

TARDO-EUGENESIA EN EL CINE NEGRO ESTADOUNIDENSE: MASCULINIDAD AMENAZADA Y FEMINIDAD FATAL

LATE-EUGENICS IN AMERICAN FILM NOIR: THREATENED MASCULINITY AND FATAL FEMININITY

Ana Laura Bochicchio¹

Resumen

Este artículo explora las representaciones femeninas y masculinas estereotipadas en el cine negro clásico de Hollywood durante las décadas de 1950 y 1960 a partir del paradigma de la tardo-eugenesia. En Estados Unidos, luego de la Segunda Guerra Mundial y la exposición de los horrores del holocausto, la eugenesia negativa fue abandonada como paradigma científico-social. En su lugar, cobró importancia la eugenesia positiva que impuso en la sociedad modelos heteronormativos. El cine negro, a partir de la construcción de mujeres fatales y hombres débiles, fue un producto cultural que reprodujo la discursividad tardo-eugenésica, mostrando que alejarse de sus parámetros tiene consecuencias negativas para la sociedad. Aquí se lo vincula al discurso de Paul Popenoe, el mayor representante de la eugenesia de posguerra en Estados Unidos. Como tal, su obra expone los principios de género tradicionales que se impusieron sobre la sociedad estadounidense durante las primeras décadas de la Guerra Fría.

Palabras clave: Cine Negro. Eugenesia. Estados Unidos. Paul Popenoe. Domesticidad.

Abstract

This article explores the stereotyped female and male representations in classic Hollywood film noir during the 1950s and 1960s based on the late-eugenics paradigm. In the United States, after the Second World War and the exposure of the horrors of the Holocaust, negative eugenics was abandoned as a social-scientific paradigm. Instead, positive eugenics, which imposed heteronormative models on society, gained importance. Film noir, based on the construction of fatal women and weak men, was a cultural product that reproduced the late-eugenic discourse, showing that moving away from it has negative consequences for society. Here it is linked to Paul Popenoe's speech, the greatest representative of postwar eugenics in

¹ Doctora en Historia. CONICET / Instituto de Cultura Sociedad y Estado (Universidad Nacional de Tierra Del Fuego). Este artículo se enmarca en el proyecto PIP-CONICET 112-202001-00407CO: "Una genealogía de las biopolíticas eugénicas en la Argentina (1880-1980)", dirigido por la Dra. Marisa Miranda. ORCID: 0000-0003-0302-0595, e-mail: albochicchio@untdf.edu.ar.

the United States. As such, his work exposes the traditional gender principles that were imposed on American society during the first decades of the Cold War.

Keywords: Film Noir. Eugenics. United States. Paul Popenoe. Domesticity.

1 INTRODUCCIÓN

La eugenesia, término acuñado por Francis Galton en 1883 para referirse a la “ciencia de mejorar la raza”, surgió como un paradigma científico-social e ideológico fuertemente influenciado por el darwinismo social. Como tal dirigió las interpretaciones de las ciencias sociales y naturales, constituyéndose en la directriz de disciplinas como el derecho, la criminología, la sociología, la psicología, la biología y la medicina en general. Hasta la década de 1940, en el ámbito anglosajón y especialmente en Estados Unidos, fue dominante la rama negativa de la eugenesia, es decir aquella que mediante legislaciones restrictivas buscaba limitar y/o eliminar los considerados genes defectuosos. Se presuponía que implementando medidas biopolíticas se podía fortalecer una buena higiene social. La misma dependía de la eliminación de personas con patologías tanto físicas como mentales, económicas (los pobres) y morales (criminales) – categoría que además de los delitos penales, incluía “vicios” como la homosexualidad, la prostitución, la masturbación y el alcoholismo. Debido a que se creía que estos males eran hereditarios, interviniendo en favor de la segregación de estas personas – mediante la internación en instituciones como prisiones, psiquiátricos o reformatorios, impidiendo que entren al país como extranjeros o esterilizándolos – se buscaba evitar que el gen defectuoso se propague entre las generaciones siguientes.² El Estado, entonces, era un actor clave a la hora de plantear y sostener los programas de acción eugenésicos de tipo negativos.

En el fondo este era un entramado sumamente clasista y racista que buscaba imponer los patrones económico-sociales de la hegemonía blanca estadounidense. La ideología de la supremacía blanca, que suponía la superioridad de las personas blancas por sobre el resto de la población, discriminaba asimismo la pobreza, la criminalidad y la enfermedad mental de los blancos que estaban en lo más bajo de la escala social. Así, la eugenesia, al imponer los valores de la hegemonía blanca burguesa, poseía elementos clasistas que expresaba como

² Para una historia completa sobre la eugenesia y sus prácticas negativas, ver: CARLSON, Elof Axel. *The Unfit: A History of a Bad Idea*. Cold Spring Harbor: Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2001.

discriminación contra los blancos que no respondían a los valores de dicha hegemonía, volviéndolos desechables. A lo largo de la historia, estos sectores han sido popularmente llamados *red neck* (cuellos rojos) o *white trash* (basura blanca) de manera despectiva. Como afirma Nancy Isenberg, “la clase nunca se ha tratado únicamente del ingreso o la riqueza financiera. Ha sido establecida en términos físicos – y sí, corporalmente. Los pies sucios y las fuerzas del cebo permanecen como signos de delincuencia y depravación” (ISENBERG, 2019, p. 315)³.

La eugenesia, como paradigma científico-social, impregnó con su discurso tanto el ámbito académico como el cultural. Particularmente, los principios eugénicos han estado presentes en la literatura y el cine popular estadounidense ya sea de manera explícita o implícita. Principalmente fueron retratadas las preocupaciones relativas a la herencia genética y las consecuencias sociales y personales de la intervención en la misma. Una película “exploitation”⁴ como *Tomorrow’s Children* (WILBUR, 1934) se centra en la historia de Alice Mason, una joven que proviene de una familia con varios hermanos lisiados por enfermedades genéticas. En consecuencia, el Estado interviene para esterilizarla forzosamente, evitando así que sigan propagándose genes defectuosos en su descendencia. Al final de la película, su madre cuenta que Alice es adoptada, por lo cual se confirmaría que sus genes son sanos y el juez ordena cancelar la intervención – Alice constituye, entonces, una buena madre reproductora.

Previamente a la implementación de las leyes eugénicas nazis, esta película retrata la historia más oscura de los Estados Unidos. En 1907 se aprobó la ley de esterilización forzosa en Indiana, dando origen a dicha legislación en prácticamente todos los estados del país.⁵ El caso más infame fue *Buck v. Bell*, por medio del cual en 1926 la Corte Suprema ordenó la esterilización forzosa de Carrie Buck, una joven blanca pobre de Virginia – una *white trash* del Sur – fallando que “tres generaciones de imbéciles son suficientes”⁶. Se buscaba acabar con la descendencia de una familia supuestamente defectuosa que había cometido el “crimen” de reproducirse. Si bien los hombres también fueron esterilizados de manera coercitiva, las

³ Las traducciones del inglés al español son propias.

⁴ Categoría de películas que exploran problemáticas sociales que son consideradas tabú. Suelen ser producciones de bajo presupuesto.

⁵ California fue el estado que la practicó en mayor proporción.

⁶ *Buck v. Bell Trial Transcript*, 1926.

mujeres constituyeron la abrumadora mayoría de casos de esterilización forzosa en el país – sobre todo las de origen latino, negras y las blancas pobres⁷.

Debido a la vinculación de la eugenesia con las ciencias médicas y la ingeniería genética, ha sido el cine de ciencia ficción una de las expresiones culturales que, por su temática narrativa intrínseca, se ha dedicado a reflexionar sobre las cuestiones de la genética humana y su manipulación. Por lo general, estas películas muestran que las consecuencias de ello son negativas para la humanidad, constituyéndose en obras opositoras a los principios básicos de la eugenesia ya que muestran lo malo que resulta todo experimento de intervención para buscar la perfección humana⁸.

Sin embargo, existe un género cinematográfico que sí muestra como positivos los valores de la eugenesia. Además de las prácticas eugénicas negativas mencionadas, la eugenesia también ejerció prácticas de tipo positivo, es decir que en lugar de eliminar lo “defectuoso” buscan fomentar lo “deseable” en términos genéticos.⁹ Principalmente los principios de la eugenesia positiva relativos a la imposición de un modelo de mujer como madre reproductora y encargada de las tareas domésticas han sido temas centrales del melodrama hollywoodense. El paradigma eugenésico, además de ser clasista y racista, imponía los valores patriarcales garantizados por la doctrina de las esferas separadas, es decir la valoración cultural de los roles femeninos reproductores y masculinos proveedores como preestablecidos e inmodificables, vinculados exclusivamente al ámbito privado (hogar) y al público respectivamente.

Por otra parte, en la década de 1940 se volvió exitoso el *film noir* o cine negro, un subgénero del cine policial. Los temas que trata se vinculan más con el aspecto social que el científico de la eugenesia, volviéndolo muy accesible al público, que consume y reproduce el mensaje apenas dándose cuenta de ello. Además, como podrá observarse, en algunos casos el melodrama se combina con este nuevo género, produciendo un discurso doméstico sumamente novedoso e interesante.

⁷ Muchas mujeres pobres recurrían a la esterilización como método anticonceptivo, lo cual fue facilitado por las leyes eugenésicas, que fomentaban esta práctica. En ese caso, no era un procedimiento compulsivo. Sobre la esterilización forzosa en Estados Unidos, ver: LARGENTt, Mark. *Breeding Contempt: The History of Coerced Sterilization in the United States*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2008.

⁸ Una lista y análisis de este corpus de películas desde la década de 1920 hasta los 2000 está presente en: KIRBY, David. The Devil in Our DNA: A Brief History of Eugenics in Science Fiction Films. *Literature and Medicine*, vol. 26, no. 1, 2007, p. 83-108.

⁹ Para un análisis sobre la interconexión entre eugenesia positiva y negativa, ver: Miranda, Marisa, La antorcha de Cupido: eugenesia, biotipología y eugamia en Argentina, 1930-1970. *Asclepio*, vol. 2, 2003, p. 231-255.

2 EUGENESIA POSITIVA Y FAMILIA DOMÉSTICA

La década de 1930 fue una época dura para las familias estadounidenses, sumidas en la pobreza de la Gran Depresión. Los roles tradicionales de género en muchas ocasiones se vieron invertidos, siendo las mujeres quienes debían salir a trabajar ya que los hombres no conseguían trabajo o el salario les resultaba insuficiente. Esto se vio reflejado en una descendencia en la tasa de natalidad y matrimonios. Sin embargo, entre 1945 y la década de 1960 los cambios económicos favorables supusieron una inversión de tal predisposición, lo cual se expresó en un aumento sin precedentes de dicha tasa de natalidad y de matrimonios entre los jóvenes de entre 20 y 28 años (TYLER MAY, 2008). Tal como afirma Stephanie Coontz, en dicho periodo

[...] todas las tendencias que caracterizaron al resto del siglo XX de pronto se revirtieron: por primera vez en más de cien años, la edad de matrimonio y maternidad se redujo, la fertilidad se incrementó, las tasas de divorcio declinaron y el grado de paridad educativa de las mujeres con los hombres se redujo drásticamente. (COONTZ, 2000, p. 48).

En el contexto conflictivo de la Segunda Guerra Mundial y durante la emergente Guerra Fría, las ansiedades bélicas junto con las anticomunistas y nucleares condujeron a que la gran mayoría de la población (en todos los estratos y grupos sociales) entendiera que la contención doméstica era fundamental y, por lo tanto, concibieran a la domesticidad tradicional como un entorno seguro contra los peligros del periodo. J. Edgar Hoover publicó en 1944 un artículo en la revista *Woman's Home Companion*, donde otorgaba una enorme responsabilidad a las madres y afirmaba que

[...] los padres que podrían ser motivados por una campaña de educación para convertirse no sólo en ejemplos, sino en preceptores de sus hijos, en muchos casos están en la guerra o en el trabajo de guerra; o están empleados a horas que hacen imposible los contactos familiares normales. Si se quiere frenar la deriva de la juventud normal hacia la inmoralidad y el crimen, las madres deben detenerlo. Ellas no sólo deben sentir la responsabilidad de establecer el buen ejemplo para sus hijas, sino también deben sostener continuamente ante los ojos de sus hijos los buenos ejemplos de los padres ausentes. Más que nunca deben encontrar el modo de enseñar a sus hijas que la castidad es la mejor política y deben armarse de valor para desterrar la falsa modestia y dar a sus hijos el consejo y conocimiento que les permitirá atravesar este periodo de prueba de buena manera. (WALKER, 1998, p. 47).

Se revalorizaron, pues, con fuerte vehemencia los clásicos roles de género en función tanto del bienestar familiar como social. La utilización del término “género” se utiliza aquí para sugerir que “las relaciones entre los sexos son un aspecto prioritario de la organización social” y que las identidades femeninas y masculinas están determinadas culturalmente, lo cual impone “definiciones normativas” tanto para la feminidad como para la masculinidad. (SCOTT, 2008, p. 45-49). A su vez, están construidas históricamente. En consecuencia, el determinismo biológico al que apela la eugenesia es insostenible.

En el contexto específico aquí analizado, la consolidación del modelo consumista,¹⁰ entendido como producto de las libertades innatas del sistema capitalista, facilitó el ascenso social y la estabilidad de las recientes familias constituidas en el periodo. No hay que olvidar, empero, que

[...] aunque todos los grupos contribuyeron al baby boom, fueron los valores de la clase media blanca los que dieron forma a las instituciones políticas y económicas dominantes que afectaron a todos los estadounidenses. Aquellos que no se ajustaban tendían a ser marginados, estigmatizados y desfavorecidos. (TYLER MAY, 2008, p. 15).

En contra de la creencia popular de que con la derrota del nazismo la eugenesia desapareció como discurso válido entre los ámbitos académicos, en este contexto pudo encontrar un importante canal de expresión. Ciertamente, luego de la exposición de las consecuencias genocidas de las leyes eugénicas en la Alemania nazi, Estados Unidos abandonó las prácticas eugenésicas estatales negativas. Pero la eugenesia como paradigma científico-social no desapareció, sino que se resignificó como un discurso privado destinado a las familias de clase media blanca, con el fundamento de la primacía de la herencia sobre lo cultural o psicológico. Esta neo-eugenesia, como se la denomina en el ámbito anglosajón o tardo-eugenesia en términos de la historiografía latina, fue la forma de sostener el discurso racista/clasista y patriarcal, base de la eugenesia tradicional. Como tal continuó suponiendo que la salud física y moral de los hijos depende de la salud física y moral de los padres. Al desaparecer la acción estatal, ahora la eugenesia actúa en el ámbito cultural, siendo los propios ciudadanos quienes debían hacerse consientes y responsables de la calidad de su descendencia. Desde entonces, el consumo del discurso hereditario pasó a ser “opcional/privado” y a colaborar en la construcción de masculinidades y feminidades,

¹⁰ Sobre la publicidad moderna destinada a fomentar el consumo femenino hogareño, ver: NEUHAUS, Jessamyn. *Married to the Mop: Housework and Housewives in American Advertising*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

blancas, de clase media consumista, basadas en una estructura patriarcal y capitalista, cuyos valores principales eran la monogamia, la heterosexualidad y la reproducción. En esta lógica, cada miembro del matrimonio tenía un rol estereotipado, siendo la mujer el ama de casa/madre y el hombre el proveedor/procreador¹¹.

Estos modelos claramente no son nuevos. Desde el periodo de la Ilustración y, sobre todo, a partir de la independencia, en Estados Unidos surgió un concepto para definir la tarea cívica de las mujeres en el nuevo país: la maternidad republicana. Como bien afirma Linda Kerber, “[la madre republicana] tiene una responsabilidad hacia la escena política, aunque no actúe en ella [...] su tarea política se desempeñaba dentro de los confines de su familia [...] La madre republicana fue un mecanismo que intentó integrar la domesticidad con la política”. (KERBER, 1976, p. 202). Así, desde su rol doméstico, las madres eran las principales encargadas de criar ciudadanos republicanos. Como tales, su responsabilidad político-civil hacia la esfera pública estaba enmarcada fundamentalmente en el ámbito de lo cultural y el ámbito privado. La tardo-eugenesia lo que hizo fue sumarse a este imaginario y resignificarlo, apelando a los valores civiles y políticos domésticos desde un discurso que coloca el énfasis en la cuestión hereditaria como el eje para la higiene social.

El principal eugenista estadounidense del nuevo periodo fue Paul Popenoe, reconocido consejero matrimonial y director del *American Institute of Family Relations* (AIFR), fundado en California en 1930. Desde dicha institución se dedicó a formar especialistas capaces de brindar consejo profesional para que los matrimonios sean exitosos y tal resultado se viera reflejado en la buena crianza de los hijos, el fin último de la institución matrimonial. Así, el AIFR constituyó un centro privado de educación familiar cuyo objetivo era liberar a la sociedad de los caracteres “indeseables” que perjudicaban la convivencia social. Popenoe buscaba volver científicas las reglas del matrimonio a partir de la aplicación universal de ciertos principios eugenésicos. El objetivo último era garantizar el bienestar de la nación desde una perspectiva hereditarista. Por eso mismo, Popenoe afirmaba que el matrimonio y la necesidad de conservarlo no es una cuestión de interés únicamente individual. Por el contrario, supone que “el matrimonio usualmente concierne a los hijos y siempre concierne a la sociedad en su totalidad” (POPENOE, 1923, p. 16).

¹¹ En el ámbito médico, la eugenesia dio lugar a la investigación genética que intenta mejorar las condiciones de las enfermedades hereditarias y continúa hasta el día de hoy. Ver: KEVLES, Daniel J. *In the Name of Eugenics: Genetics and the Uses of Human Heredity*. Berkeley: University of California Press, 1985.

La carrera de Popenoe es un claro ejemplo de la transición de la eugenesia de posguerra. Previamente a la década de 1950, Popenoe había pertenecido al círculo de eugenistas de la *Eugenic Record Office*¹² y fue Secretario de la *Human Betterment Foundation*, desde donde junto a E. S. Gosney, promulgaron la esterilización forzosa. No obstante, se advierte en Popenoe una imbricación entre la eugenesia de aplicación negativa y la positiva – de ahí la dificultad de separarlas como mecanismos incompatibles – puesto que en última instancia se trataba tanto de eliminar lo “defectuoso” como de fomentar lo “deseable” (LADD-TAYLOR, 2001). Tal postura estuvo plasmada desde la década de 1910 en la divulgación de una serie de libros dedicados a fundamentar la importancia de la conservación de la familia nuclear tradicional en paralelo con las políticas estatales de base eugénica¹³. Sin embargo, estas estrategias no fueron hegemónicas hasta luego de la Segunda Guerra Mundial. Desde entonces, Popenoe encaró de lleno una campaña pedagógica basada en técnicas psicológicas y terapéuticas en función de reeducar a hombres y mujeres para que sean capaces de sostener un “matrimonio sano”.

El rol de la mujer como “madre de familia” era considerado el fundamento de la ética familiar, repercutiendo en la crianza de “hijos sanos” tanto moral como físicamente. Si bien la maternalización de la mujer, entendida como la obligación social femenina de ser madre, fue algo propio de la eugenesia desde finales del siglo XIX, en la segunda posguerra ésta se volvió la principal estrategia de los eugenistas tardíos. Al fomentar la reproducción de las clases medias blancas y desmotivar la de los que no pertenecían a ese sector, la eugenesia entiende a la maternidad como un privilegio exclusivo en lugar de un derecho inherente (KLINE, 2001). El objetivo último, al igual que con la esterilización forzosa, era intervenir en la maternidad: imponer la figura ideal de la “buena madre”.

Este discurso pretendía imponer las relaciones tradicionales de género, sosteniendo la doctrina de las esferas separadas, para mantener a las mujeres en su rol de amas de casa, madres y esposas. Por eso, sobre las mujeres que trabajan, Popenoe afirmaba que no era algo bueno para la crianza de los hijos ya que terminan bajo el cuidado de alguien ajeno a la familia nuclear. También suponía que para el hombre puede ser degradante sentir que la mujer deba ayudarlo a conseguir el sustento ya que, naturalmente, esa es la tarea del marido y no de

¹² Importante institución eugenésica de Estados Unidos entre 1910 y 1939.

¹³ Los manuales domésticos fueron un género muy popular entre las mujeres de clase media blanca de Estados Unidos desde mediados del siglo XIX. Si bien la mayoría de ellos estaban escritos por mujeres y enseñaban las tareas domésticas, Popenoe realizó trabajos de divulgación con un tinte más académico que le permitían incluir explícitamente reflexiones eugénicas.

la mujer (POPENOE, 1946). El peor efecto de la mujer independiente sería, sin embargo, su falta de deseo de tener hijos. Según Popenoe los hijos poseen una serie de beneficios para el matrimonio que no podrían alcanzarse de otro modo. Los mismos consisten en ofrecer una experiencia educativa única a los padres, unirlos más, brindarles asistencia y amor en su vejez y desalentar la inmoralidad (POPENOE, 1946).

Paralelamente, desde mediados del siglo XIX la disciplina de la economía doméstica (*home economics*) se conformó pretendiendo ser producto del conocimiento científico, enseñando a las mujeres a cumplir con su rol de la manera más efectiva posible. Limpiar el polvo, bordar, cocinar, planchar y criar a los hijos eran tareas que respondían a fórmulas “científicamente” comprobadas y establecidas. De este modo, “los asesores domésticos [...] educaron a las mujeres de clase media sobre cómo la ciencia es capaz de volver a sus casas más seguras y cómo, entonces, sus casas podían convertirse en un mejor activo para la sociedad en general” (LEAVITT, 2002, p. 41). Así, a mediados del siglo XX, en este contexto de privatización extrema, la higiene privada era la causa primordial de la higiene pública.

Otro elemento que contribuyó fuertemente a enseñar y divulgar estos estereotipos fueron las revistas del hogar destinadas específicamente al mercado femenino. Claramente, “las funciones esenciales de las revistas como guías y manuales de instrucciones (cómo vestirse, poner la mesa, criar hijos saludables, ajustarse al presupuesto, mejorar un matrimonio) significaban que inevitablemente presentaban un nivel de idealidad al que las mujeres podrían aspirar” (WALKER, 1998, p. 15). Una de las publicaciones más importantes e influyentes fue *Ladies Home Journal*, en la cual Paul Popenoe publicó durante años una serie de artículos titulados *Can This Marriage Be Saved?*¹⁴ Ahí detallaba hipotéticos casos reales en los que habría colaborado, permitiendo que las lectoras se sintieran identificadas y apelaran al consejo profesional para solucionar sus propios problemas familiares bajo recetas tradicionales. Sugerencias, todas ellas, basadas en la consigna de salvar al matrimonio.

3 FEMINIDAD Y MASCULINIDAD EN EL CINE NEGRO CLÁSICO

A grandes rasgos es posible definir a un género cinematográfico como un corpus de películas que comparten un tema, una estructura narrativa y características técnicas/estéticas

¹⁴ La columna comenzó en 1953 y fue publicada hasta finales de la década de 1980. Cabe aclarar que no siempre los artículos eran directamente escritos por Paul Popenoe, quien contaba con la estrecha colaboración y coautoría de Dorothy Cameron Disney.

producidas en función de un público específico que disfruta consumirlo. Al mismo tiempo, los géneros surgen en función de los contextos sociales con los que interactúan a través del público que los consume ya que

Para que un grupo o serie de películas pueda llegar a conformar un género [...] es preciso – también - que la expresión narrativa de tales ficciones pueda hendir sus raíces en la conciencia colectiva hasta conseguir que el modelo funcione, al final, como «metáfora de la sociedad en la que se inscribe y a la que toma como referente». Esta premisa exige, a su vez, que dicha expresión establezca su propia simbiosis con las expectativas sociales y culturales, que se alimente de los componentes míticos y estructurales de esa sociedad, que los incorpore en su formulación genérica y que sirva de soporte a un modelo de respuesta susceptible de encauzar los mecanismos de identificación entre el espectador y las imágenes [...] Cuando esto ocurre, las imágenes se convierten en reflejo y vehículo (por vía inversa o directa) de actitudes, expectativas, referentes o escalas de valores existentes en la sociedad, bajo cuyo entramado el análisis sociolingüístico puede descubrir la impronta del contexto histórico en el que aquellas surgen, del que son deudoras y al cual también contribuyen a conformar. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 18-20).

El melodrama es el género que clásicamente ha tratado con las temáticas relativas al mundo doméstico/familiar, por lo tanto, femenino. Este género busca extremar las emociones, pretendiendo identificar al espectador con el destino de los personajes ya que suele mostrar situaciones análogas a las de la experiencia familiar normal, aunque obviamente dramatizadas (KLEINHANS, 1991). Generalmente el sufrimiento y el sacrificio son parte fundamental de los acontecimientos que deben afrontar las protagonistas de estos filmes, quienes suelen ser de una moral transparente, pero están atrapadas por la presión de rígidas normas sociales.¹⁵ Así, el orden social patriarcal capitalista es representado a través de los conflictos que atraviesa la típica familia nuclear (SCHATZ, 1991). Teniendo en cuenta la mencionada interconexión entre un género y su época, no resulta extraño que durante las décadas de 1940 y 1950 el melodrama haya sido un género fuertemente producido y consumido en este contexto analizado previamente.

Por su parte, el policial es un género que trata sobre el mundo del crimen y la violencia asociada al bajo mundo urbano. A diferencia del western, que se centra en la violencia en territorios de frontera, el policial traslada dicha violencia al ámbito de las grandes ciudades,

¹⁵ Aunque en la mayoría de los casos la protagonista es una mujer, no siempre es así. Sin embargo, en general el melodrama como género muestra cómo la familia nuclear se ve afectada por las acciones o el destino que enfrenta el o la protagonista.

las cuales son mostradas como centros de decadencia. Como producto de la Ley Seca, las urbes estadounidenses se habían convertido en centros de delincuencia y mafia debido el alto grado de contrabando de alcohol entre las décadas de 1920 y 1930. En este contexto, al que se suma la Gran Depresión y el incremento en los niveles de delincuencia, durante los años '30 el policial de Hollywood estuvo dominado por las películas de gánsteres,¹⁶ que son un claro precursor del cine negro. Específicamente entre las décadas de 1940 y 1960 fue el apogeo de un nuevo subgénero del cine policial hollywoodense: el cine negro o *film noir*, tal como fue definido por el crítico Nino Frank en 1946.¹⁷ En este nuevo género, los protagonistas no son criminales profesionales, sino ciudadanos comunes que se ven inmersos en el mundo del crimen de manera involuntaria, generalmente por ambición y por el deseo sexual hacia una mujer.

Estéticamente puede identificarse a estas películas por su clave de iluminación baja en la que dominan los claroscuros y las sombras duras, con fuerte inspiración en la fotografía del expresionismo alemán y en el clima onírico del surrealismo. Las historias suelen transcurrir de noche y generalmente el protagonista es un antihéroe masculino atormentado que se ve envuelto en una red de crimen e intriga. Hay algo de tragedia en estas películas, en las cuales los protagonistas actúan manipulados de una manera inexorable hacia un destino trágico e inevitable. En el mundo cargado de violencia que retrata el cine negro, la mujer tiene un lugar protagónico, sobre todo vinculando directamente su sexualidad con dicha violencia.

Habiendo sido el mundo criminal ámbito exclusivo de los hombres en la producción fílmica hollywoodense policial, la incorporación de la mujer en el policial es significativa en un contexto en que la feminidad tradicional necesitaba ser reforzada, sobre todo mostrando los peligros de su opuesto. Las mujeres protagonistas del cine negro clásico de Hollywood suelen ser independientes, sensuales y carentes instinto maternal. La crítica cinematográfica denomina a estos personajes femeninos como *femme fatales*. Tal denominación caracteriza a mujeres manipuladoras, que usan su sexualidad para dominar a los hombres – en lugar de

¹⁶ Algunos ejemplos de este subgénero son *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931), *Public Enemy* (William A. Wellman, 1931), *Scarface* (Howard Hawks, 1932) y *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938). Por su parte, *High Sierra* (Raoul Walsh, 1941) es considerada una película de transición entre el ciclo clásico del cine gansteril y el cine negro.

¹⁷ Este subgénero tuvo inspiración en la literatura policial *hard-boiled*, libros de consumo popular que aparecieron en Estados Unidos en la década de 1920. Uno de los autores más importantes fue James M. Cain. Varias de las películas de cine negro más influyentes han sido adaptaciones de sus novelas, tales como *Double Indemnity*, *The Postman Always Rings Twice* y *Mildred Pierce*.

destinarla a su fin biológico de procreación –, que frente a ellas se vuelven sumamente débiles y propensos al crimen.

Arquetípicamente simbolizan a las a la tentadora Eva y a las sirenas, como encantadoras de hombres que los corrompen en función sus propios intereses, que casi siempre derivan de una ambición desenfadada por el dinero. Tanto en *The Lady from Shanghai* (WELLES, 1947) – donde el barco de los Bannister se llama Circe, como la bruja que *La Odisea* – como en *Gilda* (VIDOR, 1946) y en *Niagara* (HATHAWAY, 1953), las *femmes fatales* cantan canciones que atraen a los hombres, tal como las sirenas homéricas. Entonces, como una figura arquetípica, las mujeres fatales del cine negro encarnan un factor desencadenante de la pérdida de voluntad masculina:

[las sirenas] introducen en el imaginario de la cultura occidental una alteridad radical que enlaza lo femenino con lo que es excesivo para el orden social, vinculándolo con lo no-humano pero también con lo pre-humano/prehistórico, con la naturaleza, dominación material e imaginativa de la que solo se produce la identidad entre lo social, lo cultural y lo masculino. Si las sirenas representan la otredad para los hombres, el peligro atribuido al encanto de esa alteridad consolida una construcción particular del sujeto humano como aquel que puede resistir su peligrosa seducción. Por lo tanto, el sujeto *humano* se produce en primer lugar en términos de género, es decir, en lo masculino, pero también en términos de un modo históricamente específico de un sistema sociopolítico-económico generalizado: el patriarcado heterosexual. (POLLOCK, 2010, p. 10).

Estas mujeres poseen atributos que eran considerados propiamente masculinos, como beber alcohol, trabajar en el mundo nocturno, disfrutar la soltería, decir palabrotas, carecer de hijos y no realizar tareas domésticas. Por lo tanto, practican un tipo de sexualidad que es “incompatible con la institución matrimonial” (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 216), tal como puede observarse en el caso de Cora Smith (Lara Turner), quien en *The Postman Always Rings Twice* (GARNETT, 1946) orquesta con su amante el asesinato de su marido al igual que Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) en *Double Indemnity* (WILDER, 1944). Lo cual también lleva a mostrar a las mujeres como propensas a la sexualidad extramatrimonial, trayendo aparejadas mortales consecuencias como la muerte de Rose Loomis (Marilyn Monroe) en *Niagara* o de Helen Grayle (Claire Trevor) en *Murder, my Sweet* (DMYTRYK, 1944), ambas asesinadas por sus maridos legítimos.

Estas características se oponen a aquellas que Paul Popenoe enumera como las deseables en una buena esposa, la cual debe ser “típicamente femenina”, ya que “entre

aquellas con un alto grado de feminidad, 69% se consideraban con un alto nivel de felicidad en su matrimonio... de aquellas con bajo nivel de feminidad, sólo el 51%” (POPENOE, 1946, p. 30). Según el eugenista, que una mujer tenga rasgos que la emparenten al nivel del hombre no es algo deseable:

[...] la agresividad ha sido identificada como la cualidad que más marcadamente diferencia a los dos sexos en América en la actualidad. La mujer agresiva y dominante es, por tanto, aquella que está adoptando esencialmente patrones masculinos; y ella es, en consecuencia, infeliz en el matrimonio. (POPENOE, 1946, p. 31).

A diferencia de las mujeres independientes del cine negro, Popenoe aseguraba que

[...] los estudios muestran que el hombre promedio aprueba, o al menos se casa, a una chica que está un poco por debajo de él en inteligencia y educación [...] Probablemente un hombre se siente más seguro de sí mismo, más consciente de su superioridad cuando su esposa puede admirarlo. Las chicas también parecen preferir esta situación. (POPENOE, 1946, p. 18-19).

En tal sentido, las *femmes fatales* son mostradas como sumamente peligrosas para la sociedad (por su vinculación con el mundo delictivo y su desinterés en la procreación). Al mismo tiempo son muy peligrosas para los hombres, hiriendo su imagen de masculinidad y poniéndola a prueba al conducirlos hacia el delito. El caso más famoso es el de Barbara Stanwyck en *Double Indemnity*. Ella es la *femme fatale* por excelencia, una tentadora y manipuladora con un carácter gélido que presenta una personalidad psicopática extrema al afirmar que “nunca te amé, Walter. Ni a ti ni a nadie más. Tengo el corazón de piedra. Te usé, tal como dijiste”. El protagonista masculino, Walter (Fred MacMurray), en el primer plano de la película aparece caminando con muletas, dando cuenta de la pérdida de virilidad que sufrirá a lo largo del film como consecuencia de su vínculo con esta mujer-sirena que lo manipula para que mate a su esposo y cobren una doble indemnización del seguro de vida.

Como una maestra de las artimañas, Phyllis se coloca en un lugar de víctima y esposa preocupada para convencer a Walter de que se sume al engaño de hacer firmar a su marido un oneroso seguro de vida. Así, aprovechando el estereotipo masculino del proveedor que debe ayudar a las mujeres necesitadas, Phyllis distorsiona los roles de género tradicionales. De igual modo lo hace Annie Laurie Starr (Peggy Cummins) en *Gun Crazy* (LEWIS, 1950). Ella convence a su marido, Bart (John Dall) de cometer una serie de robos a mano armada por el

norte de Estados Unidos y lo hace acudiendo a su sensualidad y apelando a su rol como hombre proveedor. Le dice “quiero cosas. Muchas cosas. Cosas grandes. No quiero temerle a la vida ni a nada. Quiero un hombre con espíritu y agallas. Un hombre que se ría de todo, que haga cualquier cosa. Un hombre capaz de ganar el mundo para mí”. Se convierten, así, en una pareja de forajidos con un trágico final. No es casualidad que a la película también se la conozca bajo el título *Deadly is the Female*.

De todos modos, es necesario aclarar que esta imagen de mujer fría e inmoral no siempre es tan estricta. Es justamente la ambigüedad ética que lo que caracteriza a todos los personajes del cine negro, constituyéndose así en un género que reflexiona sobre la tendencia humana hacia la corrupción (SKOBLE, 2006). Ciertamente la primera *femme fatale*, Brigid O’Shaughnessy (Mary Astor) en el *The Maltese Falcon* (HOUSTON, 1941)¹⁸ y las ya mencionadas Phyllis o Elsa Bannister son ejemplos de la crueldad más extrema a la que son capaces de llegar estas mujeres – en el caso de Elsa, sus dos caras son mostradas magistralmente en una de las escenas más famosas del cine negro, cuando se produce el enfrentamiento final en el laberinto de espejos que la reflejan a ella, a su marido y a su amante múltiples veces. En muchos clásicos del cine negro la *femme fatale* está colocada en un lugar un poco más ambiguo ya que, si bien se ve envuelta en tramas criminales, no es la desmedida ambición al dinero la que las motiva, sino el despecho amoroso como es el caso del personaje de Rita Hayworth en *Gilda* o el de Cora, quien en *The Postman Always Rings Twice* se siente tan atrapada por su matrimonio que no encuentra otro modo de escapar que recurrir al asesinato. Cora se posiciona como una mujer tradicional ya que su amor por su amante, Frank (John Garfield), es real y estereotipado. Ella misma afirma que “quiero mantener este lugar y trabajar duro y ser alguien. Eso es todo. Pero no puedes hacerlo sin amor. Al menos una mujer no puede”.

En el caso de *Gilda* se hace bien evidente que las debilidades masculinas son más fuertes que la ambición o la maldad femenina. El conflicto surge porque no existe una unidad doméstica bien establecida ni definida. Gilda vive con su marido, Ballin Mundson (George Macready) y su ex amante, Johnny Farrell (Glenn Ford) en un casino que posee el primero y dirige el segundo. La relación de amor-odio de estos últimos los arrastra por confusas pasiones derivadas de los celos y el resentimiento. Sin embargo, debido a que Gilda no es mala, sino una criatura dominada por sus emociones femeninas, ambos personajes logran

¹⁸ Película considerada la primera del ciclo clásico del cine negro, según la crítica.

reconocer que actuaron de manera infantil y el orden se restaura al decidir casarse y conformar una familia decente de vuelta en Estados Unidos. Este es, así, uno de los pocos filmes noir con final feliz.

Sin embargo, más allá de que las *femmes fatales* sean moralmente cuestionables o no, en el cine negro las mujeres en la mayoría de los casos llevan al hombre – y a ellas mismas – a la perdición¹⁹. Por eso mismo, como contracara constituyen un reflejo de una masculinidad debilitada por la intervención independiente de estas mujeres que no respetan los roles tradicionales de género que impone la sociedad:

[...] el arquetipo de la «mujer fatal» lleva implícito la debilidad moral de su ponente masculino, deja al descubierto la disponibilidad de éste para el asesinato y opera, a fin de cuentas, una inversión significativa en la jerarquización de los roles sexuales que, hasta antes de su aparición, estaba consolidada en el interior de la ficción criminal. (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 217).

Este era un contexto de posguerra, en el que los hombres se vieron afectados por una vuelta a casa traumática, sobre todo por la cantidad de mujeres que se volcaron por necesidad al mundo del trabajo. Los veteranos regresaron a una sociedad diferente, en la que las mujeres tenían un grado de independencia mayor al que estaban acostumbrados, tanto cultural como económicamente. De este modo, como género popular el “noir sirvió como la versión más auténtica de la corrupción inherente y complacencia de la vida de posguerra, cuando el consenso forzado y la conformidad idealizada se valoraban por encima de todas las demás consideraciones” (DIXON, 2009, p. 1).

Según Popenoe, “las mujeres no admiran a un hombre blando [...] las mujeres que admiraban la masculinidad tenían en mente la fuerza, el buen espíritu deportivo, la eficiencia, el tipo de rasgos de los que una mujer puede depender para su protección y progreso” (POPENOE, 1946, p. 59-60). Esto se invierte en el cine negro. Si se observa detenidamente estas películas, en muchas de ellas se pueden encontrar en la puesta en escena indicios del sometimiento masculino a la figura femenina. Por ejemplo, al aparecer Phyllis por primera vez frente a Walter en *Double Indemnity*, lo hace de manera muy provocadora, vistiendo sólo una toalla. Por otra parte, ella está en el piso superior, siendo tomada por un plano contrapicado desde la perspectiva de Walter, quien está por debajo y en inferioridad de

¹⁹ Al igual que en las tragedias, en el cine negro el destino trágico es inexorable.

condiciones. En la casa de Walter, por su parte, hay muchos retratos de boxeadores, mostrando la hombría que su vínculo con Phyllis está deteriorando. De igual modo, cuando Frank conoce a Cora en *The Postman Always Rings Twice*, ella deja caer un lápiz de labio, haciendo que él se agache frente a ella para recogerlo, quien aprovecha para mirarla con deseo desde esa posición sumisa. De modo similar, los retratos femeninos se convierten en protagonistas en películas como *Laura* (PREMINGER, 1944) y *The Woman in the Window* (LANG, 1944), llevando con su belleza a la perdición de los hombres que se enamoran viendo las hipnóticas pinturas. Estos cuadros son de gran tamaño y siempre están por encima de los protagonistas, mostrando a estos hombres como débiles ante la extrema sensualidad de tales mujeres.

En el cine negro los personajes masculinos son retratados como hombres duros, fríos, poco comunicativos y con tendencias impulsivas a actuar violentamente. Los protagonistas son prácticamente una reestructuración del antihéroe del western: solitarios y abrumados por un pasado trágico – en muchos los casos las películas noir se desarrollan en un *flashback* que se conforma a modo de una narración confesional posterior a la desgracia. La figura que más identifica este estereotipo es la del detective privado, representante de un profundo individualismo. Como afirma Megan E. Abbott,

[...] la noción de una figura masculina blanca merodeando por el paisaje urbano sin esposa ni hijos, sin lazos familiares ni amigos varones, sin un jefe, una compañía, una posición comunitaria es profundamente perturbadora para las películas de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. (ABBOTT, 2002, p. 133).

Es ahí donde juega su rol la *femme fatale*, quien existe en un contexto y un ambiente en que la masculinidad tradicional no impera y, por ende, debe ser restaurada. Michael O'Hara, el personaje de Orson Welles en *The Lady de Shangai*, al recapitular las consecuencias de haber conocido a Elsa declara que “cuando me dispongo a hacer un tonto de mí mismo, hay pocas cosas que pueden detenerme. Si hubiera sabido cómo terminaría, jamás había empezado. Eso, si hubiera estado en mis cabales. Pero, una vez que la vi abandoné mis cabales por mucho tiempo”. Por lo que

[...] la *femme fatale* está contenida, en general, a través de su destrucción o encarcelamiento; el héroe duro está contenido en estas películas a través de su reposicionamiento inmediato o eventual de manera segura dentro de las

estructuras patriarcales tradicionales. El hombre blanco solitario debe reinscribirse en los modos tradicionales de masculinidad, modos definidos a través del patriarcado, la Ley. (ABBOTT, 2002, p. 134).

La película *Laura* muestra claramente la masculinidad herida de un hombre mayor como Waldo Lydecker (Clifton Webb), quien se enamora del ideal que tiene de la joven Laura (Gene Tierney) y decide matarla una vez que toma conciencia de que el mismo – representado por el magistral cuadro de ella – no coincide con la realidad. Al elegir ella salir con hombres más jóvenes, aunque no tan ricos, Waldo no puede tolerarlo. En *The Woman in the Window*, el profesor Richard Wanley (Edward G. Robinson) padece una crisis de mediana edad que lo lleva a cometer un pequeño coqueteo adúltero con una mujer joven sumamente provocadora, lo cual lo lleva a cometer un asesinato. Esta película, en la que todo resulta ser un sueño, explora los temores inconscientes de esta masculinidad afectada bajo los parámetros y arquetipos del cine negro²⁰.

Por otra parte, resulta necesario remarcar que existe en el cine negro una oposición binaria entre las *femmes fatales* y las mujeres buenas:

[...] estos personajes femeninos se distinguen más a menudo por deseos definidos de manera más amplia: por ejemplo, manifiestan la ambición de transgredir o trascender los roles de género femeninos convencionales, y/o el deseo de obtener vidas más ricas (en términos de experiencia en general) que la pobreza o la mediana edad moderna [...] La mayoría de los personajes comúnmente identificados como *femmes fatales* son sexuales, pero es su poco convencionalismo más que su sexualidad lo que los hace atractivos [...] Los roles noir de Joan Crawford y Barbara Stanwyck, en gran parte sobre la ambición de realización, combinan elementos de la sexualidad, lo maternal, el deseo de libertad de convención, y una vivacidad que complica una lectura reductiva de estos personajes como *femmes fatales* o buenas chicas. (GROSSMAN, 2009, p. 44-45).

En la película *Detour* (ULMER, 1945) puede observarse claramente cómo el protagonista se ve afectado al relacionarse con una *femme fatale*, llevándolo a perder a la “chica buena” a la que iba a buscar atravesando el país desde Nueva York hasta Los Ángeles. Al principio del film, Al Roberts (Tom Neal) tiene una relación con Sue Harvey (Claudia Drake) a quien él mismo denomina como “una chica sana y normal... un romance sano y normal. Lo cual es la cosa más maravillosa del mundo”. Sin embargo, ella decide probar

²⁰ Es interesante señalar que la novela homónima que inspiró a esta película fue escrita por J. H. Wallis. Al igual que Popenoe este era un consejero matrimonial estadounidense.

suerte en Hollywood, dejándolo solo y retrasando su matrimonio hasta el momento en que alcance su éxito. Este acontecimiento desencadena el argumento de la película, el cual es consecuencia, en última instancia, de una actitud que privilegia lo profesional por sobre el establecimiento de una vida familiar tradicional. Al ir a buscarla, Al se inserta en una trama criminal que lo lleva a cometer dos asesinatos involuntarios, el primero al abrir la puerta del auto al conductor que lo está llevando, haciendo que este, dormido, caiga sobre una piedra y se rompa la cabeza. Intentando deshacerse de las evidencias, conoce a Vera (Ann Savage). Ella es la *femme fatale*, a la que otro personaje se refiere como “el animal más peligroso del mundo: una mujer”. A pesar de su “belleza natural”, sus características son altamente masculinas: habla poco, dice palabrotas, toma alcohol, es tan bruta y violenta. Con una notoria experiencia en el crimen y una desmedida ambición de dinero, Vera se vuelve sumamente peligrosa para Al, quien la mata involuntariamente para evitar que lo denuncie con la policía. Así, siendo un fugitivo no logra juntarse con Sue y en la escena final es detenido por un patrullero mientras camina sombríamente por la carretera.

En *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), Jeff (Robert Mitchum) está atormentado por su pasado amoroso con Kathie (Jane Greer), una fría y agresiva *femme fatale* de la que se alejó para involucrarse con Ann (Virginia Huston). Esta es una chica buena que está dispuesta a aceptar su pasado vínculo con el mundo de la mafia. A pesar de que Jeff no se dejó manipular por Kathie, alejándose de ella cuando la vio por lo que era, finalmente se va con ella dejando a Ann. Como consecuencia, ellos son asesinados en el auto que manejaban para escaparse, lo cual demuestra que su decisión fue errada y que siempre, para el hombre, es un error mortal abandonar a la chica buena.

Más interesante es el caso de *Phantom Lady* (SIODMAK, 1944), donde el rol del detective privado se invierte y es adoptado por una mujer: Kansas (Ella Raines), la secretaria de un hombre injustamente condenado por el asesinato de su esposa. Kansas se coloca en situaciones peligrosas, a la que es expuesta por la misma policía, para encontrar a una escurridiza testigo de la inocencia de su jefe, Jack Marlow (Franchot Tone). Finalmente, el misterio se resuelve y la inversión de roles se reestablece cuando Jack le propone matrimonio a Kansas.

4 EL MELODRAMA Y EL CINE NEGRO SE COMBINAN

En muchas películas de la década de 1940 puede observarse que la identidad de las mujeres como amas de casa estaba en conflicto, mostrando el mundo femenino tanto dentro como fuera del hogar y las tensiones entre sus roles de esposas, madres, trabajadoras y consumidoras. Si el melodrama de mujeres buscaba armonizar tales tareas dedicándose sobre todo a reflejar el mundo emotivo de las mujeres, el policial negro las colocaba directamente en el mundo del crimen. Por eso mismo fue común que algunos filmes negros tuvieran una estructura narrativa y temática que combinaba elementos del melodrama. En el cine negro el mundo femenino se entremezcla con el masculino dando origen a oscuras historias de traición, sexo y asesinatos. Por eso mismo, el “cine negro también representa la domesticación del crimen y la transgresión” (JOHNSON; LLOYD, 2004, p. 97). En un contexto de transición hacia la tardo-eugenesia enfocada en la intromisión familiar, este tipo de películas reproducen el discurso de la domesticidad femenina de una manera popular, original y oscura. Así, la psicología criminal como búsqueda de entendimiento de los problemas sociales del periodo se juntó con los elementos del melodrama dentro de las estructuras narrativas propias del cine policial negro: (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996).

Un importante ejemplo de esta combinación de géneros – mecanismo que suele producir filmes muy ricos y bellos – es la película de Michael Curtiz, *Mildred Pierce* (CURTIZ, 1945). Joan Crawford interpreta a Mildred, una madre abnegada que trabaja incansablemente y es capaz de sacrificar su propia vida por satisfacer los deseos de su caprichosa hija, Veda (Ann Blyth). Esto la lleva a divorciarse de su primer marido y a decidir entrar al mundo laboral como camarera hasta que logra hacerse dueña de una cadena de restaurantes junto a su socio, Monte Baragon (Zachary Scott).

Hasta el momento del divorcio, Mildred era un ama de casa tradicional. Incluso dice de sí misma que “siempre viví en la cocina, excepto el tiempo que llevé casarme”. Pero el divorcio y la ambición de dinero de su hija la obligaron a salir del ámbito doméstico. El trabajo fuera del hogar, entonces, parece incompatible con la institución matrimonial. En el discurso tardo-eugenésico, Popenoe dejaba en claro que las mujeres no debían sentirse frustradas con sus tareas domésticas ya que tal rol era determinado por una realidad natural/biológica, demostrada por los estudios científicos (POPENOE, 1946).

Si bien la película trata los temas del consumismo, representado en Veda, y el ascenso social que alcanza Mildred, es en realidad la relación entre madre e hija la que conduce la narración hasta que termina en trama criminal. Monte, que mientras era pareja de Mildred también era amante de Vera termina siendo asesinado por ésta. Mildred, finalmente, reconoce la frialdad de su hija – que es la *femme fatale* del film – y decide entregarla a la policía. Es interesante que en esta película la mujer manipuladora no utiliza como víctima a un hombre, sino a su propia madre, la que por trabajar fuera del hogar adopta el carácter masculino. Esto pudo ser así porque Mildred era una mujer divorciada que llevó, en última instancia, su instinto maternal demasiado lejos al no saber cómo educar propiamente a su hija. Al final el orden es restablecido por la policía y el primer esposo de Mildred, que colabora en la detención de Vera (MCHUGH, 1999). Así, en una película donde los hombres prácticamente no habían tenido demasiada importancia en la narración, aparecen con fuerza para restablecer el orden tradicional que se había perdido.

Por su parte, *Leave Her to Heaven* (STAHL, 1945) cuenta la triste historia de un matrimonio que prometía ser feliz pero que no lo fue por culpa de la esposa, Ellen Berent (Gene Tierney), una celosa patológica. Su marido, el escritor Richard Harland (Cornel Wilde) se enamora locamente de ella desde que la conoce en un tren y terminan casándose, incluso a pesar de que ella ya estaba comprometida con otro hombre. Sin embargo, el ideal se desploma cuando Ellen, convertida en una especie de personaje masculino, empieza a manipular a las familias para que nadie esté a su alrededor y pueda tener a Richard para ella sola. Al mismo tiempo, insiste para que él deje de trabajar y que viva del dinero de ella. Pero lo peor ocurre cuando Ellen deja morir al hermano enfermo de Richard en un lago, viendo fríamente cómo se ahoga sin hacer nada por salvarlo. Para empeorar el cuadro, Ellen queda embarazada pero como carece de todo tipo de instinto maternal y teme que Richard ame más al bebé que a ella, se tira por una escalera para abortar. . Ellen, muerta de celos, entiende que tener un hijo sería “una prisión”. Puede observarse un discurso presente en el filme sobre lo peligroso que es para un matrimonio que una mujer carezca del deseo de ser madre y que utilice a la institución sólo para satisfacer su necesidad romántica

A diferencia que en *Mildred Pierce*, donde una madre ama desmedidamente a su hija pero desconoce cómo ponerle límites, en *Leave Her to Heaven* la carencia de todo tipo de instinto maternal resulta igual de peligrosa. El ámbito doméstico, protagonista del melodrama, se entrecruza con el mundo criminal del policial cuando las mujeres desconocen cómo criar a

sus hijos o deciden no hacerlo. Esto, según la tardo-eugenesia constituye una anomalía biológica puesto que

el embarazo es un estado normal, y uno que no debe temerse, sino más bien esperarlo con la más viva anticipación. Muchas mujeres disfrutaban de la vida y su sensación de bienestar es mayor durante el embarazo que en cualquier otro momento. De hecho, ocasionalmente restaura la salud de una mujer y definitivamente cura algunas discapacidades. (POPENOE, 1946, p. 250).

Entonces, al igual que en el discurso tardo-eugenésico, el cine negro adopta una posición ética que supone que la sociedad entera sufre la criminalidad intra-doméstica como consecuencia de la inversión de roles, especialmente cuando una mujer no respeta su posición y rol dentro de la doctrina de las esferas separadas. Las características masculinas en una mujer junto con su falta de instinto materno y la carencia de una sensibilidad “típicamente femenina” constituyen una patología tanto individual como social ya que enferma a la sociedad en su conjunto.

5 CONCLUSIÓN

El paradigma científico-social de la eugenesia, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XX combinó la aplicación de medidas estatales con la divulgación de sus ideales a través de productos culturales. El cine, como producto de masas, ha sido tanto crítico como receptivo del discurso eugenésico. Específicamente, el caso aquí analizado del cine negro clásico entre las décadas de 1940 y 1950, puede leerse como una reapropiación por medio del género del discurso tardo-eugenésico. Justamente este es el periodo en que crecen las tasas de matrimonio y natalidad, presentando un contexto favorable a la eugenesia positiva, que previamente no había tenido un lugar primordial en los Estados Unidos.

Paul Popenoe fue el máximo representante de esta transición que vivió la eugenesia de posguerra en Estados Unidos. Como tal fue el principal encargado de defender a la institución matrimonial, entendiendo que de ella dependía la higiene de la sociedad entera. De ahí su insistencia en la conservación estricta de los roles femeninos y masculinos estereotipados por las esferas separadas ya que, según él, estos constituían el sostén de la sociedad.

En dicha coyuntura, la eugenesia tardía se impone como un discurso regulador del proceso de crecimiento familiar. Para ello recurrió a los valores y roles de género

tradicionales, imponiéndolos entre las “nuevas” clases medias consumistas y blancas. De tal modo, la tardo-eugenesia no renuncia a su interés supremacista blanco ya que, al igual que la eugenesia clásica, sustenta su discurso en nociones hereditaristas que entienden a la familia desde una perspectiva biologicista además de social –en todas las películas mencionadas los protagonistas son siempre personas blancas. Razón por la cual el discurso estaba principalmente destinado a ellas.

Para reforzar estos valores tradicionales, el cine negro introdujo a la ciudadanía en el mundo del crimen que antes era propiedad exclusiva de los gánsteres. Esto se muestra como consecuencia de la inversión de los roles de género normativos, especialmente a partir de la figura masculinizada de las *femmes fatales*. Tal característica las introduce en el ámbito de la violencia, que debía ser meramente masculino. Como consecuencia, amenazan a la masculinidad clásica con herramientas como la sensualidad, la cual debía quedar exclusivamente en el ámbito doméstico y en función de la procreación. Al invertirse los roles, tanto hombres como mujeres sufren una trágica muerte o la condena carcelaria. Para reforzar este discurso es que están las mujeres buenas en el cine negro, como la contracara de la *femme fatale*.

El género muestra, pues, en clara vinculación con su contexto de producción, el modo en que esa situación puede afectar a toda la higiene social ya que, al volcarse a la criminalidad, la problemática se vuelve social y requiere la intervención estatal. Ya sea que el cine negro reprodujera estas nociones de manera consciente o no, su alto nivel de consumo da muestra de la hegemonía y popularidad de estos valores en la sociedad.

REFERENCIAS

ABBOTT, Megan E. **The Street Was Mine: White Masculinity in Hardboiled Fiction and Film Noir**. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

BELL, Buck V. **Trial Transcript**. 1926. Disponível em: <<https://readingroom.law.gsu.edu/buckvbell/33/>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

COONTZ, Stephanie. **The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap**. New York: Basic Books, 2000.

CURTIZ, Michael. **Mildred Pierce**. Produção: Warner Bros. Intérpretes: Joan Crawford; Zachary Scott; Ann Blyth e outros. Roteiro: Randal MacDougall, 1945. 1 bobina cinematográfica (111 min).

DETOUR. Direção: Edgar G. Ulmer. Produção: PRC. Intérpretes: Tom Neal; Ann Savage; Claudia Drake; Edmund MacDonald e outros. Roteiro: Martin Goldsmith, 1945. 1 bobina cinematográfica (68 min).

DIXON, Wheeler Winston. **Film Noir and the Cinema of Paranoia**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.

GARNETT, Tay. **The postman always rings twice**. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. Intérpretes: Lana Turner; John Garfield e outros. Roteiro: Harry Ruskin; Niven Busch, 1946. 1 bobina cinematográfica (113 min).

GROSSMAN, Julie. **Rethinking the Femme Fatale in Film Noir**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

HATHAWAY, Henry. **Niagara**. Produção: Twentieth Century Fox. Intérpretes: Marilyn Monroe; Joseph Cotten e outros. Roteiro: Charles Brackett; Walter Reisch; Richard L. Breen, 1953. 1 bobina cinematográfica (92 min).

HEREDERO, Carlos F; SANTAMARINA, Antonio. **El cine negro: Maduración y crisis de la estructura clásica**. Barcelona: Paidón, 1996.

HOUSTON, John Houston. **The maltese falcon**. Produção: Warner Bros. Intérpretes: Humphrey Bogart; Mary Astor; Peter Lorre e outros. Roteiro: John Houston; Dashiell Hammett, 1941. 1 bobina cinematográfica (100 min).

ISENBERG, Nancy. **White Trash: The 400-Year Untold History of Class in America**. New York: Penguin Books, 2016.

JOHNSON, Lesley; LLOYD, Justine. **Senteced to Everyday Life: Feminism and the Housewife**. New York: Berg, 2004.

KERBER, Linda. The republican Mother: Women and the Enlightenment – An American Perspective. **American Quarterly**, v. 28, n. 2, 1976, p. 187-205.

KLEINHANS, Chuck. Notes on Melodrama and the Family under Capitalism. In: LANDY, Marcia (Org.). **Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama**. Detroit: Wayne State University Press, 1991. p. 197-204.

KLINE, Wendy. **Building a Better Race: Gender, Sexuality, and Eugenics from the Turn of the Century to the Baby Boom**. Berkeley: University of California Press, 2001.

LADD-TAYLOR, Molly Eugenic Sterilization and Modern Marriage in the USA: The Strange case of Paul Popenoe. **Gender & History**, v. 13, n. 2, 2001, p. 298-327.

LANG, Fritz. **The woman in the window**. Produção: Christie Corporation. Intérpretes: Edward G. Robinson; Joan Bennett e outros. Roteiro: Nunnally Johnson, 1944. 1 bobina cinematográfica (107 min).

LEAVITT, Sarah. **From Catherine Beecher to Martha Stewart: A Cultural History of Domestic Advice**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002.

LEWIS, Joseph H. **Gun crazy**. Produção: King Brothers. Intérpretes: Peggy Cummins; John Dall e outros. Roteiro: MacKinlay Kantor; Dalton Trumbo, 1950. 1 bobina cinematográfica (87 min).

MAY, Elaine Tyler. **Homeward Bound: American Families in the Cold War Era**. New York: Basic Books, 2008.

MCHUGH, Kathleen Anne. **American Domesticity: From How-to Manual to Hollywood Melodrama**. New York: Oxford University Press, 1999.

POLLOCK, Griselda. *Ecoutez la Femme: Hear/Here Difference*. In: HANSON, Helen; O'RAWE, Catherine (Org.). **The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts**. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010. p. 9-32.

POPENOE, Paul. **Modern Marriage: A Handbook for Men**. New York: Macmillan Company, 1946.

POPENOE, Paul. **The Conservation of the Family**. London: Bailliere, Tindall & Cox, 1923.

PREMINGER, Otto. **Laura**. Produção: Twentieth Century Fox. Intérpretes: Gene Tierney; Dana Andrews; Clifton Webb; Vincent Price e outros. Roteiro: Jay Dratler, 1944. 1 bobina cinematográfica (88 min).

SCHATZ, Thomas. *The Family Melodrama*. In: LANDY, Marcia (Org.). **Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama**. Detroit: Wayne State University Press, 1991. p. 148-167.

SCOTT, Joan Wallach. **Género e historia**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

SIODMAK, Robert. **Phantom lady**. Produção: Universal Pictures. Intérpretes: Franchot Tone; Ella Raines; Alan curtis e outros. Roteiro: Bernard C. Schoenfeld, 1944. 1 bobina cinematográfica (87 min).

SKOBLE, Aeon. *Moral Clarity and Practical reason in Film Noir*. In: CONRAD, Mark T. (Org.). **The Philosophy of Film Noir**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006. p. 41-48.

STAHL, John M. **Leave her to heaven**. Produção: Twentieth Century Fox. Intérpretes: Gene Tierney; Cornel Wilde; Jeanne Crain; Vincent Price e outros. Roteiro: Jo Swerling, 1945. 1 bobina cinematográfica (110 min).

TOURNEUR, Jacques. **Out of the past**. Produção: RKO. Intérpretes: Robert Mitchum; Kirk Douglas; Jane Greer e outros. Roteiro: Daniel Mainwaring, 1947. 1 bobina cinematográfica (97 min).

VIDOR, Charles. **Gilda**. Produção: Columbia Pictures. Intérpretes: Rita Hayworth; Glenn Ford; George Macready e outros. Roteiro: Jo Eisinger, 1946. 1 bobina cinematográfica (110 min).

WALKER, Nancy. **Women's Magazines, 1940-1960: Gender Roles and the Popular Press**. New York: Palgrave Macmillan, 1998.

WELLES, Orson. **The lady from Shanghai**. Produção: Mercury Productions. Intérpretes: Rita Hayworth; Orson Welles; Everett Sloane e outros. Roteiro: Orson Welles, 1947. 1 bobina cinematográfica (87 min).

WILBUR, Crane. **Tomorrow's children**. Produção: Bryan Foy Productions. Intérpretes: Diane Sinclair; Donald Douglas e outros. Roteiro: Wallace Thurman, 1934. 1 bobina cinematográfica (70 min).

WILDER, Billy Wilder. **Double indemnity**. Produção: Paramount Pictures. Intérpretes: Fred MacMurray; Barbara Stanwyck; Edward G. Robinson e outros. Roteiro: Billy Wilder; Raymond Chandler, 1944. 1 bobina cinematográfica (110 min).