Mexicano 1946-1955*. Morelia: El Colegio de Michoacán, 2007.
- Fernández Reyes, Álvaro. "La sintomática del suspenso en el cine clásico: el caso de México". *El ojo que piensa: Revista de cine iberoamericano* 1 (2010): 1-19.
- Flores, Imer B. "Una visita a Hans Kelsen en México". *Problema anuario de filosofía y teoría del derecho* 8 (2014): 53-94. <https://doi.org/10.22201/ij.24487937e.2014.8.8161>
- García, Riera E. *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara: UDG, 1993.
- García, Riera E. *Breve historia del cine mexicano: Primer Siglo, 1897-1997*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- Garza, Armida. *Mexico on Film: National Identity & International Relations*. UK: Arena, 2006.
- González Oropeza, Manuel. "El juicio por jurado en las constituciones de México". *Cuestiones Constitucionales* 2 (2000): 73-86.
- Hershfield, Joanne. "La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro". En: Gustavo García y David R. Maciel (eds.), *El Cine Mexicano a través de la crítica*. Ciudad Juárez: IMCINE, 2001, 127-155.
- Jewison, Norman. *Justicia para todos*. Columbia Pictures, 1979.
- Kelsen, Hans. *Teoría pura del derecho*. Barcelona: Bosch, 1934.
- Krauze, Enrique. "Diez Mentiras sobre Porfirio Díaz". *Progreso* 822 (3 de agosto de 1992), 45-9.
- Lumet, Sidney. *12 hombres en pugna*. Orion-Nova Productions, 1957.
- Lumet, Sidney. *El veredicto*. 20th Century Fox, 1982.
- Luquín Guerra, Roberto. "La intuición originaria en la filosofía de José Vasconcelos". *Signos Filosóficos* 8.16 (2006): 97-124.
- Magaña Esquivel, Antonio, y Edgar Ceballos. *Imagen y realidad del teatro en México: (1533-1960)*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos, 2010.
- Monsiváis, Carlos. "No te me muevas, paisaje (sobre el cincuentenario del cine sonoro en México)". *Aztlan: A Journal of Chicano Studies* 14.1 (1983): 1-19.
- Monsiváis, Carlos. "Vino todo el pueblo y no cupo en la pantalla / (Notas sobre el público del cine en México)". *Utopías, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM* 2 (mayo-junio, 1989): 42-48.
- Monsiváis, Carlos, y Carlos Bonfil. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México: Ediciones el Milagro, 1994.
- Mulligan, Robert. *Matar un ruiseñor*. Universal Pictures, Brentwood Productions, 1962.

- Noble, Andrea. *Mexican National Cinema*. Londres: Routledge, 2010.
- Pakula, Alan J. *El informe Pelicano*. Warner Bros. Pictures, 1993.
- Pilcher, Jeffrey M. *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*. Wilmington: Scholarly Resources, 2001.
- Preminger, Otto. *Anatomía de un asesino*. Carlyle Productions, 1959.
- Sánchez, Fernando Fabio. “El hombre sin rostro de Bustillo Oro: El asesinato como una crítica de la ‘mexicanidad’ en la ‘ciudad ordenada’ de los ’40 y ’50.” *Colorado Review* 2 (2004): 121-150.
- Sánchez, Fernando Fabio, y Stephen J. Clark. *Artful Assassins: Murder as Art in Modern Mexico*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2010. <https://doi.org/10.2307/j.ctv16b78g7>
- Sarat, Austin, y Thomas R. Kearns. *Law in Everyday Life*. Ann Arbor, MI: University of Michigan P, 1995.
- Soto Reyes Garmendia, Ernesto. “La revolución pasiva: motor del Estado Mexicano (1920-1940)”. *Polis* 12. 2 (2016): 13-37.
- Spota, Luis. *Juan Bustillo Oro*. México: Cine Club INBA, 1984.
- Stavans, Ilan. *The Riddle of Cantinflas: Essays on Hispanic Popular Culture, Revised and Expanded Edition*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012.
- Vasconcelos, José. *Teoría dinámica del derecho*. México: Tipografía económica, 1907.
- Vasconcelos, José. *Ulises Criollo*. México: Ediciones Botas, 1937.

Notas

- * Artículo de investigación.
- 1 David Black se refiere a la “narrative overdetermination” y un “doubling up, or thickening.”
 - 2 Ver sobre todo el libro de Dever y el de Noble.
 - 3 La relación entre el cine mexicano y la ley no se ha estudiado sistemáticamente, aunque el libro de Fernández Reyes (2007) examina la representación del crimen dentro del cine mexicano.
 - 4 Explican Monsiváis y Bonfil, “Cada película es, en el sentido psíquico, un espejo a lo largo de la sala” (1994, 65). También véase su ensayo “Vino todo el pueblo pero no cupo en la pantalla: notas sobre el público del cine en México” (Monsiváis, 1989, 42-48).
 - 5 Según Sarat y Kearns, “[i]nstrumentalists (...) treat rules as tools used (or avoided) in the everyday world to facilitate the accomplishment of various goals, whose origins are substantially independent of law itself” (25).
 - 6 Para Sarat y Kearns “adherents of the constitutive view will be more interested in the ways in which the law has generally shaped the beliefs, attitudes, and understandings of legal subjects, in the ways they imagine their own capacities and their relations with one another” (42).
 - 7 Para Austin y Sarat “law helps shape experiences, interpretations, and understandings of social life, [even while] legal rules are used in daily life” (2).
 - 8 Ver “Diez mentiras sobre Porfirio Díaz”, de Enrique Krauze, para el paternalismo del régimen posrevolucionario.
 - 9 Estos procedimientos se podrían considerar como piedra de toque del derecho estadounidense, dado que la quinta, sexta y séptima enmienda de la Constitución de EE.UU. reiteran la importancia del juicio por jurado.
 - 10 La mejor explicación del pensamiento jurídico de Vasconcelos se encuentra en el texto de Luquín Guerra.
 - 11 La tesis de Vasconcelos es la siguiente: “¿Cómo puede terminar un fenómeno que es energía, si la energía ni se consume ni termina, sino que se trasmite perpetuamente de forma en forma, de átomo en átomo? ¿no es más exacto decir, no que un derecho termina donde otro igual empieza, no que una actividad limita la otra, sino que cuando dos derechos se encuentran, se produce un fenómeno nuevo cuyas leyes hay que investigar también?” (1907, 12).
 - 12 Valdría la pena ver la página completa de *Ulises Criollo* para ver las semejanzas entre el derecho y la mecánica.
 - 13 Véase la biografía de Bustillo Oro por Spota y las memorias juveniles de Bustillo Oro, tituladas *Vientos de los veintes: crónica testimonial*, donde comenta el entusiasmo que sentía por el pensamiento vasconcelista. Bustillo Oro contaba entre sus contertulios vasconcelistas intelectuales (37-38).
 - 14 Las semejanzas entre la mecánica y la ley dentro del pensamiento kelseniano se notan en la siguiente cita en su *Teoría pura del derecho*, sobre todo en página 56.
 - 15 Para el proceso de consolidación del Estado mexicano, véase el artículo de Soto Reyes Garmendia (23-24).
 - 16 García Riera describe a Magdaleno como un seguidor de Vasconcelos (1998, 88).

- 17 Las películas mexicanas de la época muestran “la condición femenina al reiterar esquemas de la mujer como madre virtuosa y sufrida, de jóvenes seducidas y abandonadas, o de irredimibles malas mujeres” (Hershfield 128).
- 18 Plantea Kelsen: “[l]os físicos modernos pretenden que ciertos fenómenos –por ejemplo, la reflexión de un electrón particular producida por el impacto contra un cristal- no están sometidos al principio de causalidad. Admitamos que su interpretación sea exacta. De aquí no cabe deducir, sin embargo, que la voluntad del hombre puede ser también sustraída al principio de causalidad. Los dos casos no tienen nada en común” (26).
- 19 “La película no tuvo buen éxito en taquilla. Según Vicente Vila, muchos espectadores esperaban de ella que contara la historia de Goya Cárdenas, un célebre asesino de prostitutas del México de comienzo de los años cuarenta, y quizá los decepcionó una cinta mucho más apoyada en el sueño que en la realidad” (García Riera, 1993, 212).
- 20 “La representación del doctor Britel se torna completamente didáctica pensando en un público no familiarizado con el tema del psicoanálisis” (Fernández Reyes, 2010, 201).
- 21 Bustillo Oro explica *El hombre sin rostro* así: “Retrogradé a los felices tiempos de mi iniciación, a la temperie de *Dos monjes*, aunque no con tanta amplitud” (citado en García Riera, 1993, 212).
- 22 Chávez recurre a la teoría del “relajo” y plantea que “the scene humorously subverts a trail, one of the most important moments for the materialization of the legal system and the actualization of judiciary practices, both fundamental elements of the state reproduction process” (126).
- 23 “Mexicans built their identity by ‘othering’ Americans as a society with weak moral values” (Garza, 63).
- 24 Para más sobre el cantinflero de Cantinflas, se deberán ver la obra de Pilcher y la de Stavans.
- 25 “Hemos afirmado que el derecho es una aplicación a las sociedades de la ley de conservación de la energía [...] pues así como se equilibran las fuerzas en el orden dinámico” (Vasconcelos, 1907, 425).

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar este artículo: Anzzolin, Kevin. “El pragmatismo jurídico y el paternalismo judicial en la obra de Juan Bustillo Oro”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 26, 2022, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl26.pjj>