

8. Ana L. Bochicchio y Marisa A. Miranda **

Acerca de eugenesia, monstruos y cine. Estados Unidos durante la década de 1930

ABSTRACT

Partiendo del presupuesto que toda eugenesia requiere una caracterización de lo monstruoso, en este artículo se reconstruyen discursos “clave” provenientes de los Estados Unidos de América. En efecto, considerando que si existe una disciplina en la cual la monstruosidad ha estado involucrada de manera significativa, esa es la eugenesia, en cuanto “ciencia del cultivo de la raza”, aplicable a los seres humanos, animales y plantas, enunciada por Francis Galton en la Inglaterra victoriana y sujeta a diversas reelaboraciones durante el siglo XX, aun cuando todas ellas conservaron la pretensión de identificar, clasificar, jerarquizar y excluir. Desde allí, el monstruo era confundido con el “otro”,

considerado no sólo indeseable, sino fundamentalmente amenazante; y, por ende, cuya reproducción debía impedirse para un hipotético bien colectivo, denominado de manera indistinta patria o nación. Dicho esto, y teniendo presente el carácter performativo del discurso, nos detendremos en las manifestaciones de la impronta eugénica de la monstruosidad mediante el análisis de ejemplos emblemáticos del cine de terror estadounidense de la década de 1930, particularmente, poniendo el foco en la infiltración discursiva -en ámbitos excedentarios de su disciplina- de la tesis del biólogo estadounidense Paul Popenoe.

Palabras Clave: Eugenesia, Estados Unidos, monstruos, cine.

Starting from the assumption that eugenics requires a characterization of monstrosity, this article reconstructs “key” discursivities from the United States of America. It can be considered that if there is a discipline in which the monstrosity has been involved in a significant way, that is eugenics, as “science of the cultivation of the race”, applicable to human beings, animals and plants, enunciated by Francis Galton in Victorian England and subject to various reworkings during the twentieth century,

* albochicchio@untdf.edu.ar Instituto de Cultura, Sociedad y Estado – Universidad Nacional de Tierra del Fuego/ CONICET. Trabajo realizado en el marco de los proyectos: *Ciencia, racismo y colonialismo visual-*

PID2020-112730GB-I00 (Ministerio de Ciencia e Innovación de España-Agencia Estatal de Investigación) y *Una genealogía de las biopolíticas eugénicas en la Argentina (1880-1980)*-PIP 11220200100407CO (CONICET, Argentina).

even though all of them retained the claim to identify, classify, rank and exclude. Thence, the monster was confused with the "other", considered not only undesirable, but fundamentally threatening; and, therefore, whose reproduction should be prevented for a hypothetical collective welfare, called indistinctly homeland or nation. That said and keeping in mind the performative nature of the discourse, we will analyse the manifestations of the eugenic imprint of monstrosity through the analysis of emblematic examples of American horror films from the thirties, particularly, focusing on the discursive infiltration of the thesis of the American biologist Paul Popenoe -in surplus areas of his discipline.

Key words: *Eugenics, United States of America, Monsters, cinema.*

El monstruo o lo que se aparta de la norma

Entre las preguntas que cabe formularse al abordar la temática propuesta, se encuentran aquellas que interrogan sobre ¿qué es la biopolítica eugénica¹ y cuál es su lugar al interior del liberalismo y de su racionalidad del poder?

¹ La biopolítica es entendida por Foucault como el poder ejercido sobre la población, conjunto de mecanismos por los cuales lo que en la especie humana constituye sus trazos biológicos fundamentales puede ingresar dentro de la política. Representa el paso del poder del soberano sobre la vida y la muerte de sus súbditos, sintetizado en hacer morir y dejar vivir, a otra situación que sin eliminar lo anterior, lo invierte, introduciendo en el siglo XVIII la

¿Quiénes la conformaron, sobre qué procesos históricos? ¿Cuáles eran sus premisas epistemológicas, sus saberes constituyentes? ¿Cuál era su alcance, cuáles sus fisuras? ¿Cómo elaboraba su discurso y qué caracterizaba su lenguaje? ¿Por qué motivos aparecen en este las metáforas de lo heroico y lo monstruoso? ¿Cuáles son las expresiones sociales y políticas de ese lenguaje épico y horroroso? ¿Qué revela, y qué oculta, la metáfora? ¿Qué dice y qué no? En definitiva, el lugar de lo normal y lo anormal según estas construcciones discursivas. Entre las posibles respuestas explicativas a esos interrogantes, encontramos la de Arias Mora, quien afirma sagazmente que lo monstruoso “desborda sus orígenes míticos y sus expresiones fantásticas para abrirse campo en el terreno político y corporal”.²

Desde ese marco conceptual afirmamos que un estudio como el presente impone la deconstrucción del monstruo y sus sombras. En efecto, visibilizar las biopolíticas aplicadas sobre el monstruo impone identificar antes los elementos que confluyen para su caracterización como tal. Así, consideraremos al monstruo como aquel ser humano que, pudiendo en ocasiones (aunque no necesariamente) estar conformado por rasgos atávicos, representa (esto sí, de manera indefectible) un cuerpo o psiquis desobediente a la normalización. De

cuestión de hacer vivir y dejar morir. Ver: Michel Foucault. *Defender la sociedad*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, pág. 218.

² Dennis Arias Mora. *Héroes melancólicos y la odisea del espacio monstruoso. Metáforas, saberes y cuerpos del biopoder (Costa Rica, 1900-1946)*, San José de Costa Rica, Arlekin, 2016, pág. 34.

esta manera, podría recuperarse aquí el reciente desafío hecho por Paul B. Preciado en su discurso ante *l'Ecole de la Cause Freudienne* parisina, en 2019. Lejos quizás de estar pensando específicamente en la eugenesia o “ciencia del cultivo de la raza”, el autor del *Manifiesto Contrasexual* afirmaba: “yo soy el monstruo que os habla. El monstruo construido con vuestro discurso y vuestras prácticas clínicas. Yo soy el monstruo que se levanta del diván y toma la palabra, no como paciente, sino como ciudadano y como vuestro semejante monstruoso”.³

Razonamiento epistemológicamente muy útil para nuestro propósito y que admite su traslación del universo no-binario -para el cual fue escrito- a una hermenéutica del paradigma eugénico. Al respecto cabe destacar el posicionamiento de quien habla, Preciado, como ser monstruoso, aunque semejante a aquellos que lo califican como tal; a quienes, además, les adjudica total responsabilidad sobre su creación. Una creación derivada de prejuicios con pretensiones homogeneizadoras de la sociedad, en la cual el otro, percibido como distinto, es a su vez inserto en un orden jerárquico en el cual es considerado inferior. Y, peor aún, amenazante.

Ahora bien, conviniendo la enfática consolidación de la monstruosidad por la eugenesia, o mejor aún, la construcción disciplinar de esta a partir de aquella, cabe señalar que merced a la “ciencia del cultivo de la raza”, aplicable a los seres humanos,

animales y plantas, enunciada por Francis Galton en la Inglaterra victoriana y luego reelaborada durante el siglo XX, lo monstruoso era confundido con el “otro”, considerado indeseable. Esto es, aquella entidad cuya reproducción debía impedirse, no sólo en bien individual, sino fundamentalmente, para un hipotético bien colectivo, denominado de manera indistinta patria o nación. En definitiva, toda disciplina (o mejor aún, todo enfoque transdisciplinario) que se ocupa de los monstruos expresa necesariamente un discurso del biopoder,⁴ que es el que define quién es monstruo y quién no lo es. Y, desde ahí, cabe pensar que la eugenesia sirvió, entre otras cosas, para ponderar -en el sentido de construir, medir, valorar- las características monstruosas de un individuo o grupo social. Por otra parte, esta disciplina infiltró transversalmente a otras afirmadas áreas normativas, como la medicina y el derecho, siendo desde su misma enunciación la privilegiada encargada de detectar lo monstruoso. En efecto, esa relación dialógica entre poder y saber inmanente a la eugenesia fue expresada, entonces, mediante la definición de la normalidad y las subsecuentes políticas para lograrla, lo que presupone, de manera complementaria e indisoluble, una definición de la anormalidad y de las diversas decisiones ejecutivas tendientes a extirparla. En fin, estrategias referidas al diseño de la marginación implícita en toda eugenesia: para alcanzar la normalización resulta indispensable excluir del proceso

³ Paul B. Preciado. *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona, Anagrama, 2021, pp. 18-19.

⁴ Foucault entiende por biopoder el poder que tiene por objeto la vida biológica del hombre, o también, la estatización de la vida biológicamente considerada. Michel Foucault. *Defender la sociedad*, op. cit., pág. 217.

reproductivo (ya físico, ya ideológico) a aquella entidad considerada imposible de normalizar.

A su vez, y dado que la eugenesia implica un pasaje de lo individual a lo social, cabe asumir la funcionalidad del concepto de “inmunidad”, leído desde una aproximación a la clave neofoucaultiana de Roberto Esposito.⁵ Como es sabido, la idea de inmunidad involucra una visión organicista de la sociedad, desde donde adquieren significativa dimensión metáforas que remiten a concebir a aquélla como un ser vivo, con potencialidad de enfermarse y de curarse, de ser infectado y de desarrollar mecanismos internos de defensa ante la eventualidad de perder la vida, o, para decirlo en términos evolucionistas, de no triunfar en la *struggle for life*, esa cara contienda que nos fuera advertida promediando el siglo XIX desde coordenadas darwinistas. Siendo, entonces, la noción de *inmunitas* entendida como la “refractoriedad” de un organismo a contraer una enfermedad, resulta de fundamental importancia indagar en el par antitético “yo-otro”, tan explorado por Tzvetan Todorov.⁶ Una precisa definición del “yo” a preservar y del “otro” a destruir implica reconocer una clara competencia -pensada en términos biológicos, pero fundamentalmente sociales- en la cual sólo uno de esos grupos podría subsistir; y presuponer, a la vez, cierta vulnerabilidad del primero ante una amenaza más o menos concreta del segundo.

⁵ Ver: Roberto Esposito. *Protección y negación de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005 y Roberto Esposito. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, Madrid, Herder, 2009.

⁶ Tzvetan Todorov. *Nosotros y los otros*, México D.F., Siglo XXI, 1991.

Se impone, entonces, determinar quiénes conforman esas categorías en pugna, que, en definitiva, no son más que burdas agrupaciones arbitrarias, condicionadas por el emisor de un discurso inmunitario que opera como discurso autorizado.

Al respecto, cabe recordar que el problema biopolítico fundamental a resolver por la eugenesia consiste en lograr que la sociedad “normalizada” adquiera inmunidad respecto a un “otro” amenazante que, asociado a su investidura invasiva, es convertido de manera inmediata en una figura monstruosa. El monstruo es presentado, así, como el enemigo, el “excluido del poder”, y sobre quien éste decide -desde “una metafísica y una práctica eugenésica de la dominación”- controlarlo, someterlo; retomándose, así, “la tradición clásica del poder, su exaltación de la guerra para sujetar al monstruo y para destruir la libertad”, aun cuando, según Antonio Negri, su destrucción absoluta se vería imposibilitada puesto que el monstruo se sostiene, al igual que la eugenesia, en una genealogía indestructible del porvenir.⁷

Dicho esto, cabe afirmar que más allá de observar ciertas distancias prácticas entre las estrategias eugénicas adoptadas por los diversos Estados, en todas ellas se advierte la indefectible construcción del monstruo; diferenciándose, en todo caso, en los procedimientos ideados para excluirlo. Así, durante gran parte del siglo pasado, se

⁷ Antonio Negri. “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.) *Ensayos sobre biopolítica*, Buenos Aires, Paidós, 2007, pág. 139.

advierte la implementación de la biopolítica eugénica – y, por lo tanto, la eliminación, real o simbólica, de lo monstruoso – desde diversos países. Un monstruo que, para su consolidación biopolítica y eficaz impregnación cultural, requirió de intervenciones del biopoder en diversos aspectos; tal como se aprecia en el caso de la eugenesia estadounidense expresada por Paul Popenoe y su pedagogía respecto a la concepción de la familia. Y, desde ahí, nos detendremos en la infiltración de estos discursos en el modelo proporcionado por el cine, específicamente en el ciclo hollywoodense de monstruos clásico durante la década de 1930. Este corpus de películas establece una interdiscursividad clara con las nociones del biopoder eugénico, tratadas desde una perspectiva popular y de fácil asimilación inconsciente (no científicista), destinada al consumo masivo. Específicamente, el género fue útil para mostrar metafóricamente la manera en que las patologías mentales o morales podían afectar a la sociedad. Se justifica, de tal modo, la eliminación o segregación de lo considerado “monstruoso”.

Sustrato teórico de la eugenesia estadounidense: el emblemático Paul Popenoe

Paul Popenoe (1888-1979) puede ser considerado uno de los eugenistas más importantes de Estados Unidos, especialmente en el área de la eugenesia prematrimonial y familiar. Fue fundador y director del *American Institute of Family Relations* (AIFR), instituto californiano fundado en 1930 como una organización privada dedicada a fomentar los valores de familia tradicionales entre las clases medias estadounidenses.⁸ Si bien Popenoe desarrolló la carrera de eugenista desde la década de 1910 y fue un acérrimo defensor de políticas “negativas” (intervención en los cuerpos con el fin de eliminar los elementos considerados defectuosos) como la esterilización forzosa,⁹ en paralelo sostuvo la necesidad de educar en cuestiones relacionadas con la vida familiar. Esto lo convierte en exponente de una eugenesia de tipo “hibridada”, en la que las estrategias de aplicación negativa pueden aparecer en conjunto con las de aplicación positiva (fomentación de los caracteres considerados deseables), sin que necesariamente presenten un antagonismo radical entre sí.

Popenoe entendía al matrimonio como una institución natural con implicancias sociales y, por eso mismo, en su carrera como consejero pretendió volver científicas las reglas del matrimonio, sosteniendo que la eugenesia debía tener una aplicación tanto

⁸ El AIFR estuvo activo hasta la década de 1970. Para esa época atendió aproximadamente 300.000 personas. Para saber más sobre la misma, ver: David Popenoe. “Remembering my Father: An Intellectual Portrait of ‘The Man Who Saved Marriages’”, en David Popenoe (ed.) *War Over the Family*, New Brunswick, Transaction Publishers, 2005, pp. 227-243.

⁹ Junto al eugenista E. S. Gosney, Popenoe fundó la *Human Betterment Foundation* en Pasadena, California en 1928. Desde dicho instituto, ambos especialistas de dedicaban a divulgar los supuestos beneficios de la esterilización forzosa de delincuentes y enfermos mentales en California.

biológica como sociológica.¹⁰ Al mismo tiempo, sostenía que cierta clase de gente era defectuosa para la vida en sociedad: los retrasados mentales, los psicológicamente defectuosos y criminales. De esta manera, aseguraba que “la sociedad puede funcionar bien sin ellos y en la mayoría de las instancias, tanto ellos como la nación estarían mejor si no hubieran nacido”.¹¹ En cambio, la persona superior desde el punto de vista eugénico era, según él, aquella que mostraba madurez emocional, se reproducía adecuadamente, vivía feliz y realizaba aportes al progreso social.¹² Por eso mismo, según Popenoe, el Estado debía encargarse de hacer ajustes legales que estimularan la reproducción de éstos y desestimularan la de los “indeseables”.

Desde la Gran Guerra hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, las familias estadounidenses habían experimentado fuertes tensiones y rupturas, lo cual implicó pocos lazos familiares, altas tasas de divorcio, poca natalidad y la incorporación de numerosas mujeres como fuerza laboral – con una fuerte tendencia a la inversión, o al menos la confusión, de los roles tradicionales de género.¹³

En tal contexto, desde la década de 1930, Popenoe encaró una campaña eugenésica familiar de tipo pedagógica, cuyo objetivo último y principal era evitar el divorcio. La propuesta de Popenoe radicaba en sostener que la mayoría de los problemas que surgen

dentro de un matrimonio pueden ser prevenidos y resueltos mediante una buena educación pre-matrimonial. Popenoe alentaba a las personas a que sean conscientes de casarse con alguien que provenga de una “familia fecunda” puesto que “el matrimonio de familias sanas en las que hay numerosos hijos, es una de las mejores garantías de la fertilidad continua”.¹⁴ Por lo tanto, las políticas eugenésicas positivas no dejan de estar acompañadas de un esfuerzo negativo por imponer una ideología basada en la supremacía de la genética.

En definitiva, Popenoe apelaba a estrategias pedagógicas capaces de educar en la consolidación de un tipo específico de familia blanca, patriarcal y de clase media. Ello, sobre todo, imponiendo modelos normativos basados en los roles tradicionales de género y la monogamia heterosexual. Por eso mismo, los planteos de Popenoe apuntaban a la etapa previa a la consumación del casamiento, buscando desalentar el divorcio. Para Popenoe, el éxito y la promoción del matrimonio dependían de una buena educación. Es en esta área en la que los eugenistas debían enfatizar a la hora de encarar campañas para la “mejora de la sociedad” ya que actuando previamente se evitaría tanto el divorcio como el matrimonio disgénico.

Era, en última instancia, la calidad de la descendencia la razón detrás de la

¹⁰ Paul Popenoe y Hill Johnson Roswell. *Applied Eugenics*, Nueva York, Macmillan Company, 1933, pág. vii. Las traducciones del inglés al español son propias.

¹¹ Paul Popenoe. *The Conservation of the Family*, Londres, Bailliere, Tindall & Cox, 1923, pág. 125.

¹² Ídem., pág. vii.

¹³ Ver: Stephanie Coontz. *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap*, Nueva York, Basic Books, 2000.

¹⁴ Paul Popenoe. *The Conservation of...*, op. cit., pág. 99.

preocupación de los eugenistas como Popenoe por conservar el matrimonio. Se suponía que cuando más “estable” fuera el hogar, los hijos serían criados en un ambiente más saludable y, por lo tanto, ellos mismos se conformarían en “valiosos” miembros de la sociedad y futuros “buenos” padres, madres, esposos y esposas. Desde la perspectiva socio-biologicista de Popenoe, la familia, como forma de “asociación animal”, “es una adaptación que ofrece grandes ventajas, emocional y educacionalmente, tanto a los adultos como a los niños al mismo tiempo que brinda a la sociedad las mejores perspectivas de progreso evolutivo”.¹⁵ Era, pues, el valor reproductivo de la familia lo más importante para la eugenesia familiar representada por Popenoe.

Durante la década de 1930 el discurso eugénico de Popenoe fue un rasgo distintivo que estuvo presente en ciertas películas producidas por la gran industria cinematográfica hollywoodense – lo cual demuestra su importancia hegemónica a nivel cultural. Especialmente el cine de monstruos es un reflejo de este tipo de discursividad normalizante que apuntaba a “mejorar la sociedad” a través de la eliminación o segregación del individuo “defectuoso” o no apto para vivir en sociedad, es decir el “monstruo disgénico”.

Sin monstruosidad no hay eugenesia; y, en consecuencia, sin su conceptualización se torna inviable la estratificación de sesgo biológico o ambiental sobre la cual fue edificada la disciplina victoriana sistematizada por Galton. De ahí que se

imponía, pues, la consolidación de diversos discursos que definieran con precisión las características de ese ser, el monstruo, que, presentado a veces recuperando rasgos atávicos y otras como degeneración de la stirpe, hacía peligrar la existencia de los seres “aptos”, en cuanto prototipo mítico de toda eugenesia.

Los monstruos de Hollywood y su impronta eugénica

En la construcción teórica imprescindible en la conformación de lo monstruoso, se advierten las más variadas discursividades, que contribuyeron a definirlo con marcada precisión. Pero, más allá de los dispositivos anclados en teorías médicas “hechas a medida” para lograr su detección y de exclusiones amparadas por un derecho que actuaba con marcada sincronía, también resultó necesario incidir en ámbitos culturales precisos. Así, el imperativo de evitar la generación de monstruos constituyó un anclaje sustancial de aspectos culturales subyacentes (y derivados de) a la adopción de la eugenesia por parte de los diversos Estados (desde Alemania, Estados Unidos e Inglaterra en el ámbito anglosajón hasta Italia y Latinoamérica en el ámbito latino); aspecto en el cual el cine adquiriría un lugar fundamental.

En efecto, al respecto cabe recordar que Marc Ferro concientizó en la década de 1970 sobre valor del séptimo arte como testimonio socio-histórico de la época de

¹⁵ Paul Popenoe. “Biology and Education”. *Bios*, vol 12, no. 2, mayo de 1941, pág. 84.

realización.¹⁶ Casi al mismo tiempo, Pierre Sorlin propuso una sociología del cine que lo reconoce como un producto cultural que conforma una puesta en escena social e ideológica ya que el filme de ficción busca establecer “una relación con el espectador, a quien trata de seducir o repugnar”.¹⁷ En consecuencia, “la pantalla revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se le corta, como se comprende en una época determinada; la cámara busca lo que parece importante para todos, descuida lo que es considerado secundario”.¹⁸

Según Marc Angenot, en un momento dado, todos los discursos “están provistos de aceptabilidad y encanto: tienen eficacia social y públicos cautivos”.¹⁹ Es, por ende, el sentido común detrás de los imaginarios presentes en los filmes lo que les otorga a estos un valor intrínseco a la hora de analizar su potencialidad discursiva. El cine comercial de Hollywood, por lo tanto, es una construcción narrativa que funciona como mecanismo de distribución e imposición ideológica “que muestra en gran medida una perspectiva favorable al poder, perspectiva en la que el espectador, usualmente desprevenido, suele participar en forma acrítica”.²⁰ El discurso cinematográfico es, pues, un proceso comunicacional que

pretende tener una reacción cognitiva y emocional sobre los espectadores.²¹

Ahora bien, el corpus aquí seleccionado de películas clásicas²² de monstruos da cuenta de la conjunción entre producción cinematográfica atravesada por el sentido común de la hegemonía discursiva relacionada con la eugenesia familiar heteronormativa del período. Desde el género del terror, estas producciones reflejan una intención claramente pedagógica que coincide con la de eugenistas que, como Popenoe, estaban preocupados por la cuestión del matrimonio. Es por eso mismo que el estudio del discurso comunicacional de esta selección de filmes resulta de gran utilidad para analizar el modo en que la eugenesia estaba presente como un paradigma sociocultural, además de científico.

En sintonía con estos valores, durante la década de 1930, Hollywood -principalmente las grandes productoras Universal y Paramount - produjo una serie de películas de monstruos que hoy son consideradas formativas del género. A su vez y en gran medida, tales películas conformaron parte de un discurso normativo sobre la deformidad y la inmoralidad (ambos

¹⁶ Marc Ferro. *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 2000, pp. 21-22.

¹⁷ Pierre Sorlin. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 169-170.

¹⁸ Ídem., pág. 28.

¹⁹ Marc Angenot. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2010, pp. 21-22.

²⁰ Fabio Nigra. *Hollywood y la historia de Estados Unidos. La fórmula estadounidense para contar el pasado*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2012, pág. 62.

²¹ Ludwig Maximilians. “Pragmatics and Cinematic Discourse”, *Lodz Papers in Pragmatics*, vol 8, no. 1, 2012, pág. 83.

²² Con el término “clásico” nos referimos al ciclo de películas de monstruos iniciado durante la década de 1930 en Hollywood. EL mismo se extendió hasta mediados de los años '40 aproximadamente. La mayoría de estas películas fueron producidas por los estudios Universal y RKO.

aspectos de la monstruosidad), la sexualidad y la familia.

Así, el cine, como producto cultural masivo, es capaz de inculcar contenidos y enseñanzas que se desarrollaban en el mundo científico y político, convirtiéndose en un importante factor de popularización de los conceptos eugenésicos dominantes durante el periodo. Concretamente, el género fue útil para demarcar el modo en que las patologías mentales o morales podían materializarse físicamente, justificando la eliminación o segregación del individuo “monstruoso” en cuestión. Es, en definitiva, la síntesis de una “normalidad” amenazada, aspecto clave del discurso eugenético.

Dicho esto, cabe recordar que la base de los principales clásicos del cine de monstruos de la década de 1930, como *Drácula* (Tod Browning, 1931) o *Frankenstein* (James Whale, 1931), eran las novelas góticas británicas del siglo XIX, las cuales suelen tener un discurso moralizante que demoniza a un otro, física, sexual o racialmente diferente.²³ Razón por la cual, el “mal” proviene de dentro del propio individuo monstruoso, que representa problemas sociales que los protagonistas deben enfrentar y resolver.²⁴ Por supuesto, que estas películas -destinadas a un público que estaba acostumbrándose al paso entre el

cine silente y el sonoro- carecen de la profundidad de análisis psíquica y las dicotomías éticas que enfrentan los personajes de las novelas en las que se inspiran.²⁵ Los monstruos de estos filmes son imágenes inequívocas de rápida lectura, que encarnan individuos disgénicos, a los cuales, en cuanto amenazantes, resulta necesario aislar o eliminar.

Una de las principales características de estas películas es mostrar un orden “normalizado” que es alterado por la presencia del monstruo y que, por lo tanto, debe ser restaurado. Es principalmente la intrusión del monstruo en medio de una joven pareja heterosexual, blanca y de clase media-alta a punto de casarse. Al ser eliminada la amenaza, el matrimonio de puede concretar felizmente ya que, en definitiva, se logró excluir la capacidad reproductiva del monstruo (el individuo disgénico).²⁶ Y, como podrá verse en el análisis de las películas seleccionadas, esa capacidad reproductiva de los monstruos constituye la mayor ansiedad originada tras su representación.²⁷

Por ejemplo, la figura del vampiro resulta una metáfora inequívocamente capaz de ser aplicada a estas nociones. No caben dudas del estatus de clásico que posee la película *Drácula*, protagonizada por el legendario Bela Lugosi. Por sí mismas las acciones del

²³ Angela M. Smith. *Hideous Progeny: Disability, Eugenic, and Classic Horror Cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 2011, pp. 22-23.

²⁴ Abigail Burnham Bloom. *The Literary Monster on Film: Five Nineteenth Century British Novels and Their Cinematic Adaptations*, Jefferson, McFarland & Company Inc., 2010, pp. 7-8.

²⁵ Robert Spadoni. *Uncanny Bodies: The Coming of Sound and the origins of the Horror Genre*, Berkeley, University of California Press, 2007.

²⁶ Angela M. Smith. *Hideous Progeny...*, página 38.

²⁷ Brandy Schillace y Andrea Wood. “Introduction: Our Monstrous Ways”, Brandy Schillace y Andrea Wood (eds.) *Unnatural Reproductions and Monstrosity: The Birth of the Monster in Literature, Film, and Media*, Amherst, Cambria Press, 2014, pág. 2.

vampiro desprenden degeneración al interferir en la reproducción normalizada y reproducirse de una manera anti-natural, por medio de la ingesta de sangre.²⁸ De hecho, Drácula siente una fuerte atracción por Lucy (Frances Dade), a quien convierte en vampiresa. Una de las consecuencias más malévolas de su inferencia sobre Lucy es que ésta comienza a matar niños por las noches, invirtiendo su rol femenino materno. Es con la muerte del Conde por parte del Dr. Van Helsing (Edward Van Sloan) – representante de la ciencia – que se restaura el orden, al ser salvada Mina (Helen Chandler) de convertirse en vampiresa ella misma, quedando libre del embrujo y lista para concretar su matrimonio con John Harker (David Manners). En la película esto es representado en la secuencia final, momento en que el Conde es asesinado en su cripta y Harker sube junto a Mina unas empinadas escaleras de estilo gótico, saliendo a la luz luego de haber derrotado a la oscuridad encarnada por el monstruo.

Es interesante resaltar que una de las principales características que vuelven peligroso a Drácula es justamente el hecho de que es un extranjero, proveniente de la exótica Transilvania. A pesar de que por su apariencia externa es capaz de camuflarse entre la alta sociedad londinense, su manera

de vestir, su manera de andar y su acento resultan costumbres absolutamente ajenas a las formas occidentales. Este monstruo representa, por lo tanto, los temores del periodo a la inmigración en Estados Unidos, institucionalizados con la *Immigration Act* de 1924.²⁹ La misma estaba justificada desde los más estrictos criterios eugénicos y restringía la inmigración de europeos del sur y del este – tales como el Conde Drácula. Uno de los principales impulsores de esta legislación fue el eugenista Harry H. Laughlin, quien ante el congreso de Estados Unidos dio testimonio sobre la importancia de limitar la inmigración en el país de todas aquellas personas consideradas “inadecuadas socialmente”, tales como los débiles mentales, delincuentes, epilépticos, tuberculosos, leprosos, ciegos, sordos y deformes, entre otros.³⁰ El fin último de estas restricciones era, según el eugenista, circunscribir la concreción de matrimonios “degenerados” y la consecuente calidad hereditaria de la descendencia.³¹

Es por eso que, en este período, “la película de terror puede ser vista como la proyección de un temor a la invasión, a una invasión cultural, no militar es cierto, pero quizá por ello todavía más innegable y temible”.³² Quizás sea esa la razón de que en la mayoría

²⁸ Angela M. Smith. *Hideous Progeny...*, p. 43-47.

²⁹ *Immigration Act*. En: <https://loveman.sdsu.edu/docs/1924ImmigrationAct.pdf> Consultado el 16 de febrero de 2022.

³⁰ Harry H. Laughlin. "Hearings Before the Committee on Immigration and Naturalization House of Representatives", *Hathitrust Digital Library*.

En: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015037355750&view=1up&seq=1&skin=2021> Consultado el 4 de agosto de 2022.

³¹ Armando García González. “El control eugénico de la inmigración: un informe de Laughlin en Argentina”, en Marisa Miranda y Gustavo Vallejo (comps.) *Una historia de la eugenesia. Argentina y las redes biopolíticas internacionales, 1912-1945*, Buenos Aires, Biblos, 2012, pp. 261-266.

³² Franco La Polla. “Épica y mito de los años treinta”, en Gian Piero Brunetta (ed.) *Historia mundial del cine. Volumen primero. Estados Unidos. Tomo primero*, Madrid, Akal, 2011, pág. 426.

de estas películas, el monstruo suele estar asociado a lo extranjero/exótico.

Un claro ejemplo es la película *The Mummy* (Karl Freund, 1932), en la cual la antigua momia de Imhotep (Boris Karloff), un sacerdote egipcio, vuelve a la vida durante una expedición británica. Una vez resucitada, la momia encuentra a Helen (Zita Johann), la reencarnación de su antigua princesa amante. Su objetivo es matarla para resucitar su espíritu y convertirla en otra momia viviente. Sin embargo, Imhotep no logra su cometido porque Frank (David Manners), un joven arqueólogo británico, también está enamorado de Helen y logra traerla de nuevo al presente gracias a su amor. Se concreta, así, la consolidación de una pareja heteronormada, libre de exóticas influencias encarnadas en la figura monstruosa de la momia extranjera.

Algo similar ocurre en la clásica *King Kong* (Merian C. Cooper, 1933). Un grupo de cineastas viajan a una exótica isla tropical para filmar una película. El director escoge a Ann (Fay Wray), una bella muchacha a la que rescata de la pobreza prometiéndole ser una estrella de cine. Lógicamente, el viaje a la isla se convierte en una pesadilla ya que la misma está habitada por todo tipo de monstruos gigantes, entre los cuales se encuentra King Kong, un enorme simio al que los nativos adoran y temen, por lo cual le ofrecen ofrendas femeninas. Sin lugar a dudas, la isla representa la visión occidental sobre el exotismo (y el temor) de una tribu africana - nuevamente lo extranjero, lo

“atrasado”. Ann se encuentra en especial peligro ya que al ser tan hermosa, los nativos la secuestran y la entregan al gran simio, que se enamora de ella. De todos modos, Kong es capturado y llevado a Nueva York para ser expuesto ante el público ciudadano. Allí, se escapa de su jaula y secuestra a Ann nuevamente. En la famosa secuencia en la que trepa el emblemático edificio *Empire State*, King Kong genera caos en la ciudad, representando un agente salvaje, ajeno a la civilización. Finalmente, Kong es derrotado por los aviones de combate y Ann es rescatada por su enamorado, John (Bruce Cabot), un joven blanco, digno de ser su pareja en términos eugénicos. En la conclusión, un personaje del film asegura que “no fueron los aviones, sino la belleza lo que mató a la bestia”, lo que da a entender que el deseo sexual desenfrenado puede generar un absoluto descontrol social. Y, en todo caso, que las personas con tales instintos “bestiales” sean separadas del resto de la sociedad por la peligrosidad que representan.

Todo esto surge a partir de una mitología común entre la población blanca estadounidense: el temor a que las mujeres sean violadas por hombres negros, un mito establecido desde el periodo de la esclavitud, que creció en intensidad con posteridad a la liberación de los esclavos en el Sur. Para los supremacistas blancos es común la idea de que los hombres negros tienen un apetito sexual desenfrenado que buscan saciarlo mediante la violación de jóvenes blancas.³³

son *The Birth of a Nation* (D. W. Griffith, 1915) y *To Kill a Mockingbird* (Robert Mulligan, 1962).

³³ Este tema ha sido retratado por el cine en varias ocasiones. Algunas de las películas más emblemáticas

Otro elemento central que juega un rol clave en estas películas es la lucha ética entre la superstición y la ciencia, siendo la primera un valor propio de “pueblos atrasados”, absorbidos por el pensamiento mágico. Contrariamente a la totalidad de la disciplina eugénica, que se presentaba a sí misma como científica, neutra y totalmente racional. La película que mejor muestra esta dicotomía es *The Wolf Man* (George Waggner, 1941), una de las últimas del período clásico de monstruos y, quizás por eso mismo, una de las más complejas a nivel narrativo.

El film trata sobre la licantropía, enfermedad mental a la que define como un ser humano que imagina ser un animal y, en consecuencia, asume sus características físicas. Bajo una constante ambigüedad sobre si la transformación en hombre lobo del protagonista es real o producto de su mente enferma, lo que sí queda claro es que esta maldición le ocurre a Larry Talbot (Lon Chaney, Jr.) al ser mordido por un hombre lobo, luego de declararse a Gwen (Evelyn Ankers), una joven blanca que está a punto de contraer matrimonio. Pareciera, entonces, que la maldición le deviene como castigo por interponerse en la conformación de una familia eugénicamente deseable.

Otra cuestión para resaltar es que la maldición está asociada a los gitanos que llegan al pueblo, siendo ellos los que encarnan tanto lo extranjero como a la superstición pagana. Nuevamente es Bela Lugosi (el exótico *outsider*) quien encarna al hombre lobo original. Estos gitanos asientan

su campamento en un tenebroso pantano, lugar en el que reside el mal, es decir el origen de la enfermedad mental de Larry, la cual termina teniendo consecuencias sociales al volverlo un ser criminal. Mientras que la gitana Maleva (Maria Ouspenskaya) intenta combatir la maldición con un amuleto, el padre de Larry encarna el discurso médico-científico al afirmar que el fenómeno de la licantropía es un tipo de esquizofrenia que ocurre sólo dentro de su mente que encarna “la lucha entre el bien y el mal en el alma de todo hombre”.

Resulta interesante señalar que el pantano donde el monstruo comete sus crímenes esté construido con una estética gótica cargada de influencias del expresionismo alemán. Este estilo cinematográfico vanguardista surgió en la Alemania de la primera posguerra y tuvo como principales películas a *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Weine, 1920) y *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (F. W. Murnau, 1922), la primera adaptación cinematográfica de *Drácula*. Estas se caracterizan por ser filmes de un primitivo terror en el que la subjetividad retorcida de los protagonistas se visualiza explícitamente en los deformados decorados. Al mismo tiempo, la iluminación en claroscuros refleja el inconsciente de los personajes. Según el famoso estudio de Siegfried Kracauer, el expresionismo alemán fue capaz de reproducir fuertes tendencias psicológicas del inconsciente colectivo germánico del período previo a la consolidación del nazismo.³⁴

Ver: Lisa Lindquist Dorr. *White Women, Rape & the Power of Race in Virginia, 1900-1960*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2004.

³⁴ Siegfried Kracauer. *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1985, pág. 14.

En Hollywood la admiración por tal estilo estético, en realidad, significó la conformación de una influencia del expresionismo alemán en un estilo americanizado, es decir “una versión en la que los componentes se organizan para citar una serie de obsesiones nacionales típicas de la época”.³⁵ Por ende, la estética siniestra en las películas estadounidenses de monstruos de la década de 1930 también pretende exteriorizar el inconsciente de personajes enloquecidos y dominados por los instintos más bajos, aunque el contexto histórico y social sea totalmente diferente al alemán. Son los temores sociales propios de los Estados Unidos de la Depresión los que entran en juego en el corpus de películas aquí analizado, el cual contiene una fuerte influencia del discurso eugénico.³⁶

En *The Wolf Man*, el clímax de la película llega cuando Larry, dominado por sus más bajos instintos animales, intenta matar a Gwen. Como consecuencia su propio padre lo asesina, liberándolo de la maldición. El orden se reestablece, mostrando a Gwen abrazada con su prometido original, con quien finalmente podrá concretar el matrimonio.

Algo similar ocurre en la película *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931). Allí aparece representada la figura del “científico loco”, encarnada por el Doctor Jekyll (Fredric March), quien tiene una obsesión por demostrar que el ser humano está compuesto por dos personalidades – la

de los impulsos buenos y la de los impulsos malos – y que ambas luchan constantemente entre ellas. Es por eso que desarrolla una fórmula para sacar a la luz sus propios impulsos negativos, convirtiéndose en el monstruoso Mr. Hyde. Significativamente, esto ocurre justo después de proponerle matrimonio a su novia, Muriel (Rose Hobart), una mujer elegante de clase alta. Sin embargo, Mr. Hyde – que encarna el lado indecente de Jekyll – prefiere establecer un vínculo, inspirado únicamente en las pasiones bajas, con Ivy (Miriam Hopkins), una prostituta, pobre y vulgar. Cuestión que hace peligrar su boda con Muriel ya que, al estar totalmente dominado por Hyde, el personaje se instala en la casa de Ivy, a quien somete y maltrata repetidamente, hasta que la asesina en un arranque de furia. En sus breves ratos de lucidez, Jekyll cree que lo único que puede salvarlo de lo que él denomina “una enfermedad del alma” es la boda con Muriel, es decir el matrimonio eugénico. Sin embargo, el casamiento no puede concretarse ya que es asesinado al haber sido poseído por Hyde y tratar de matar a Muriel.

Por lo tanto, a diferencia del caso del hombre lobo, el Doctor Jekyll se convierte en un monstruo como consecuencia de una intervención médica que genera monstruosidad, modificando tanto el físico como el comportamiento del personaje. Es producto de la ciencia y no de lo sobrenatural. Por ende, es posible observar en estas películas que la locura del científico

³⁵ Franco La Polla. “Épica y mito de ...”, op. cit. página 427.

³⁶ Ver: Morris Dickstein. *Dancing in the Dark: A Cultural History of the Great Depression*, Nueva York,

W.W. Norton & Company, 2009 y David M. Kennedy. *The American People in the Great Depression*, Nueva York, Oxford University Press, 1999.

también constituye un elemento generador de peligro, tanto como una persona dominada por la superstición. El monstruo es la representación de esa locura. En el caso de Jekyll es el comportamiento sexual desenfrenado la conducta que debe ser erradicada.

La ciencia ficción también es un elemento presente en estas películas clásicas de monstruos que combina la acción de la ciencia con lo sobrenatural. Ellas expresan, a grandes rasgos, la incapacidad humana para modificar (o corregir) lo no deseable, aun cuando se avisa que esa búsqueda enloquecida de la perfección también genera monstruos.³⁷ No habría manera, pues, de intervención eugénica exitosa sobre estos seres.

La película más representativa del período que combina tanto monstruosidad como ciencia ficción es *Frankenstein*. Aquí el científico loco es el Doctor Henry Frankenstein (Colin Clive), quien se obsesiona por crear vida, al igual que Dios – convirtiéndolo esto en un hereje, tanto como quienes se dejan llevar por la superstición. Para ello, junto a su ayudante, roba cuerpos del cementerio. Sin embargo, no encuentra un cerebro muerto en buen estado, razón por la cual roba el de un asesino, conservado en una universidad para el estudio de la criminalidad. Una vez que logra darle vida al monstruo, interpretado por Boris Karloff, se da cuenta de que creó una abominación, que, aunque desprovista de maldad, su excesiva

fuerza lo conduce a asesinar - inocentemente- a una niña. De ahí el monstruo es rechazado por su mismo creador.

En *Frankenstein*, tal discurso eugenésico sobre la monstruosidad se concentra tanto en el origen antinatural de la criatura -no lo engendra una mujer-³⁸ como en la criminalidad y su relación con la debilidad mental. El monstruo creado por el Doctor Frankenstein representa a los enfermos mentales, especialmente al delincuente degenerado. La película vincula, al igual que en el discurso eugenésico, la enfermedad mental -en este caso producto de una simbiosis entre un cerebro criminal que a la vez es retrasado intelectualmente- con tendencias delictivas y primitivas. El mal, no es externo, sino que proviene de la misma locura de los protagonistas, que conducen experimentos científicos llevados al extremo y originan una monstruosidad que se convierte en su propio castigo.

Al llegar el día de la boda del Doctor Frankenstein con Elizabeth (Mae Clarke), una muchacha abnegada que ha tolerado con preocupación las obsesiones de su prometido, el monstruo decide atacar a su creador infiltrándose en la habitación de su prometida. Nuevamente la monstruosidad es sinónimo de peligro para una joven pareja que está a punto de contraer matrimonio. Sin embargo, todo el pueblo (ricos y pobres) se unen en la cacería del monstruo, al que

³⁷ David. A. Kirby. "The Devil in Our DNA: A Brief History of Eugenics in Science Fiction Films," *Literature and Medicine*, vol. 26, nro. 1, 2007, pág. 84.

³⁸ Erin Harrington. *Women, Monstrosity and Horror Film. Gynaehorror*, Nueva York, Routledge, 2018, pp. 150-151.

incendian en un granero. De esta manera, puede consumarse el matrimonio eugénico.

Como contracara de tal compromiso, en 1935 se produjo una secuela denominada *Bride of Frankenstein* (James Whale). Resulta que el monstruo sobrevive y secuestra a Elizabeth (Valerie Hobson) para convencer al Doctor Frankenstein de que le cree una compañera. Junto a la ayuda del Doctor Pretorius (Ernest Thesiger), otro científico obsesionado por generar vida, crean un nuevo monstruo femenino (Elsa Lanchester) a partir del cuerpo de una joven “de buen corazón” recientemente fallecida (en realidad asesinada por el asistente del Pretorius). Por lo tanto, ella resulta ser sumamente pacífica, lo cual confirma que la monstruosidad era principalmente un producto del cerebro criminal. En consecuencia, ella rechaza con temor al monstruo de Frankenstein. Al no ser originalmente una criminal no es capaz de consumar un matrimonio con el monstruo y este mismo decide matarla junto con Pretorius y a sí mismo, diciendo una tenebrosa frase final: “pertenecemos a la muerte”. En cambio, deja vivir al Doctor Frankenstein y Elizabeth para que puedan estar juntos para perpetuar su matrimonio normalizado.

Esbozos sobre la monstruosidad femenina

En esta breve selección de películas se advierte una característica compartida: en todas ellas el monstruo es de género masculino. En *Bride of Frankenstein* el monstruo femenino no tiene actitudes propias de una monstruosidad bruta ni inspirada por pasiones bajas. Al contrario, siente rechazo por su prometido. Por lo tanto, son las mujeres las víctimas de la monstruosidad y las que deben ser rescatadas por un hombre capaz de sostener un vínculo sano con ellas. Al mismo tiempo, estas mujeres encarnan un estereotipo victoriano de mujer abnegada que ama a su prometido incondicionalmente cuando este ha perdido la cordura. De ahí que en muchas ocasiones el terror sea capaz de conjugarse con el melodrama y que sea principalmente el elemento sobrenatural lo que termine diferenciando ambos géneros.

Pero ¿qué pasaría si fuese la mujer la responsable de un matrimonio disgénico? Un par de películas de la productora hollywoodense RKO se dedicó a reflexionar sobre dicha cuestión a principios de la década de 1940. Ambas dirigidas por Jacques Tourneur, las artísticas *Cat People* (1942) y *I Walked With a Zombie* (1943), reflexionan sobre qué ocurriría si era la mujer quien detentaba comportamientos que no le son propios según los estándares de género tradicionales. Barbara Creed, especialista en estudios sobre cine y género, sugiere que los estereotipos monstruosos femeninos suelen estar definidos en relación con una sexualidad alejada de lo

normativo.³⁹ Si bien los monstruos masculinos generan terror ante su capacidad de reproducción y de alterar la vida sexual y conyugal estereotipada de una mujer “decente”, en el caso de los monstruos femeninos, estos también refuerzan una noción falocéntrica sobre la sexualidad femenina como abyecta si no cumple con lo socialmente normalizado – especialmente a partir de un disfrute excesivo de la sexualidad o, por el contrario, una frigidez extrema.⁴⁰

En *Cat People*, la protagonista es Irena (Simone Simon), una joven serbia que vive en Nueva York, donde contrae matrimonio con Oliver (Kent Smith). Sin embargo, la pareja nunca logra ser feliz ya que Irena es incapaz de mantener contacto físico con su marido debido a una oscura historia de su pueblo que la atormenta. Según la leyenda, los habitantes de su villa eran brujos devotos de Satanás. Cuando el Rey Juan de Serbia quiso terminar con este culto, los brujos lograron escapar a la montaña convertidos en panteras, maldición que recae sobre sus herederas en caso de que sean víctimas de fuertes emociones vinculadas al amor, tales como los celos. Por supuesto, al principio Oliver es comprensivo y le explica que tales supersticiones no ocurren en Estados Unidos.

Al igual que en *The Wolf Man*, Irena está dominada por un tipo de enfermedad mental de la cual se desconoce si la afecta la sugestión o la realidad. Su amor por Oliver hace que decida recurrir al psiquiatra, el

Doctor Judd (Tom Conway), pero justamente ello la hace empeorar debido a que el mismo le fue recomendado por la mejor amiga de Oliver, Alice (Jane Randolph). La ira y los celos de Irena despiertan a la pantera y acosa a Alice por las noches al mismo tiempo que comienzan a aparecer ovejas muertas en el zoológico. Ante esta situación, Oliver le confiesa a Alice que se siente muy desdichado a raíz de su matrimonio con Irena, quien en definitiva es una “mala esposa” ya que no cumple con sus deberes conyugales. El Dr. Judd le recomienda a Oliver que se divorcie para poder internar a Irena. Puede observarse, pues, que al igual que en el discurso de la eugenesia de Popenoe, la enfermedad mental constituye un motivo válido para que uno de los cónyuges solicite el divorcio, avalado por un psiquiatra. Finalmente, se descubre que la maldición era cierta cuando Irena es acosada sexualmente por el Dr. Judd y se convierte en una pantera enfurecida que lo asesina y escapa para terminar muriendo en la jaula del zoológico. En consecuencia, Alice y Oliver pueden estar juntos al restablecerse el orden por la eliminación del monstruo, generador de un matrimonio disgénico.

Por su parte, *I Walked With a Zombie* también trata sobre leyendas y maldiciones de civilizaciones lejanas. En este caso, la historia transcurre en las Antillas. Allí, el vudú es la religión mayoritaria de los locales. La protagonista es una enfermera estadounidense llamada Betsy (Frances Dee), que viaja a cuidar a la esposa del millonario terrateniente Paul Holland (Tom

³⁹ Barbara Creed. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Nueva York, Routledge, 1993, pág. 3.

⁴⁰ Ídem., pág. 151

Conway). Jessica Holland (Christine Gordon) padece las consecuencias de una fiebre tropical que la convirtió en lo que los locales llaman un zombi, es decir un muerto viviente; una mujer sin voluntad.

Betsy, al enamorarse de Paul, decide hacer lo imposible por curar a Jessica y para ello la lleva a una ceremonia vudú ya que ningún tratamiento médico tradicional funciona. Una vez hecho esto, Betsy y Paul se enteran que fue la madre (Edith Barrett) de él la que realizó un hechizo vudú sobre Jessica al enterarse que ésta pensaba escaparse con su otro hijo, Wesley (Jamea Ellison). En consecuencia, queda claro que la maldición fue consecuencia de su comportamiento indecente y adúltero. Por lo tanto, para curarla definitivamente de la “muerte eterna”, no queda otra opción que liberarla matándola en una ceremonia vudú. De tal modo, Paul queda liberado de su esposa perversa para poder casarse con Betsy, la “chica buena”.

En ambas películas el divorcio y la concreción de una nueva pareja mejorada es posible debido a que la primera esposa del personaje masculino no cumplía los requisitos esperados socialmente por una mujer blanca de clase media-alta y, por lo tanto, impedía la “sana” reproducción de una herencia eugénicamente deseable.

Reflexiones finales

Los filmes seleccionados y analizados en este trabajo constituyen ejemplos inequívocos del discurso pedagógico que divulgaba el cine de Hollywood, un medio

masivo de comunicación sumamente popular. Como tal, es capaz tanto de recopilar intereses de la población, como fomentar en ella valores y estereotipos, en este caso propios del discurso academicista de la eugenesia, cargado de nociones clasistas, racistas, nacionalistas y cristianas. En el contexto de la Gran Depresión, la eugenesia del tipo que propagaba Paul Popenoe intensificó los medios populares de difusión de tales principios, dado que el incremento de la pobreza y las caídas en las tasas de matrimonio y de natalidad en Estados Unidos eran entendidos por los eugenistas como algo a combatir. En este sentido, cabe recordar que, con el avance del siglo XX, el discurso eugénico predominante en los Estados Unidos se concentró principalmente en la injerencia del ambiente social para alcanzar una “reproducción saludable”, dejando en un segundo plano la concepción más cercana a un absoluto determinismo biológico, aun cuando ambas estrategias actuaban, en ocasiones, de manera sinérgica.

BIBLIOGRAFÍA

- Marc Angenot. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2010.
- Dennis Arias Mora. *Héroes melancólicos y la odisea del espacio monstruoso. Metáforas, saberes y cuerpos del biopoder (Costa Rica, 1900-1946)*, San José de Costa Rica, Arlekín, 2016.
- Abigail Burnham Bloom. *The Literary Monster on Film: Five Nineteenth Century British Novels and Their Cinematic Adaptations*, Jefferson, McFarland & Company Inc., 2010.
- Barbara Creed. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Nueva York, Routledge, 1993.
- Roberto Esposito. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, Madrid, Herder, 2009.
- Roberto Esposito. *Inmunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
- Marc Ferro. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 2000.
- Michel Foucault. *Defender la sociedad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Armando García González. "El control eugénico de la inmigración: un informe de Laughlin en Argentina". *Una historia de la eugenesia. Argentina y las redes biopolíticas internacionales, 1912-1945*, en Marisa Miranda y Gustavo Vallejo (eds.), Buenos Aires, Biblos, 2012, pp. 259-286.
- Erin Harrington. *Women, Monstrosity and Horror Film. Gynaehorror*, Nueva York, Routledge, 2018.
- Harry H. Laughlin. "Hearings Before the Committee on Immigration and Naturalization House of Representatives". En:
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015037355750&view=1up&seq=1&skin=2021> Consultado el 4 de agosto de 2022.
- Immigration Act*. En:
<https://loveman.sdsu.edu/docs/1924ImmigrationAct.pdf>
Consultado el 16 de febrero de 2022.
- David. A. Kirby. "The Devil in Our DNA: A Brief History of Eugenics in Science Fiction Films". *Literature and Medicine*, vol. 26, nro. 1, 2007, pp. 83-108.
- Siegfried Kracauer. *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Franco La Polla. "Épica y mito de los años treinta", en Gian Piero Brunetta (ed.) *Historia mundial del cine. Volumen primero. Estados Unidos. Tomo primero*, Madrid, Akal, 2011, pp. 409-435.
- Lisa Lindquist Dorr. *White Women, Rape & the Power of Race in Virginia, 1900-*

1960, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2004.

Ludwig Maximilians. "Pragmatics and Cinematic Discourse", *Lodz Papers in Pragmatics*, vol 8, no. 1, 2012, pp. 83-113.

Antonio Negri. "El monstruo político. Vida desnuda y potencia", en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.) *Ensayos sobre biopolítica*, Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 93-139.

Fabio Nigra. *Hollywood y la historia de Estados Unidos. La fórmula estadounidense para contar el pasado*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2012.

David Popenoe. "Remembering my Father: An Intellectual Portrait of 'The Man Who Saved Marriages'", en David Popenoe (ed.) *War Over the Family*, New Brunswick, Transaction Publishers, 2005, pp. 227-243.

Paul Popenoe. "Biology and Education", *Bios*, vol 12, no. 2, mayo de 1941, pp. 79-86.

Paul Popenoe. *The Conservation of the Family*, Londres, Bailliere, Tindall & Cox, 1923.

Paul Popenoe y Hill Johnson Roswell. *Applied Eugenics*, Nueva York, Macmillan Company, 1933.

Paul B. Preciado. *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*, Barcelona, Anagrama, 2021.

Brandy Schillace y Andrea Wood. "Introduction: Our Monstrous Ways", Brandy Schillace y Andrea Wood (eds.) *Unnatural Reproductions and Monstrosity: The Birth of the Monster in Literature, Film, and Media*, Amherst, Cambria Press, 2014, pp. 1-11

Angela M. Smith. *Hideous Progeny: Disability, Eugenic, and Classic Horror Cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 2011.

Pierre Sorlin. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Robert Spadoni. *Uncanny Bodies: The Coming of Sound and the origins of the Horror Genre*, Berkeley, University of California Press, 2007.

Tzvetan Todorov. *Nosotros y los otros*, México D.F., Siglo XXI, 1991.