

ANTROPOLOGIA, VISUALIDADE E REFRAÇÃO: UMA APROXIMAÇÃO A LAS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO EN HOLLYWOOD BAJO EL CÓDIGO HAYS (1940-1968)

ANTHROPOLOGY, VISUALITY AND REFRACTION: AN APPROACH ON GENDER REPRESENTATIONS IN HOLLYWOOD CINEMA BY THE HAYS CODE

Jorge Grau Rebollo

jordi.grau@uab.cat

PhD em Antropologia Social, Profesor titular del Departamento de Antropología Social y Cultural – Universitat Autònoma de Barcelona.

RESUMO

O *Motion Picture Production Code*, mais conhecido como “Código Hays”, surgiu nos Estados Unidos nos anos de 1930, prolongando-se até finais da década de 1960. Durante esse período, a produção cinematográfica precisou se adaptar a determinadas noções de moralidade que forçaram os profissionais de Hollywood a buscarem estratégias refrativas para mostrar, por meio de distorção, aquilo que não era possível visualizar de outra maneira. Paralelamente, a fixação de certos modelos de gênero na sociedade americana do período se mostra rastreável através de uma forma específica de narrativa cultural, a ficção cinematográfica, que permite identificar tanto os arquétipos que servem de base ideológica às representações de gênero quanto eventuais espaços de dissensão e contramodelos. Isso tudo transforma o cinema de ficção em uma fonte valiosa para a antropologia audiovisual.

Palavras-chave: Antropologia visual. Cinema. Gênero.

ABSTRACT

Motion Picture Production Code, better known as the “Hays Code” was enhanced in the 1930s United States and lasted until the end of the 1960s. During those years, film production had to observe certain notions about morality that forced Hollywood professionals to use refractive strategies to show – through distortion – situations that could not be otherwise represented. Also, certain gender models among the American society at that time are nowadays traceable through a specific cultural narrative: film fiction. Fiction allows the researcher to identify basic ideological archetypes for gender representations as well as possible spaces for dissension or counter-models. All together turns fiction films into a highly valuable source for audiovisual anthropology.

Keywords: Visual anthropology. Cinema. Gender.

RESUMEN

El *Motion Picture Production Code*, más conocido como “Código Hays”, apareció en escena en Estados Unidos en los años 30 y se prolongó hasta finales de la década de los sesenta. Durante ese periodo, la producción cinematográfica debió ajustarse a unas determinadas nociones de moralidad en la pantalla que obligaron a los profesionales de Hollywood a recurrir a estrategias refractivas para mostrar en el marco de la distorsión aquello que no era posible visualizar de otro modo. Paralelamente, la fijación de ciertos modelos de género en la sociedad estadounidense de esos años es rastreable a través de un modo específico de narrativa cultural, la ficción cinematográfica, que permite tanto identificar los arquetipos que sirven de asiento ideológico a las representaciones de género como a los eventuales intersticios o contramodelos que pudieran plantearse. Todo ello, convierte al cine de ficción en una fuente de gran valor para la Antropología Audiovisual.

Palabras clave: Antropología audiovisual. Cine. Género.

INTRODUCCIÓN

En este artículo me acerqué a una dimensión clave de la Antropología Visual: su centralidad para comprender de qué modo se componen ciertos modelos sociales que sirven de base para la conformación ideológica de una realidad socialmente definida. Para ello, propongo alejarme del domino documental, frecuentemente abordado desde el análisis disciplinario en antropología, y sumergirme en el repertorio de producción cinematográfica en Estados Unidos entre finales de los años 30 y finales de los 60 del siglo XX como escenario específico. El recurso a este repertorio tiene por objetivo examinar ciertas estrategias representacionales en contextos políticos y sociales en los cuales se lleva a cabo una activa monitorización de las posibilidades expresivas y comunicativas de acuerdo con las disposiciones normativas específicas (en este caso, el *Motion Picture Production Code*, más conocido como “Código Hays”). Además, se explora cómo las estrategias refractivas permiten sortear las constricciones normativas para desplazar el enfoque hacia los intersticios críticos de una realidad que difícilmente podría ser acercada de otro modo, en el seno de un acusado duelo de voluntades y astucias entre los productores y los guardianes de la moralidad (SKINNER, 1993, p. xiv).

En este sentido, he optado por el cine de ficción como repertorio empírico por cuanto puede ser decisivo cuando tratamos con los resultados de modelos expresivos hegemónicos o la normalización de los modelos ideales dominantes, debido a su extraordinaria penetración en el tejido social. Además, el ámbito de la ficción puede ayudarnos a revelar los aspectos o las situaciones que únicamente puedan exponerse en el marco de una distorsión intencional. En este sentido, se explora aquí un ejemplo particular del uso estratégico de la deformación deliberada con el objetivo de analizar ciertas alusiones e ilusiones de la realidad de referencia. Se debe considerar para ello que ciertas maneras de visualidad se articulan en torno de las relaciones sociales de poder, cristalizando en visiones específicas de la diferencia social y en la apropiación por ciertas instituciones de esta visualidad dominante que pretende cercenar cualquier representación alternativa. En esta línea, Rose (2001) sugiere no perder de vista ciertas premisas fundamentales a la hora de analizar los efectos sociales que una imagen (o situación fílmica) que puede acabar generando:

- a. *Las imágenes hacen algo*: es decir, no son en ningún caso individuos pasivos, sino agentes activos en la evocación de significados, puesto que siempre se conciben y/o difunden de modo intencional.
- b. *Las imágenes visualizan la diferencia social*, sustanciando y materializando nociones como clase, género o sexualidad.

- c. No debemos fijarnos solo en *cómo las imágenes miran*, sino también *de qué modo son miradas*, lo que indica a la audiencia como un conglomerado de agentes activos en la interpretación y significación de un filme.
- d. *Las imágenes deben incluirse en un contexto cultural más amplio*: su dimensión como productos (y operadores) culturales.
- e. *Pueden existir posibles vinculaciones de situaciones filmicas con audiencias específicas*: actuando entonces como operadoras de la demarcación social.

De este modo, las maneras de ver determinan las consecuencias sociales de modelar distintos modos de reproducir y representar la construcción de significados en torno de las diferencias socialmente percibidas:

An image may have its own visual effects (so it is important to look carefully at images), these effects, through the ways of seeing mobilized by the image, are crucial in the production and reproduction of visions of social difference; but these effects always intersect with the social contexts of viewing and the visualities its spectators bring to their viewing. (ROSE, 2001, p. 15; en cursiva en el original)

En esta línea, los autores como Casetti (1994) o Chaplin (1994) se refieren al papel que desde el arte en general o desde el cine en particular, juegan idearios y constructos simbólicos en la visibilidad, realimentación o contestación de componentes sociales identitarios y de mecanismos hegemónicos de poder. Desde su punto de vista, la ideología y el simbolismo aparecen como los operadores culturales en la medida en que sirven a propósitos muy concretos mediante estrategias comunicativas precisas. Por esa razón, creo que es posible y necesario acercarse al análisis de la producción filmica desde la Antropología, a través del estudio de los modos culturalmente específicos de configurar los imaginarios colectivos que consideran tanto la naturaleza de las explicaciones como su dimensión comunicativa. De hecho, la Antropología Audiovisual contempla ambas dimensiones, porque en definitiva conforman un mismo cuerpo (GRAU REBOLLO, 2002). Se debe considerar, sin embargo, que el cine nos permite trabajar sobre constructos y precepciones de realidad, no sobre la realidad misma. Por esta razón, la fecundidad de un análisis social de los procesos representacionales que conforman el conocimiento y permiten su transmisión es únicamente posible considerando la producción filmica de ficción como fuente de posibles documentos para la investigación social y cultural, útiles precisamente por su carácter politético (GRAU REBOLLO, 2002, p. 98 y ss.).

DEFINICIÓN DE CONCEPTOS Y CRITERIOS DE INCLUSIÓN DEL REPERTORIO EMPÍRICO

Aunque la génesis y la evolución de los estudios antropológicos con relación al género desde una perspectiva más amplia del parentesco excede los objetivos de este artículo, he partido para la consideración del género de los trabajos de Caplan (2013), Collier y Yanagisako (1987), Franklin y McKinnon (2000), Ortner (1996, 2013), Ortner y Whitehead (1981), Stolcke (2000, 2003), Strathern (1992) y Yanagisako y Delaney (1995), a través de los cuales puede concluirse el carácter adquirido y atribuido de la identidad de género a partir de, casi siempre, rígidas concepciones esencialistas sobre el sexo y la biología que rayan el determinismo genético. Por lo tanto, en estas páginas me referiré a *género* cuando aluda a la atribución folk de una identidad social (la personalidad congruente o no con las convenciones sociales sobre los comportamientos

deseables, esperables o exigibles de personas que posean una determinada identidad sexual) cuyo referente inmediato es la configuración sexuada y la identidad sexual de los individuos¹. En la selección de unidades de análisis, he buscado alusiones y/o referencias a esta identidad social, así como la relación que se establecía entre esta y la identidad sexual que supuestamente la configura.

Además, a partir de la definición que propone la Real Academia Española de la Lengua² entiendo por *estereotipo* en el marco de este artículo, la imagen o la idea aceptada comúnmente por un grupo o fracción social y que es leído y entendido sustancialmente de la misma manera por ese mismo grupo o fracción en unas mismas coordenadas históricas y sociales. Y denomino *modelo* al punto de referencia ideológico que actúa como referente ejemplar para su imitación y seguimiento.

Por otra parte, considero desde un punto de vista académico como *no disciplinaria* a toda la producción que no se ha generado al amparo de un proyecto de investigación y cuyo propósito no obedece a los intereses disciplinarios (la promoción del conocimiento, el análisis científico de fenómenos sociales, etc.), sino que asume un criterio esencialmente comercial. La totalidad de los productos no disciplinarios sobre los que he trabajado (44 largometrajes) han sido películas comerciales (productos cinematográficos realizados con la intención expresa de ser estrenados en salas comerciales). Así, he optado por incluir, únicamente, aquellas películas que pertenezcan a los géneros narrativos que la literatura especializada considera de modo casi unánime como especialmente relevante para la representación de masculinidades y feminidades (la comedia y el drama). Se han excluido del cuerpo central de la muestra (aunque puedan referirse esporádicamente a los propósitos puntuales) las películas de animación, las bélicas, las de musicales, las de horror, las de ciencia-ficción y las de gánsteres.

EL “CÓDIGO HAYS”

En el panorama cinematográfico estadounidense de la primera mitad de siglo XX, hay un factor estructurante de la producción sin el cual no puede analizarse o entenderse adecuadamente la industria del cine: el *Production Code*, dictado en 1930 y destinado a regular la producción filmica en el futuro (se alargaría hasta 1968). El código instauraría en Hollywood un clima conservador (BALIO, 1993) y, aunque la censura existía ya desde que en Chicago se promulgó la *Motion Picture Censorship Ordinance* (COUVARES, 2006), las nociones políticas de adecuación y conveniencia se aplicaron con severidad en el panorama filmográfico: la exigencia de finales felices, la prohibición de plantear historias de bandidos que acaben bien, el fomentar de los valores familiares y morales, y las historias de amor heterosexual como trasfondo narrativo de la gran parte de las producciones: “No positive portrayals of adultery [...] no lurid sex, no nudity, no obscene language, no gratification of criminals, and no ridiculing of religion” (ROSS, 2002, p. 8).

La aplicación del Código suponía controlar la producción y, en consecuencia, lo que podía y lo que no podía decirse al gran público sobre prácticamente todo. La prensa católica se sumaría decididamente al debate a partir de 1934 celebrando enfáticamente la reorientación moral de la industria (DOHERTY, 2007). El *Motion Picture Production Code* fue adoptado por la Association of Motion Picture Producers Inc. A finales de febrero de 1930 y por la *Motion Picture Producers and Distributors of America* el mes siguiente (LEFF; SIMMONS, 2001), si bien a lo largo del tiempo se fueron incluyendo enmiendas y secciones nuevas —el crimen, el vestuario, la crueldad con los animales etc.—. Con todo, como muy acertadamente señala Lasalle (2002), el Código no fue consecuencia del clamor popular contra la inmoralidad de las películas, sino el resultado de la intención de controlar los mecanismos de difusión de ideología apropiada.

UN PREÁMBULO NECESARIO: LA GRAN DEPRESIÓN Y EL ADVENIMIENTO DEL SONORO

La producción mayoritaria de Hollywood en los albores del Código quedaría marcada por dos grandes acontecimientos. El primero de ellos fue el advenimiento del sonoro y la reconversión de los estudios y las salas de exhibición a las nuevas exigencias del medio. El segundo, sin duda, el inicio de la Gran Depresión. La llegada del cine sonoro fue recibida con cierto escepticismo por una parte de la industria y de la audiencia, aunque bien pronto se superaron las reticencias y el reto fue adaptar las formas de interpretación del cine mudo (basadas en la expresión corporal y la frecuente mirada directa a la audiencia) a un contexto en el cual buena parte de la información llegaba al público de manera directa a través de la voz. Los viejos locales tuvieron que reformarse para instalar el cableado y los equipos de reproducción de voz, y los pianistas o pequeñas orquestas fueron desapareciendo del panorama popular (e incorporándose en las películas).

Desde mediados de los años veinte, la radio fue extendiéndose gradualmente en los hogares y los diálogos cobraron en el panorama audiovisual una relevancia de la que había carecido hasta el momento. Las nuevas estrellas del celuloide (Al Jolson, Gloria Swanson, Douglass Fairbanks) comenzaban a ser conocidas por su voz, además de por su imagen. La industria cinematográfica estaba plenamente consolidada en Estados Unidos y comenzaban a buscar nuevos mercados en los países europeos.

Y fue precisamente cuando mejor funcionaba el engranaje cuando se quebró drásticamente. El año de 1929 marcó el comienzo de lo que se conocería posteriormente como la Gran Depresión, y Hollywood no iba a quedar a salvo de sus consecuencias. En medio de un panorama social desolador (en algunas ciudades, la mitad de la población se quedó sin trabajo, la tasa de desempleo se incrementó en un 20% en tres años, 34 millones de personas subsistían sin ningún tipo de sueldo...) los grandes estudios intentaron subsistir atrayendo al público a las salas que, todavía, podían permitirse abrir las puertas. Los precios se redujeron, los presupuestos de las producciones descendieron, hasta un 20% del personal de algunos estudios fue despedido y algunas salas de proyección aceptaban alimentos en lugar de dinero para permitir el acceso. Las perspectivas no podían ser más pesimistas y solo los mercados europeos podían mitigar los efectos desastrosos del crack; sin embargo, la producción doméstica estaba dañada y las expectativas a medio plazo no invitaban al optimismo.

La situación se profundizó en 1932. En tres años habían quebrado 85.000 negocios, se cerraron 5000 bancos y 4.000 salas de exhibición, y miles de cuentas de ahorro se evaporaron (BALIO, 1993). Tan solo un tipo de “entretenimiento” fue realmente rentable durante la Depresión: la radio. En tres años, casi cuatro millones de familias compraron receptores (que bajaron de precio para multiplicar las ventas). Con la *National Industrial Recovery Act*, Franklin D. Roosevelt pretendió atajar la situación, y se lanzó a una cruzada antitrust que terminaría situando a los grandes estudios en el punto de mira. Por otra parte, hacia finales de la década de los treinta, el mercado europeo comenzó a cerrar las puertas a la producción Hollywoodiense: La Alemania Nazi y la Italia de Mussolini ponían múltiples trabas a la entrada de producción americana, y la España franquista, recién terminada la Guerra Civil, no ofrecía mejores perspectivas. Como señala Balio (1993), la declaración de Guerra de Inglaterra a Alemania en 1939 supondría la práctica desaparición de Europa como mercado importador. La industria había cambiado y el contexto político-social también. La producción debía acomodarse y, ciertamente, lo hizo.

DE LA “SCREWBALL” A LA ÉPOCA DORADA (1940-1950)

So correct entertainment raises the whole standard of a nation.
Wrong entertainment lowers the whole living condition and moral
ideals of a race.

The Motion Picture Production Code, Sección primera, 1930³

La década de los cuarenta, a nivel cinematográfico, se movió entre la II Guerra Mundial, la *screwball comedy* (progresivamente en declive) y una relativamente nueva dimensión de los arquetipos de género. En el mismo año que *The great dictator* (1940) alertaba del peligro Nazi, Cukor se recreaba en uno de los mejores exponentes de la comedia alocada y (previsiblemente) imprevisible con *The Philadelphia Story* (1940), reuniendo de nuevo a Cary Grant (C.K. Dexter Haven) y Katharine Hepburn (Tracy Lord), que habían dado unos excelentes resultados de taquilla el año anterior con *Bringing up Baby* (1938), en una historia de amores encontrados en los que Tracy, una mujer de fuertes convicciones, se divorciará de Dexter, anunciando poco tiempo después su compromiso con un acaudalado hombre de negocios. Dexter se valdrá de Macaulay Connor (James Stewart) para impedir el matrimonio y recuperar a su amada. La guerra de sexos (entre Tracy y Dexter) o de clases (entre Tracy y Macaulay) mantiene el tono burlón de las comedias de los años anteriores, buscando no desmarcarse demasiado de los cánones del género. La fortaleza de Tracy y el relativo segundo plano de Dexter (una inversión evidente de los modelos de género) se subvertirán de nuevo al final, cuando ella descubra que todo ha sido un plan minuciosamente urdido por Dexter para atraerla de nuevo hacia él.

Uno de los mejores exponentes de este tipo de comedias, *His girl Friday* (1940), llegó a constituir un arquetipo de la batalla de sexos y de la acción atropellada, con diálogos plagados de respuestas rápidas, ingeniosas y directas y un ritmo vertiginoso. La historia de un fugitivo de la justicia condenado a muerte y ayudado por Hildy (Rosalind Russell) sirve para que esta se reconcilie con Walter Burns (Cary Grant), su editor y exmarido. La competencia entre los dos periodistas tiene continuación en la secuencia final, cuando, preparándose para la luna de miel, reciben una llamada del periódico: hay una noticia que no pueden dejar pasar. Y no lo harán, cubrirán el evento camino de sus vacaciones.

Estas comedias disparatadas incidían en una visión exagerada de la relación de géneros, donde nada es lo que debía ser, aunque acabase de acuerdo a los cánones. El contexto de la comedia permitía esta “distorsión” que pocos otros géneros hubieran admitido (BABINGTON; EVANS, 1989). Por otra parte, las convenciones de cada género tenían sus propios arquetipos y los estilos de filmar y disponer las acciones se dibujaban con la intención de facilitar a la audiencia de la lectura de los acontecimientos, las jerarquías de poder y las asimetrías morales. Así, entre finales de los veinte y comienzos de los cuarenta los estereotipos masculinos y femeninos irán transformándose, particularmente en algunos géneros, y los héroes bélicos, los cowboys del *western* o los protagonistas de los filmes policíacos se esculpían como masculinidades de carácter casi granítico (LASALLE, 2002), mientras que las mujeres —que en los géneros mencionados suelen jugar roles pasivos, subordinados y sometidos siempre a la disposición masculina— invertían su rol en la comedia, convirtiéndose en eje de la acción, asumiendo la iniciativa y ridiculizando incluso a sus partenaires.

No obstante, el Código obligaba a evitar las alusiones sexuales directas, y algunos directores como Hawks o Sturges daban al guion un giro plagado de dobles sentidos donde los eufemismos eran lo suficientemente sutiles para esquivar la censura, pero no lo suficiente como para pasar inadvertidos a la audiencia. Sin embargo, el contexto social tenía su influencia, y los guionistas y los

directores se encargaban de deslizarla en guiones cargados de alusiones veladas y segundas intenciones, y en las historias que jugaban con la refracción como estrategia narrativa, camuflando la discrepancia con un sólido barniz ortodoxo. A mi juicio, uno de los mejores ejemplos lo constituye *Adam's rib* (1949), donde el matrimonio formado por Adam (Spencer Tracy) y Amanda Bonner (Katharine Hepburn) se verán confrontados ante el tribunal por la defensa (Amanda) y la acusación (Adam) de una mujer desechada (Doris Attinger [Judy Holloway]) que ha disparado repetidas veces a su esposo (con los ojos cerrados y volviendo la cabeza) al encontrarle en brazos de otra mujer. La Guerra de los sexos que encumbró a las comedias de la década anterior alcanza quizá su cenit con las discusiones domésticas que Adam y Amanda entablan respecto a la inconveniencia que una esposa se enfrente a su marido, comprometiendo su éxito personal. Ante los repetidos intentos de Adam por convencerla de que abandone el caso, Amanda rompe a llorar acusándole de no entender nada y de no darse cuenta que el mayor problema con la acusación de Doris es que es una mujer; Adam, conmovido y contrariado, se acerca a Amanda y le enjuga las lágrimas: “the old juice [...] heart-melter”, armas de mujer.

La defensa del caso se convierte para Amanda en una cuestión personal, ya que, bajo su punto de vista, no se está juzgando a Doris Attinger, sino a todas las mujeres del mundo en su persona; se trata de un juicio sobre la capacidad y el lugar que se espera que la mujer ocupe en la sociedad. Ante el desconcierto de su marido y la perplejidad del veterano juez, Amanda afirma que: “woman as the equal of man is entitled to equality before the law”, ante lo cual escoge a un repertorio de testimonios que representan las “different branches of American womanhood”; mientras la cámara recorre una a una las expresiones de estas mujeres, oímos la voz de Amanda: “I ask you on behalf of us all: be fair to the fairer sex”.

Este argumento acabará de dinamitar la paciencia de Adam, quien decide abandonar el hogar conyugal mientras su esposa siga empeñada en su cruzada particular y no recapacite sobre la situación. Enfrentado a Amanda, le espeta:

I am old-fashioned. I like two sexes! I don't like being married to what is known as a “new woman”. I want a wife, not a competitor... competitor! If you wanna be a big he-woman, go and be it, but not with me.

Amanda Bonner se erige así en un exponente deconstructor, alejado del estereotipo de la anti-masculinidad y de postulados radicales respecto a la igualdad de sexos. Las reivindicaciones de Amanda se articulan siempre desde el punto de vista de una mujer que ha conseguido su promoción profesional gracias a su propio talento, no a las influencias de su marido, y que es capaz de orientar el juicio a través de argumentos sólidos y testimonios incontestables. Su marido, Adam, encarna la visión más reaccionaria y convencional de la sociedad estadounidense, desde cuya perspectiva el trabajo femenino puede ejercerse como medio de realización personal, pero nunca hasta el extremo de poder perjudicar la proyección de su esposo.

Con todo, pese a su coraje y resistencia, Amanda no deja de representarse como una perfecta esposa: atenta a las necesidades de Adam, dispuesta siempre a preservar la afectividad entre ambos y no permitiendo en ningún momento que las discrepancias sobre el caso oscurezcan su disposición hacia él. El tono burlón que permite la comedia disfraza el contramodelo del modelo, neutralizándolo aparentemente, pero permitiendo una jugosa lectura entre líneas. Además, a diferencia de las *screwball comedies* —donde la mujer suele vivir holgadamente gracias a la fortuna familiar— Amanda es una abogada en ejercicio que visibiliza el papel de la mujer casada incorporada al mercado laboral que en pocos años acapararía buena parte de la atención sociológica tras la Segunda

Guerra Mundial. El entorno social de cambio que apunta la película era difícilmente representable (comercialmente, ante el gran público) si no era a través de la excusa formal de la ficción.

Podemos encontrar una buena muestra de ello en *The best years of our lives* (1946), donde el formato tenuemente antibelicista (el veterano de guerra que vuelve sin manos, amputadas y sustituidas por dos prótesis metálicas; la difícil reinserción a la vida civil de los excombatientes; los trofeos de guerra que un padre trae de Japón a su hijo adolescente que le pregunta sobre los efectos de la radioactividad en Hiroshima...) queda hábilmente encubierto por las situaciones relativamente cómicas en las que se ve envuelto. La habilidad de Wyler en deslizarse amargura entre las sonrisas le permite enfocar ese cambio social al que aludía, desde el desconcierto de los personajes que encarnan las posturas más convencionales o reaccionarias, despertando entre la audiencia un inequívoco sentimiento de empatía y comprensión.

De acuerdo con las normas del Código, las situaciones que se presentaban a la audiencia estaban convenientemente expurgadas, así como las historias en que se desarrollaban. No quiere decirse con esto que cierta explicitud sexual o las aventuras extramatrimoniales fueron imposibles de plantear, sino que debían enmascarse lo suficientemente bien como para superar el trámite de la censura y, por supuesto, tener un final acorde con la previsión normativa del modelo. Durante los cuarenta podemos encontrar producciones ejemplares en este sentido. Respecto al primer caso *Gilda* (1946) acabó por convertirse en un elemento de referencia obligada. Encumbrada a la categoría de mito sexual y una de las actrices más retratadas en pin-ups y calendarios durante los cuarenta, Rita Hayworth encarna en esta película a una mujer temperamental, casada con el propietario de un casino ilegal de apuestas (Ballin Mundson [George MacReady]) y cuya fidelidad se encarga a la custodia de Johnny Farrell (Glenn Ford), un antiguo conocido de esos tiempos remotos.

La voluptuosidad exhibida por Hayworth cristaliza en el estereotipo de la mujer caída que consigue redimirse por amor (FISHBEIN, 1993; JACOBS, 1991). Su amabilidad hacia los explotados (personaje de *uncle Pio*) y sus sentimientos hacia Johnny la alejan de la turbiedad que Farrell le reprocha. Su desinhibición y sensualidad alcanza el momento cumbre en la célebre secuencia del night-club cantando “Put the blame on Mame” y escenificando un striptease en el que se desembaraza primero de un guante, después, concluida la canción, del otro, se libera a continuación del collarín ante el delirio de sus admiradores y, finalmente, en una alusión nada velada, se dirige a la audiencia masculina recogiendo el cabello: “I’m not very good at zippers, but if I have some help...”.

Gilda fuma, bebe, coquetea, se insinúa... lo que la separa abiertamente del rol que correspondería a una mujer decente, sin embargo, acaba guiándose por sus principios morales (lo que clarifica su futuro y autoriza un final feliz con la liberación de la tiranía de Ballin y la compañía/protección de Farrell).

El segundo caso se plantea en *The postman always rings twice* (1946) donde Cora (Mirna Loy) seducirá a Frank (John Garfield) y le convencerá para matar a su esposo y quedarse con la cafetería que regentaba. La infidelidad de Cora, su perfecta adecuación al arquetipo de “perdida” (cuya redención provenirá del amor y la muerte; esta vez la propia), se alían con la falta de escrúpulos de Frank, quien no solo se convierte en su cómplice y amante, sino que aprovecha cualquier ocasión a su alcance para buscar aventuras sexuales –solo insinuadas, por supuesto– con otras mujeres. Pese a que el desarrollo de la trama va humanizando a Cora y revela la afectividad de Frank, la muerte accidental de ella y el juicio por asesinato de él cumplen con los preceptos formales del Código y restituyen el orden moral a un contramodelo social.

La masculinidad encontrará también una expresión arquetípica durante los cuarenta. Si la *screwball comedy* había creado un estándar de hombre (relativamente) “a la sombra” de los personajes femeninos, cuyo mejor exponente fue Cary Grant, con su declive emergerá su reverso masculino: personajes duros, fríos, dominadores e independientes, que encontrarán en Humphrey Bogart su epítome definitivo. *The Maltese Falcon* (1941), *Casablanca* (1942) o *Key Largo* (1948) sirvieron para dar corporeidad a un arquetipo que se considerará en adelante un modelo “clásico” de hipervirilidad. El llamado cine negro se especializará en el tratamiento de este tipo de personajes, cuya capacidad de seducción sobre las mujeres proviene de su fortaleza y su integridad. La proliferación de películas sobre gánsters y detectives actuará sobre planteamientos narrativos abiertamente dicotómicos, donde la chica suele incorporarse a la recompensa final (ROFFMAN; PURDY, 1993).

La homosexualidad en la cinematografía americana era invisible en esta época, sin embargo, como en otros muchos casos, opacidad no equivale a la inexistencia. Los guionistas y los directores debían ser extraordinariamente cuidadosos en la caracterización de las situaciones, evitando cualquier alusión meridiana a la homoafectividad u homosexualidad. Sin embargo, esta estuvo latente en todos los géneros durante los años treinta, cuarenta y cincuenta (THE SILVER..., 1997). Desde esta perspectiva, el modelo y el contramodelo se escudan en la refracción para alcanzar su objetivo: el arquetipo masculino bogartiano se identificará por sus actitudes, expresiones, y la relación que establece con los diversos tipos de mujeres con quienes se encuentra (la joven en apuros, la *femme fatale*...); su reverso, el homosexual (Hollywood mostró durante décadas su identificación de la homosexualidad con los hombres), se leía también a través de los gestos, las posturas y su relación con las mujeres... y hombres. No obstante, no hay un único prototipo. La convención del silencio desplegó un amplio abanico de personajes susceptibles de ser leídos, entre renglones, como homosexuales, aunque no necesariamente afeminados: el personaje de aire aristocrático, lejano, sofisticado, devoto del arte y obsesionado con la pulcritud –véase, por ejemplo, *Mr. Belvedere rings the bell* (1951)–, se contraponía al drag (siempre por exigencias y ocurrencias del guión, al servicio de la comedia y la vis cómica de los intérpretes) cuya sensibilidad y trato exquisito hacia las mujeres se contrapunta con diálogos trufados de dobles sentidos, miradas distraídas sobre los de su propio género o la ejecución de tareas que se suponían exclusivas del género opuesto. Bob Hope será el actor emblemático de esta corriente, y el contrapunto más evidente a la hipermasculinización de algunos géneros (Western y cine negro, principalmente). Películas como *Road to Morocco* (1942), *My favourite Blonde* (1942), *The princess and the pirate* (1944), *My favourite brunette* (1947) o *Road to Rio* (1947), desplegarán todo un muestrario de “filtraciones” a través de las cuales los modelos parecen distorsionarse y Hope se muestra aparentemente más interesado en Bing Crosby que en Dorothy Lamour. Sea como fuere, el propio guión resolvía la condición del intérprete y las “debilidades” del personaje no podían ser atribuidas a la homosexualidad del actor, sino al entorno de la comedia: “que todo el mundo sabe que no tiene nada que ver con la realidad” (THE SILVER..., 1997).

REBELIONES, INVASIONES Y TEJADOS DE ZINC (1951-1959)

La competencia por el sector del entretenimiento se acentuó durante los años cincuenta. Si en 1950 solo había en EE.UU. 98 estaciones comerciales de VHF, cuatro años después la cifra se eleva a 233, y en 1960 alcanza las 440 (cf. LEV, 2003). La televisión se había convertido en una de las fuentes de entretenimiento favorita del público norteamericano, lo que, combinado con un cambio en los patrones de ocio (comenzaba a viajar más, practicar deporte

durante el tiempo libre, etc.), supondrá una pronunciada caída en la afluencia a las salas de exhibición. A nivel cinematográfico, la década de los cincuenta vivió la configuración de un “nuevo” segmento de audiencia, los adolescentes, la lucha denodada por mantener los índices de afluencia a las salas comerciales y las alegorías sobre la “amenaza roja” que se encarnaban (por cuestiones de corrección política) no en fieras hordas asaltantes comunistas, sino en desconcertantes y mortíferas criaturas venidas del espacio exterior.

La juvenilización del cine y sus planteamientos establecía una nueva tendencia comercial: la consolidación de un sector social (en términos no solo cronológicos) con un relativo poder adquisitivo y una notable presencia pública en sus agrupaciones (noviazgos, enfrentamientos entre bandas rivales, choque generacional...) que llevará a Edgar Hoover a hablar de un nuevo riesgo para la libertad americana: la jungla juvenil (DOHERTY, 1988). Parece claro que Hollywood veía a los adolescentes de un modo bien distinto: como los consumidores, y las principales empresas del ocio y entretenimiento se lanzaron con avidez a colonizar este nuevo mercado: las revistas, la música, las películas... A mediados de los cincuenta los jóvenes eran ya los principales usuarios del cine, y mantener su interés se convirtió en una obsesión para la industria cinematográfica. A ello se contribuyó en no poca medida la aparición de una oleada de jóvenes actores y actrices que sintonizaron bien con el público y se convirtieron, casi de inmediato, en arquetipo de la nueva generación: los “*dean-agers*” (James Dean, Marlon Brando, Natalie Wood...). La rebelión ante la colisión de valores entre generaciones –*Rebel without a cause* (1955)–, los problemas en el interior de la familia *East of Eden* (1955)–, la violencia y bandas juveniles [*The wild one* (1953)]–, eran algunos temas recurrentes en filmes que buscaban la identificación de la audiencia, aunque fuese sobredimensionando la realidad. De este modo, se crearon correlatos objetivos entre un fenómeno social absolutamente minoritario (las bandas motorizadas violentas no suponían más del 1% de los motoristas), el terror a la violencia, el caos, la agresión al sistema americano y la depravación moral de las conductas de este sector poblacional; literalmente inventaron un modelo (GATEWARD, 2001, p. 205).

En el terreno más próximo a la representación del género y las relaciones de pareja, la actualización de la Cenicienta seguía vendiendo en taquilla, como demostró el éxito comercial de *Sabrina* (1954), en la que Audrey Hepburn (Sabrina Fairchild, hija del chófer de la familia Larrabee), la enamorada en secreto durante años del despreocupado David (William Holden), terminará seducida por (y seduciendo a) su hermano mayor, Linus Larrabee (Humphrey Bogart). Una película sobre la guerra de clases más que sobre la batalla de sexos. Sabrina es la demostración palpable de que el sueño americano puede provenir también de la combinación de los cuentos de hadas, la belleza, la capacidad de seducción y –siempre y por encima de todo– el amor. Solo la determinación de Sabrina y los sentimientos que despierta en Linus evitan que la asimetría social se transforme en una barrera infranqueable, lo que se pone de manifiesto en cuatro momentos distintos de la película. En el primero de ellos, Sabrina baila con David tras su regreso de París, donde ha aprendido alta cocina francesa; al descubrirlos juntos, la madre de David no duda en alabar su belleza y pedirle que se les una en alguna otra fiesta: “cocinando algo para nosotros”. Un segundo punto de inflexión lo constituye la escena en que Sabrina espera a David (quien le ha prometido un baile privado) en la pista de tenis; para su sorpresa, es Linus quien acude (su hermano pequeño ha sufrido un “accidente” doméstico al sentarse sobre unas copas de champagne con un cristal demasiado frágil y afilado); en una franca conversación sobre la fascinación de la joven por el mujeriego David, esta pregunta a Linus: “¿No tienes nada que objetar?”, a lo que él responde, sonriendo: “Nada que objetar...estamos en el siglo XX, Sabrina”. El tercero se desarrolla mientras el señor Fairchild acompaña a su hija en coche a tomar el barco que la llevará lejos de allí. Y es en este punto donde toda la acidez crítica se disfraza de moralina para dulcificar el consejo paterno:

“There is a front seat and a back seat...and a window in between [...] Democracy can be a wickedly unfair thing, Sabrina. Nobody poor was ever called democratic for marrying somebody rich”.

El último tiene como protagonista al anciano sr. Larrabee, quien, tras contemplar atónito cómo Linus abandona el consejo de administración de la empresa para reunirse con su amada, le espeta: “That’s twentieth century for you? [...] Chauffeurs? Chauffeur’s daughters?”.

A otro nivel, *Some like it hot* (1959) asume una perspectiva similar en los lamentos de Sugar Kane (Marylin Monroe) respecto a su destino con los hombres: siempre acaba enamorándose de los menos favorecidos socialmente. La pasión que despierta en Joe/Josephine (Tony Curtis) se resolverá en una declaración final de amor que encierra al mismo tiempo el temor a la repetición del mismo error. Sugar vuelve a situar el amor por encima de la distancia social. Y también de la genérico/sexual: en el asiento delantero de la lancha, Osgood rebate todas las objeciones de Daphne (Jack Lemmon) –no puede tener hijos [los adoptaremos], fuma [no me importa], ha vivido los tres últimos años con un saxofonista (Curtis) [te perdono]– hasta el famoso colofón final (“Nobody’s perfect!”).

Wilder convirtió este filme en un magnífico ejemplo de cómo la refracción puede (debidamente amparada en la “ficción”) subvertir la norma y revelarse públicamente como tal. El travestismo de Lemmon y Curtis se permite al desarrollarse en el marco de una comedia de equívocos, ambos manifiestan una evidente heterosexualidad y siempre contemplan a las mujeres como “a whole different sex”. Los rescoldos homosexuales, sin embargo, se manifiestan claramente en las secuencias finales: el beso de Josephine a Sugar, quien tras el desconcierto inicial descubre a su amado bajo los ropajes de la saxofonista (y que se neutraliza de inmediato con la exclamación de los perseguidores de Joe tan pronto ven que las dos mujeres se besan: “he is a man!”), y la aceptación explícita de Osgood sobre su amor por un hombre (neutralizada por el contexto cómico del final y la aparente incomodidad de Lemmon). También *Rebel without a cause* (1955) presenta una ambigua relación entre Jim Stark (James Dean) y Plato (Sal Mineo), que queda enjugada por la pasión que aquél siente por Judy (Natalie Wood) y la afirmación del carácter infantil y dependiente de Plato.

Otras películas no tuvieron tanta suerte. *Tea and Sympathy* (1956), basada en una obra de Robert Anderson que Elia Kazan llevó a los escenarios de Broadway, padeció una tortuosa adaptación al ámbito cinematográfico. Dos obstáculos mayores parecían imposibles de salvar desde la estricta vigilancia del *Production Code* y la *Catholic Legion of Decency* (BLACK, 1998; SKINNER, 1993), cuya ascendencia en Hollywood era ciertamente notable: la homosexualidad latente y el adulterio mediante el cual Laura Reynolds (Deborah Kerr) reafirmará la heterosexualidad del atormentado Tom (John Kerr)⁴. Tras tres años de constantes reescrituras del guion, práctica supresión de las alusiones sobre la homosexualidad, sustitución de la relación sexual por un beso con fundido, y la exigencia impuesta por la censura de incluir una carta de arrepentimiento y condena de Laura (que obligó a Deborah Kerr a grabar en off una nueva versión de la carta tiempo después de haber concluido su papel), la película satisfizo las exigencias morales más estrictas y recibió el *Nihil obstat* para su estreno (STRAAYER, 2001, p. 91-94).

La columna vertebral del argumento en la inmensa mayoría de estas películas (sea cual sea el género al que pertenezcan) orbita sobre las relaciones afectivas entre hombres y mujeres. Aun rindiéndose de manera obligada a los preceptos moralizantes del Código, algunas producciones dejaban entrever cierta disconformidad con la normalidad modélica. Por ejemplo, en el ámbito sexual, no siempre era preciso recurrir a la desnudez o escenas de dormitorio

para aludir explícitamente al sexo. *Cat on a hot tin roof* (1958), basada en una novela de Tennessee Williams, presentaban las relaciones entre Maggie “la gata” (Elizabeth Taylor) y Brick (Paul Newman) donde la hostilidad y el rechazo se convierten en el telón de fondo de una tormentosa relación conyugal en la cual Maggie desea desesperadamente mantener relaciones sexuales y tener hijos con su esposo, mientras que este la rechaza permanentemente amarrado a su muleta y al vaso de licor.

Esta veta destructiva ya aparecía en algunos filmes de comienzos de la década, y que marcarían en cierto modo su desarrollo, como *Sunset Boulevard* (1950) o *All about Eve* (1950) en los cuales los personajes pueden llegar a la devastación en virtud de la apariencia (precisamente aquello que el Código y la Legión Católica de la Decencia se empeñaban en salvaguardar). Bajo un tono de comedia negra, Wilder retrata una historia de amor, celos, decadencia y asesinato en la que el narrador es el propio difunto (Joe Gillis [William Holden]), y la asesina (Norma Desmond [Gloria Swanson]) es a su vez víctima de su propio pasado glorioso. Mankiewicz, por su parte, invertirá las tornas, y será Margo (Bette Davis) quien aprenderá a digerir la madurez y Eve Harrington (Anne Baxter) la protegida sin escrúpulos, amigos ni novio en quien apoyarse. La estabilidad emotiva de Margo es el contrapunto de la deriva de Eve y del naufragio de Norma. Esa misma estabilidad, a nivel familiar, es la que anhela Jim en *Rebel without a cause* (1955) y que niega la inversión de roles entre sus padres, una mujer dominante y un marido blando que no sabe imponer su voluntad y que solo reaccionará ante la tragedia final (“I will try to be as strong as you want me to be”).

Amor y matrimonio también se valen de la refracción para desvincularse (y del Código para reanudarse al final) en filmes de registro tan diverso como *A Streetcar named desire* (1951) o *How to marry a millionaire* (1953). Kazan, en una adaptación de la obra homónima de Tennessee Williams rozó los límites de lo oficialmente permisible en la presentación y alusión a la sexualidad y el deseo con las relaciones tormentosas entre Blanche Du Bois (Vivien Leigh), su hermana Stella (Kim Hunter) y el marido de esta, Stanley Kowalski (Marlon Brando). Blanche es una antigua profesora rural que ha perdido sus posesiones y se ha visto obligada a abandonar el pueblo cuando se descubre una relación sexual con uno de sus alumnos. Cuando se traslada al apartamento de su hermana Stanley, aprovechando que Stella está en el hospital dando a luz, la violará (refracción dentro de la refracción: no se muestra en imágenes, tan solo se sugiere) y terminará recluida en un hospital mental. Stella y Stanley se reunirán (nueva transgresión de Kazan) por su mutua atracción sexual, no por un amor sincero, aunque este planea sobre la conciencia censora en la figura de la maternidad de Stella.

Mucho más convencional en el planteamiento que la película de Kazan, *How to marry a millionaire* (1953) es el retrato de la firme decisión de tres mujeres (interpretadas por Marilyn Monroe, Betty Grable y Lauren Bacall) que deciden esquivar un futuro incierto consiguiendo el ideal modélico de la Cenicienta: un matrimonio hipergámico. Reconducida por Negulesco hacia las aguas mansas de la comedia, la idea de fondo es en sí misma una subversión profunda de las convenciones morales de la decencia. El diálogo entre Bacall y Grable en el apartamento que han alquilado como “ratonera”, demuestra el alcance de la transgresión (acentuado, si cabe, por el género de quien deshila amor y matrimonio: la mujer):

Usar la cabeza, no el corazón. La discordancia entre juicio y volición sugería abiertamente la naturaleza estratégica del matrimonio. La voluntad de casarse con un millonario disuelve todas las narrativas románticas victorianas y Cenicienta deja de convertirse en una enamorada afortunada para convertirse en una consumada estratega. Puedes casarte por amor o prescindir de él para la

mejora social. O para completarla. Ese parece ser el planteamiento que Wilder hace en *The seven year itch* (1955), donde, de nuevo bajo el paraguas de la comedia, presenta la atracción que Richard Sherman (Tom Ewell), casado y con un hijo, siente hacia la inquilina temporal del piso de arriba (Marilyn Monroe). Richard está decidido a mantener una aventura adúltera, a pesar de los siete años de matrimonio, los remordimientos y el temor que la sola idea le produce. En su primera cita, miente al afirmar que vive solo, y cuando ella descubre su anillo de casado y le pregunta acerca de si tiene hijos él responde: “Just one. Very little... hardly counts”. El juego de seducción que Sherman desplegará a lo largo de la película (el cine, el champagne, la música, el aire acondicionado en el verano neoyorquino...) sucumbirá ante la evidencia de que Helen (su esposa) es lo más valioso que tiene en su vida, y volará de nuevo a sus brazos en la secuencia final.

Monroe juega en esta producción uno de los papeles emblemáticos de su carrera y que harían de ella uno de los más grandes y duraderos mitos eróticos de la historia del cine. Su atractivo físico es el escaparate en el cual se embelesa Sherman y sobre el cual se explicarán los devaneos extramatrimoniales (“The other girl does mean nothing to me”). Como arquetipo erótico, su sexualización descarta tanto el matrimonio como la maternidad. En un contexto moralista oficial que venía reivindicando los valores del matrimonio y la familia desde comienzos de siglo, el cine oponía porfiadamente la imagen de mujeres sensuales, reificadas, aparentemente destinadas al solaz masculino, y encarnadas en actrices como Mae West, Rita Hayworth o Marilyn Monroe. Congruentemente, Richard Sherman no pretende casarse con ella; solo “pasar un buen rato”³. La estabilidad entre Johnny Farrel y Gilda solo se produce cuando ella abandona explícitamente ese rol. Conyugalidad, maternidad y sex-appeal no parecen ingredientes fácilmente compatibles.

El compendio de los valores conyugales se despliega bien en *The father of the bride* (1950), donde Kay (Elizabeth Taylor) revela a sus padres su intención de casarse con un pretendiente al que todavía no conocen, lo que provoca la reacción frontal de su padre, Stanley (Spencer Tracy) doblegada por la comprensión de que hace gala su esposa Ellen (Joan Bennett). La pérdida de la autoridad sobre su hija parece prefigurarse como la principal causa del recelo de Stanley (cuando su hija escucha el consejo de su prometido y no el de su padre para abrigarse en una noche fría, este piensa: “[voz en off] Then I realize my days were over”). La integridad de Kay, su absoluta desexualización, y el vínculo estrecho que la une con su madre, cordón umbilical que sacará adelante el proyecto matrimonial pese a la rabieta de Stanley, la convierten en la candidata perfecta. Además, la lista de amigos a quien su padre conoce y teme que se conviertan en su futuro yerno no permite arrojar la menor sospecha sobre la decencia de su hija: su propósito fue siempre, desde el comienzo, el matrimonio; y añadiría el Código: “como corresponde”.

LA GENERACIÓN DEL CAMBIO (1960-1969)

En lo que afecta al género, los sesenta serán esencialmente una etapa de visibilización y de oposición a la obsesiva tendencia de la *Catholic League of Decency* a condenar todo aquello que se atreviese a insinuar un mínimo resquicio de disidencia. A lo largo de la década la desnudez, las relaciones sexuales, la homosexualidad e incluso la pornografía blanda irán abriéndose camino entre la audiencia. El camino, no obstante, no fue directo.

En 1960 se estrena *The Apartment* (1960) que se construye sobre tres grandes pilares: (1) los sentimientos de C.C. Baxter (Jack Lemmon) hacia la Srta. Kubelik (Shirley McLaine), (2) la relación clandestina que mantiene Kubelik con el jefe de ambos (Fred MacMurray), y (3) la cesión subterránea del apartamento

de Baxter a algunos de sus superiores, con el objetivo de que estos puedan mantener encubiertas sus relaciones extramatrimoniales. La creciente atracción de Baxter por Kubelik y su desmoralización al conocer el affair que mantiene con su tiránico jefe, le llevan a rebelarse contra todo y presentar su renuncia, lo que aprovechará Kubelik para volver al apartamento donde ha pasado un tiempo cuidada por Baxter tras intentar suicidarse, e iniciar la relación con él. La censura no veía con buenos ojos los devaneos extramatrimoniales, ni la presencia de Kubelik en casa del soltero Baxter, pero Wilder fue suficientemente hábil como para no dejar ni un resquicio a la duda: McLaine renuncia a McMurray por Lemmon, no hay apenas contacto físico entre Lemmon y McLaine durante la convalecencia de esta (se limitan a jugar partidas de cartas), y la “formalización” de la relación entre ambos al final de la película se ilustra reanudando la partida que dejaron inconclusa días antes.

Menos comedido estuvo Wilder en *Kiss me, stupid* (1964), donde la obsesión de Orville (Ray Waltson) por la fidelidad de su esposa Zelda (Felicia Farr), la adicción al alcohol de esta, y la presencia de un playboy incorregible (Dino [Dean Martin]) pusieron los pelos de punta a la *Catholic League of Decency*, quien otorgó la peor clasificación posible a la película. La historia, ciertamente, ofrecía pocas concesiones a los moralistas: en su empeño por evitar que Dino seduzca a su esposa, Orville alquila los servicios de una prostituta, Polly the Pistol (Kim Novak) para que suplante a su esposa y seduzca a Dino, conjurando el peligro. El clásico toque cómico del enredo terminará arrojándole a Dino a los brazos de Zelda y Orville a los de Polly.

Splendor in the Grass (1961), conserva alguno de los ingredientes tradicionales de la comedia con toques agrios como la diferencia de clases, el amor imposible y la brecha generacional. Bud Stamper (Warren Beatty) es un joven de clase alta que se enamora de una chica de clase trabajadora, Wilma Dean Loomis –Deanie– (Natalie Wood). Los avatares de la historia les mantendrán separados hasta el punto que Deane intentará suicidarse, tras lo que la ingresan en un sanatorio mental, prefigurando cada vez con más nitidez la imposibilidad de su reunión final. Tras unos años, las amigas de Deanie la llevan a ver a Bud, ahora casado y con un hijo; él y su esposa, embarazada, conviven en una humilde casa, sobreviviendo del campo y de unas cuarenta cabezas de ganado. Parte de la película mantenía la centralidad de los jóvenes y adolescentes como eje de la trama, y en buena parte de ellos el primer amor, la iniciación sexual y la rebeldía contra el establishment social se combinaban con buenos resultados comerciales⁶. Mintz y Roberts definieron parte de estas películas como “alienation and rebellion films” (1993, p. 266-270), en los cuales los adolescentes de la década anterior están convirtiéndose en jóvenes adultos decepcionados, desorientados y sedientos de cambio.

La mujer sigue constituyendo un eje vertebral de la narratología fílmica. El creciente desapego por el convencionalismo moral y las estrictas prohibiciones del Código estimulan su abierta presentación como objeto sexual [*A clockwork orange* (1971)⁷, *Bob and Carol and Ted and Alice* (1969)⁸], y como ingrediente activo en las relaciones extraconyugales [*The Graduate* (1967)]. La película de Nichols plantea la relación entre un joven estudiante, Ben Braddock (Dustin Hoffman) y una mujer considerablemente mayor que él, Mrs. Robinson (Anne Bancroft) quien, en una inversión del acoso masculino, intenta desesperadamente seducirle y mantener relaciones sexuales con él. Ben, en el empeño de zafarse de su acosadora, se enamora de su hija, Elayne (Katharine Ross). Las secuencias finales ofrecen una curiosa contraposición: de un lado, asistimos a la ortodoxia relacional entre dos personajes jóvenes, de la misma edad, e intereses similares en la vida; por otro lado, la huida se lleva a cabo desde la Iglesia en la que Elayne acaba de contraer matrimonio, lo que simbólicamente se operacionaliza en la escena en que Ben inmoviliza la puerta atravesando una enorme cruz entre las aldabas. En sentido estricto, el cortejo de una mujer prometida no

es ninguna novedad –véase, por ejemplo, *The Philadelphia Story* (1940)–, pero sí lo es el contexto en el cual se desarrolla: la relación dual de Ben con madre e hija, voracidad sexual de la primera, y manifiestas alusiones críticas con relación a la religión y el matrimonio al final de la película. Aunque el matrimonio, obviamente, no ha sido consumado, que una mujer casada se fugue con su amante ante la atónita mirada del recién estrenado marido y de cientos de invitados no entraba ciertamente en los preceptos del Código.

Las diferencias extremas de edad en las relaciones afectivas fueron también abordadas por Stanley Kubrick en *Lolita* (1962), adaptación de la controvertida novela de Nabokov (quien también colaboró en la versión cinematográfica, adecuando el guion) en la cual se narra la historia de dependencia afectiva y fascinación erótica entre un hombre maduro y una pre-adolescente, cuyo comportamiento oscila permanentemente entre la inocencia y la provocación deliberada (resuelta simbólicamente en escenas como la pedicura de Lolita a manos de su padrastro). Movido por la fascinación por Lolita (Sue Lyon), Humbert (James Mason) se casará con la madre viuda de la adolescente (Shelley Winters), con lo que su vocación pedófila se transforma en una nada discreta aspiración incestuosa.

Un tipo distinto de rebelión se plantea en *Guess who's coming to dinner* (1967), en la cual Stanley Kramer juega con un argumento tópico en un escenario dramático convencional (una joven, Joanna [Katharine Houghton], plantea a sus padres, Mathew Drayton [Spencer Tracy] y Christina Dreyton [Katharine Hepburn], que quiere casarse, y se organiza una escena para que estos conozcan al pretendiente), pero aderezado con un condimento novedoso: el joven en cuestión, John Prentice, es negro y 14 años mayor que ella. Sydney Poitier encarnó al impecable aspirante en un tono tragicómico que recuerda a *The father of the bride* (1950), en un contexto histórico en que la lucha por los derechos civiles y la igualdad racial alcanzaba uno de sus puntos álgidos en los sesenta. La aceptación final del matrimonio no queda exenta de algunas dudas menores en los padres de la chica (“cuando tengan hijos, ¿de qué color serán?”), pero estas en ningún caso constituyen un impedimento para el enlace⁹.

Mucho más rupturistas se plantean *Petulia* (1968) o *Alice's Restaurant* (1969), en las cuales el acercamiento crítico a la corriente contracultural de los jóvenes *beats* es evidente, alcanzando un estudiado balance entre lo que se muestra y lo que se reprocha. Ambas se estrenaron cuando el Código pasaba a ser historia, y una cierta corriente (moderadamente) liberal invadía Hollywood. El sexo (*Petulia*) o las drogas (*Alice's Restaurant*) no se plantean tan solo como los espacios de reivindicación y la contestación, sino que también revelan su lado oscuro (con cierto regusto moralizante), filón que será prolijamente aprovechado en las décadas siguientes tanto por las majors como en el circuito independiente. Esta moralina queda patente en *Bob and Carol and Ted and Alice* (1969), donde una pareja de clase media-alta californiana (Bob –Robert Culp– y Alice –Natalie Wood–) asisten a unas sesiones de terapia de grupo con el objetivo de convertirse en los observadores desapasionados, sin embargo, su implicación va creciendo al mismo ritmo que su interés por el sexo y la (in)fidelidad de la pareja. Bob y Carol mantienen una estrecha relación de amistad con Ted (Elliot Gould) y Alice (Dyan Canon), menos osados en materia sexual, entre otras cosas por la negativa constante de Alice a mantener relaciones sexuales con su esposo. Tanto la obsesión sexual (Bob y Carol) como su desatención dentro del matrimonio (Ted y Alice, aunque también puede interpretarse como una euforia desmedida de Ted, que le llevará a confesar un *affaire* extramatrimonial de cariz estrictamente sexual) resultan en la infelicidad y el castigo emocional de sus víctimas. A lo largo de la película quedan bien patentes las diferencias entre hombres y mujeres en lo que se refiere a la infidelidad¹⁰: cuando Bob le confiesa a Carol su relación con una estudiante de 20 años, y esta comienza a acosarle a preguntas, él se defiende: “you’re jealous”, a lo que ella replica: “I am curious. Can’t I be curious without

being jealous?"; la situación inversa se desencadena cuando Bob llega a casa y su esposa le confiesa que en la habitación está su amante, un profesor de tenis también en la veintena. Bob monta en cólera ("¿What are you doing to me?!"), y solo las reflexiones de Carol se acercan de la naturaleza abierta de su relación tras el pacto de "infidelidad honesta" que le hacen cambiar de actitud: entra en la habitación, se presenta al desconocido y entabla una animada conversación... Consigo mismo: al joven profesor apenas le llega la camisa al cuerpo. Hacia el final de la película, la confesión de la infidelidad de Ted provocará que Alice proponga una *menàge à quatre* en el cual los varones son los menos receptivos. Tras la insistencia de las mujeres, acceden, aunque no parece ser un éxito...

Cabe decir que los estudios feministas de primeros setenta ofrecerán una retrospectiva crítica sobre la refracción de la mujer en la película "de ficción". Desde los ensayos pioneros de Laura Mulvey (1989), en los cuales se establece la condición pasiva, sexualizada y reificada de la mujer, dispuesta narrativa y escenográficamente para ilustrar su disponibilidad para la satisfacción del deseo masculino, como corresponde a una visión de los géneros entendidos como dialéctica –asimetría de poder–, las visiones disciplinarias sobre la producción no disciplinar incidirán en la relación que se establece entre las mujeres y la vida social, en contextos donde su progresiva emancipación de los cánones patriarcales y victorianos irán colisionando con reduccionismos culturales que las siguen definiendo en primer término a partir de su biología y su (hetero)sexualidad (GREEN, 1998; HOLMLUND, 2002; MAYNE, 2000; RICHARDSON, 2016).

Los roles masculinos y femeninos quedaban nítidamente trazados tanto en el sexo como en cualquier otro entorno relacional. En *The odd couple* (1968), Jack Lemmon y Walter Matthau hacen honor al título de la película representando dos arquetipos extremadamente opuestos de la vida pseudo-conyugal: bajo un mismo techo, temporalmente, convivirán un modelo de limpieza, orden y predisposición doméstica Felix Unger (Lemmon), y un anárquico soltero, Oscar Madison (Walter Matthau) cuyo bien máspreciado es la expresión de la libertad que traduce en el meticuloso desorden de cuanto le rodea. Como puede inferirse con facilidad, la colisión entre ambos caracteres no tardará en aparecer, y adquirirá un tono vodevilés en el cual las lecturas de género son fáciles de extraer: la eterna batalla de sexos entre el rol femenino (representado por Lemmon y su obsesión doméstica) y el masculino (Mathau y su proverbial despreocupación).

CONCLUSIONES

En la producción no disciplinaria analizada, las variaciones entre distintos períodos, en lo que hace referencia a aquello que puede representarse y aquello que no (en este ámbito es de gran valor la literatura especializada), es perfectamente constatable y puede explicarse en el marco del contexto ideológico-político en que se despliegan. Y no es la audiencia general quien reclama una supervisión de las situaciones filmicas, salvando ciertos colectivos particulares que parecen coincidir –lo hacen con seguridad cuando se encarnan en determinados grupos de presión– con los instrumentos oficiales de supervisión (LASALLE, 2002), sino las autoridades políticas y religiosas quienes en cada momento se dedican (¿en cuerpo y alma?) con denuedo a la labor de tutelar los contenidos de la producción no disciplinaria. Como señala Balio (1993), el esfuerzo censor demuestra responder más a una voluntad no explícita de controlar los mecanismos de difusión ideológica que de velar por el bienestar y salvaguarda moral de la audiencia.

En este sentido, es constatable en la producción no disciplinaria bajo el Código Hays una vinculación recurrente de los géneros normativos a espacios sociales igualmente polarizados: hogar/familia, trabajo/relacionalidad, que suelen deformarse mediante el recurso a la ficción. Si examinamos la producción

al amparo de la ideología dominante (lo que nos ayudaría a entender mejor las dos), podremos apreciar que existe una tendencia acusada a acentuar uno u otro en función de la coyuntura política y económica.

También es evidente en la producción filmica una serie de asociaciones específicas, que actúan casi a la usanza de correlatos objetivos: (a) la universalización de “pareja” con “pareja blanca heterosexual de clase media”, (b) la alusión al sexo, con las consabidas limitaciones normativas, como una práctica heterosexual, (c) la caracterización de las figuras masculinas como elementos protectores y de las mujeres como objetos de deseo sexual, (d) el amor y el sexo no son ciegos (suelen esquivar la vejez, por ejemplo, según puede –no– verse), (f) la adecuación normativa a los arquetipos facilita la lectura social y la ubicación –o desubicación– de los personajes en uno u otro género (rara vez hay otras posibilidades).

Todas estas características se materializan filmicamente sobre arquetipos sociales que actúan sobre la audiencia a partir del principio de identificación (HALL apud REPRESENTATION..., 1997). Si, como sostiene Hall, el significado es la interpretación, entonces los estereotipos adquieren el valor pleno a través de la refracción (que trabaja sobre la ficcionalización al perseguir la construcción de situaciones verosímiles, más que *reales*, para la audiencia), puesto que esta proporciona un contexto de lectura, referencia o disidencia esencial para identificarse con uno u otro personaje, y con una u otra situación. La conjugación de arquetipos y modelos (situaciones normativas en las que se desarrollan o a las que refieren) se operacionaliza en determinados ambientes formales que se asumen especialmente adecuados para el desarrollo de la refracción.

Sobre la relación de películas trabajadas, y con el apoyo teórico que ha proporcionado la literatura especializada, la “comedia romántica” ha sido el género preferido por su versatilidad y por articularse casi invariablemente sobre las relaciones de pareja entre hombres y mujeres. A partir de estas interacciones, los modelos (y, ocasionalmente, contramodelos) pueden desplegarse con relativa libertad. Las disposiciones del *Production Code* en Estados Unidos, sirven para otorgar la relevancia a este carácter relativo: la enumeración precisa de las situaciones irrepresentables (no porque no sucediesen, sino porque oficialmente se consideraban inapropiadas¹¹) y la voluntad explícita de fomentar –determinados– valores deseables entre el gran público van estableciendo correlatos objetivos y cristalizando anclajes particulares entre la visión (arquetipo) y la interpretación. El único resquicio que quedaba para la discrepancia era, irónicamente, plantearla a partir de la fidelidad al modelo, cargando emotiva y narrativamente la columna vertebral de la acción sobre los valores deseables y permitir que la “realidad” (que no existe porque la censura la niega) fuera deslizándose desde los extremos.

Así, la “familia-tipo”, el “matrimonio-modelo”, o el “americano medio” son el resultado de una amalgama ideológica que fusiona lo que oficialmente conviene con lo que se desearía en cada momento. Los silencios e invisibilidades (ancianidad, minorías étnicas u homosexualidad, por ejemplo) se combinan con las recursividades (la sensualidad femenina, su querencia natural por determinadas ocupaciones) que explican no cómo es la sociedad estadounidense en un determinado momento histórico, sino cómo se piensa en ella y qué imágenes de las mismas se quiere dar.

De este modo, cuando se analiza la producción audiovisual en su entorno histórico, las representaciones de género adquieren un carácter contextual: la producción no disciplinaria asume las visiones hegemónicas sobre la concepción de la realidad social desde determinados postulados ideológicos y permite una lectura entre líneas de aquellas situaciones que escapan al corsé normativo. La refracción, por tanto, nos enfrenta a los contextos histórico, social, político, económico e ideológico, no a la “realidad” en sí; sino es fundamental para comprender los primeros y aproximarse a la segunda.

NOTAS

¹ “Género” se operacionaliza aquí sobre una vertiente convencional y controvertida. No obstante, es una definición casi universal en los productos analizados, razón por la cual la he mantenido como criterio de operacionalización. Como en la variable anterior, sin embargo, su carácter folk debe prevenir su extrapolación acrítica.

² Disponible en: <goo.gl/y4v5qk>. Acceso en: 22 dic. 2017.

³ Disponible en: <goo.gl/ABmjXw>. Acceso en: 22 dic. 2017.

⁴ No era infrecuente en los cincuenta y sesenta que la homosexualidad se camuflase en triángulos amorosos entre dos hombres y una mujer (STRAAYER, 2001).

⁵ Junto con el de “divertirse un poco”, uno de los eufemismos más célebres de la historia de Hollywood para referirse al sexo o la conducta inapropiada.

⁶ Véase, por ejemplo: Mulligan (1962), Nichols (1967), Mazursky (1969), Kubrick (1971), Hopper (1969), Kramer (1967) o Robbins y Wise (1961).

⁷ En el contexto de una extremada y aparentemente gratuita violencia y del sadismo de Álex (Malcom McDowell) y sus acólitos.

⁸ Donde los intercambios de pareja y la sexualidad extramarital consentida aparecen como telón de fondo de una generación recién instalada en la treintena, entre el conformismo de los cincuenta y la desorientación y vacío de los setenta.

⁹ Aunque el desorientado señor Drayton confiesa a su esposa: “I need more than one day to make a decision like that. It’s the silliest thing I’ve ever heard of...”.

¹⁰ Aunque en el caso de Bob y Alice no podría hablarse estrictamente de tal, puesto que los devaneos extramatrimoniales son consentidos por Carol, siempre y cuando sean “honestos” uno con la otra.

¹¹ Un indicio más que la supuesta “ficción” no debía leerse en clave de desconexión con la realidad, puesto que en otro caso no hubiera sido necesario proteger la vulnerabilidad moral de la audiencia.

REFERENCIAS

ADAM’s rib. Dirección de George Cukor. Los Angeles: MGM, 1949. 101 min.

ALICE’s restaurant. Dirección de Arthur Penn. Beverly Hills: Elkins Entertainment, 1969. 111 min.

ALL About Eve. Dirección de Joseph Mankiewicz. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 1950. 138 min.

THE APARTMENT. Dirección de Billy Wilder. Los Angeles: Mirisch, 1960. 125 min.

BABINGTON, Bruce; EVANS, Peter Williams. *Affairs to remember: the Hollywood comedy of the sexes*. Manchester: Manchester University Press, 1989.

BALIO, Tino. *Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1993.

THE BEST years of our life. Dirección de William Wyler. Los Angeles: Samuel Goldwyn, 1946. 170 min.

BLACK, Gregory. *The catholic crusade against the movies: 1940-1975*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1998.

BOB and Carol and Ted and Alice. Dirección de Paul Mazursky. Culver City: Columbia Pictures, 1969. 105 min.

BRINGING up baby. Dirección de Howard Hawks. Los Angeles: RKO Radio Pictures, 1938. 102 min.

CAPLAN, Patricia. *The cultural construction of sexuality*. 7. ed. London: Routledge, 2013.

CASABLANCA. Dirección de Michael Curtiz. Burbank: Warner Bros., 1942. 102 min.

CASETTI, Francesco. *Teorías del cine: 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 1994.

CAT on a hot tin roof. Dirección de Richard Brooks. Bath: Avon Productions II, 1958. 108 min.

CHAPLIN, Elizabeth. *Sociology and visual representation*. London; New York: Routledge, 1994.

A CLOCKWORK orange. Dirección de Stanley Kubrick. Burbank: Warner Bros., 1971. 136 min.

COLLIER, Jane Fishburne.; YANAGISAKO, Silvia Junko (Eds.). *Gender and kinship: essays toward a unified analysis*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1987.

COUVARES, Frances (Ed.). *Movie censorship and American culture*. 2. ed. Amherst; Boston: University of Massachusetts Press, 2006.

DOHERTY, Thomas Patrick. *Teenagers and teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950s*. Boston: Unwin Hyman, 1988.

_____. *Hollywood's censor: Joseph I. Breen and the Production Code administration*. New York: Columbia University Press, 2007.

EAST of Eden. Dirección de Elia Kazan. Burbank: Warner Bros., 1955. 118 min.

EASY rider. Dirección de Dennis Hopper. [S.l.]: Pando Company, 1969. 95 min.

THE FATHER of the bride. Dirección de Vincente Minnelli. New York: Loew's, 1950. 92 min.

FISHBEIN, Leslie. Hollywood's harlots, 1900-1930: fallen women and the American dream machine. In: TOPLIN, Robert Brent (Ed.). *Hollywood as mirror: changing views of "outsiders" and "enemies" in American movies*. Westport, CN: Greenwood Press, 1993. p. 75-93.

FRANKLIN, Sarah; MCKINNON, Susan. New directions in Kinship Study: a core concept revisited. *Current Anthropology*, Chicago, v. 41, n. 2, p. 275-279. abr. 2000.

GATEWARD, Frances. She-devils on wheels: women, motorcycles, and movies. In: POMERANCE, Murray (Ed.). *Ladies and gentlemen, boys and girls: gender in film at the end of the twentieth century*. Albany: State University of New York Press, 2001. p. 203-215.

GILDA. Dirección de Charles Vidor. Culver City: Columbia Pictures, 1946. 110 min.

THE GRADUATE. Dirección de Mike Nichols. [S.l.]: Lawrence Turman, 1967. 106 min.

GRAU REBOLLO, Jorge. *Antropología audiovisual: fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción audiovisual en diseños de investigación social*. Barcelona: Bellaterra, 2002.

THE GREAT dictator. Dirección de Charles Chaplin. Los Angeles: Charles Chaplin Productions, 1940. 125 min.

GREEN, Philip. *Cracks in the pedestal: ideology and gender in Hollywood*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998.

GUESS who's coming to dinner. Dirección de Stanley Kramer. Culver City: Columbia Pictures, 1967. 108 min.

HIS girl Friday. Dirección de Howard Hawks. Culver City: Columbia Pictures, 1940. 92 min.

HOLMLUND, Chris. *Impossible bodies: femininity and masculinity at the movies*. London: Routledge, 2002.

HOW to marry a millionaire. Dirección de Jean Negulesco. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 1953. 95 min.

JACOBS, Lea. *The wages of sin: censorship and the fallen woman film, 1928-1942*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1991.

KEY largo. Dirección de John Huston. Burbank: Warner Bros., 1948. 100 min.

KISS me, stupid. Dirección de Billy Wilder. Los Angeles: Mirisch, 1964. 125 min.

LASALLE, Mick. *Dangerous men: pre-code Hollywood and the birth of the modern man*. New York: Thomas Dunne, 2002.

LEFF, Leonard; SIMMONS, Jerold. *The dame in the kimono: Hollywood, censorship and the Production Code*. 2. ed. Lexington: The University Press of Kentucky, 2001.

LEV, Peter. *Transforming the screen: 1950-1959*. New York: Charles Scriber's Sons, 2003.

LOLITA. Dirección de Stanley Kubrick. [S.l.]: A. A. Productions, 1962. 153 min.

THE MALTESE falcon. Dirección de John Huston. Burbank: Warner Bros., 1941. 100 min.

MAYNE, Judith. *Framed: lesbians, feminists, and media culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

MINTZ, Steven; ROBERTS, Randy (Eds.). *Hollywood's America: United States history through its films*. St. James, NY: Brandywine, 1993.

MR. Belvedere rings the bell. Dirección de Henry Koster. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 1951. 87 min.

MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1989.

MY favourite blonde. Dirección de Sidney Lanfield. Los Angeles: Paramount Pictures, 1942. 78 min.

MY favourite brunette. Dirección de Elliott Nugent. Burbank: Hope Enterprises, 1947. 87 min.

THE ODD couple. Dirección de Gene Saks. Los Angeles: Paramount Pictures, 1968. 105 min.

ORTNER, Sherry. So, is female to male as nature is to culture? In: _____. (Ed.). *Making gender: the politics and erotics of culture*. Boston: Beacon Press, 1996. p. 173-180.

_____. Not a history lesson: the erasure of politics in American cinema. *Visual Anthropology Review*, Hoboken, v. 29, n. 2, p. 77-88, outono 2013.

ORTNER, Sherry; WHITEHEAD, Harriet (Eds.). *Sexual meanings: the cultural construction of gender and sexuality*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1981.

PETULIA. Dirección de Richard Lester. [S.l.]: Petersham Pictures, 1968. 105 min.

THE PHILADELPHIA story. Dirección de George Cukor. Los Angeles: MGM, 1940. 112 min.

THE POSTMAN always rings twice. Dirección de Tay Garnett. Los Angeles: MGM, 1946. 113 min.

THE PRINCESS and the pirate. Dirección de David Butler e Sidney Lanfield. Los Angeles: Samuel Goldwyn, 1944. 94 min.

REBEL without a cause. Dirección de Nicholas Ray. Burbank: Warner Bros., 1955. 111 min.

REPRESENTATION and the media. Dirección de Jhally Sut. Northampton: Media Education Foundation. 1997. 55 min.

RICHARDSON, Niall. *Transgressive bodies: representations in film and popular culture*. 2. ed. London: Routledge, 2016.

ROAD to Morocco. Dirección de David Butler. Los Angeles: Paramount Pictures, 1942. 81 min.

ROAD to Rio. Dirección de Norman McLeod. Los Angeles: Paramount Pictures, 1947. 100 min.

ROFFMAN, Peter; PURDY, Jim. Gangsters and fallen women. In: MINTZ, Steven; ROBERTS, Randy (Eds.). *Hollywood's America: United States history through its films*. St. James, NY: Brandywine, 1993. p. 93-102.

ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. London: SAGE, 2001.

ROSS, Steven Joseph. Introduction: why movies matter? In: _____. (Ed.). *Movies and American society*. Oxford: Blackwell, 2002. p. 1-13.

SABRINA. Dirección de Billy Wilder. Los Angeles: Paramount Pictures, 1954. 113 min.

THE SEVEN year itch. Dirección de Billy Wilder. [S.l.]: Charles K. Feldman Group, 1955. 105 min.

THE SILVER screen: color me lavender. Dirección de Mark Rappaport. [S.l.]: [s.n.], 1997. 100 min.

SKINNER, James. *The cross and the cinema: the legion of decency and the national catholic office for motion pictures, 1933-1970*. Westport, CN: Praeger, 1993.

SOME like it hot. Dirección de Billy Wilder. [S.l.]: Ashton Productions, 1959. 121 min.

SPLENDOR in the grass. Dirección de Elia Kazan. Burbank: Warner Bros., 1961. 124 min.

STOLCKE, Verena. ¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad? *Política y Cultura*, Ciudad de México, DF, n. 14, p. 25-60, 2000.

_____. La mujer es puro cuento: la cultura del género. *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, Barcelona, n. 19, p. 69-95, 2003.

STRAAYER, Chris. The talented poststructuralist: heteromascularity, gay artifice, and class passing. In: LEHMAN, Peter (Ed.). *Masculinity: bodies, movies, culture*. London; New York: Routledge, 2001. p. 115-132.

STRATHERN, Marilyn. *Reproducing the future: essays on anthropology, kinship and the new reproductive technologies*. Manchester: Manchester University Press, 1992.

A STREETCAR named desire. Dirección de Elia Kazan. [S.l.]: Charles K. Feldman Group, 1951. 122 min.

SUNSET Boulevard. Dirección de Billy Wilder. Los Angeles: Paramount Pictures, 1950. 110 min.

TEA and sympathy. Dirección de Vincente Minnelli. Los Angeles: MGM, 1956. 122 min.

TO kill a mockingbird. Dirección de Robert Mulligan. Los Angeles: Universal International Pictures, 1962. 129 min.

WEST side story. Dirección de Jerome Robbins e Robert Wise. Los Angeles: Mirisch, 1961. 153 min.

THE WILD one. Dirección de Laslo Benedek. [S.l.]: Stanley Kramer Productions, 1953. 79 min.

YANAGISAKO, Silvia; DELANEY, Carol (Eds.). *Naturalizing power: essays in feminist cultural analysis*. London; New York: Routledge, 1995.