

# MILDRED PIERCE: ¿FILM NOIR O MELODRAMA?

Sofía Suárez Pérez

## RESUMEN

En esta película, realizada en 1945, aparece bien caracterizada la problemática que la mezcla de géneros ha suscitado alrededor del conjunto de películas que conforman el *film noir*. El interés por un mayor realismo en el tratamiento de la luz, el *flashback*, la voz en *off* y el uso de exteriores reales, dan forma a una nueva sociedad descrita en múltiples ocasiones por el estilo «hard boiled», que en esta ocasión se fusiona con las desbordantes pasiones que rodean la vida de Mildred Pierce, una nueva víctima independiente y luchadora, que da base a un argumento cargado de elementos que antaño fueron exclusivos del melodrama.

PALABRAS CLAVES: Film Noir, Melodrama, Realismo, Censura, James M. Cain.

## ABSTRACT

«Mildred Pierce, Film noir or melodrama?». In this film made in 1945, appears right described the problematic that the mixture of genders has caused around the whole of films called *Film Noir*. The interest for a greater realism on light's treatment, the flashback, the voice offstage and the use of real outsides, gives form to a new society described in many occasions by the hard boiled 's style; which in this occasion, it melts with the passions overflowing that surround the life of Mildred Pierce, a new victim independent and fighter, who provides the base to an argument full of elements that in the past were exclusive of the melodrama.

KEY WORDS: Film Noir, Melodrama, Realism, Censorship, James M. Cain.

El *film noir* se define por lo negro, física y espiritualmente (es decir, desde el punto de vista del contenido y de la forma del film); se resume en una visión pesimista del mundo, en el que la iluminación de alto contraste y la negrura del alma, presente en una falta de ética y moralidad, van de la mano. Ahora bien, si de verdad siguiéramos manteniendo en vigencia esta definición, una gran cantidad de filmes que se pueden considerar cine negro estarían fuera, pues el *film noir*, aparte del crimen (como decían Borde y Chaumont), tiene en el realismo su principal baza. De esta manera nos encontramos con una serie de filmes tratados cada vez con mayor realismo, que a la vez hallan en el crimen un tema fiel.

A través de un personaje (policía, gángster, etc.), se penetra en clases sociales hasta ahora desterradas de la gran pantalla, pues ese énfasis de realismo también provoca que los cineastas busquen en los problemas de sus contemporáneos una

nueva fuente de inspiración, centrándose en los aspectos más sórdidos que inundan, nunca mejor dicho, «las junglas de asfalto» de los años 40 y 50.

En estos años, la división entre buenos y malos queda relegada ante la ambigüedad de la sociedad en la que la corrupción puede estar tanto en el seno de una banda de gánsters, como en el mundo de la propia policía; y que se manifiesta claramente a través de personajes controvertidos y equívocos, que viven en una atmósfera de violencia y crimen diarios.

En el melodrama, sin embargo, la materia prima son los sentimientos, que aparecerán abordados como la mayor fuente de placer y dolor de la vida: el amor en todas sus variantes (incluido el desamor), el sacrificio, la infidelidad, la amistad, la muerte, la melancolía, el dolor por una pérdida, la soledad, la frustración y, sobre todo, el deseo. El melodrama se centra en individuos «deseantes» que se ven envueltos en relatos caracterizados por el exceso y la desmesura, a través de personajes sufridores, introvertidos y maltratados. Este «género de géneros» es la representación del sufrimiento, aunque en él haya lugar también para la felicidad (aunque sólo fugazmente).

En el melodrama hollywoodiense suele haber un personaje-víctima (frecuentemente una mujer, un niño o un enfermo), que se ve mezclado en una trama que aúna una serie de sucesos imprevistos con carácter providencial o catastrófico, que pone énfasis en el patetismo y el sentimentalismo (haciendo que el espectador comparta el punto de vista de la víctima), o en la violencia de los acontecimientos. Aparte de estos personajes víctimas, si hay algo que caracteriza al melodrama (además de la tendencia a caer en el exceso a la hora de incluir elementos dramáticos), es la inclusión de estereotipos o personajes planos (*flat*).

El melodrama entra con fuerza en Hollywood a través de una mirada clásica que abordan especialistas en dicho género, como Frank Borzage, o cineastas de los años treinta y cuarenta que cultivan el género esporádicamente como, por ejemplo, John Ford, que aplica los esquemas melodramáticos a casi todas sus películas.

Revisando el término «melodrama» vemos cómo va adquiriendo un carácter intergenérico, por lo que algunos autores hablan de *lo melodramático*<sup>1</sup> como un tipo de «narrativa genérica» en que se englobarían el *western*, el cine de aventuras, el de ciencia ficción, el cine negro, etc.

Tras la Segunda Guerra Mundial el melodrama se ve impregnado de la violencia y la corrupción del cine negro y *Alma en Suplicio* (*Mildred Pierce*), no sólo no es una excepción, sino que se corresponde con un ejemplo claro de este «mestizaje» de géneros, pues sería un argumento melodramático rodado en clave de cine negro<sup>2</sup>.

Existen varios factores que explican la aparición en esta época de tal mezcla de géneros: la afluencia de la psicología que invadió a los personajes *negros*, que se situaban cada vez más cerca de la poética melodramática mediante la unión de las conductas criminales con las insatisfacciones de la existencia; el creciente cine sono-

---

<sup>1</sup> PÉREZ RUBIO, Pablo (2004): *El Cine Melodramático*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, p. 25.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 202.

ro, que necesitaba nuevos escritores, por lo que no es extraño que vieran en la literatura y en los miembros de la escuela «hard boiled» la salida a sus problemas (mediante un estilo basado en el realismo social, con diálogos directos y sarcásticos y una objetividad centrada en los comportamientos externos de los personajes, que a su vez se veían enriquecidos por una ambigüedad cada vez más necesaria debido al Código Hays). En cualquier caso, este estilo «duro» no fue fielmente cultivado, pues se le añadían elementos melodramáticos, como la inclusión de una gran cantidad de estereotipos y de «falsa moral», influida también por el mismo código, y que en ocasiones provocaba que la ambigüedad de los personajes de las novelas fuera disminuida en las películas (es la vieja historia dentro del Arte: mayor libertad en la escritura que en la imagen visual a fin de proteger al espectador).

No es extraño, pues, que en el mundo del psicoanálisis y la violencia el filme que tuviera más éxito fuera el denominado «relato de psicología criminal»<sup>3</sup> plagado de personajes negativos (que se desmarcan de los asesinos brutales y adquieren un cariz más suave) que suelen aparecer contrarrestados por personajes positivos (marido, amigo de la infancia, investigador, etc.), que intentan devolver al redil a «la oveja descarriada», y que además proporcionan una visión del criminal mucho más amable, favoreciendo que éste se gane la simpatía del público.

La producción de James M. Cain, autor de la novela en la que está basada *Mildred Pierce*, se sitúa dentro este tipo de «relatos de psicología criminal». Pero las películas inspiradas en sus obras se separan de la tendencia general, pues en sus novelas no hay personajes positivos; de hecho, los incentivos de sus personajes son el sexo y el dinero, y el asesino ya no es un profesional ni un gángster, ni siquiera alguien desesperado que está entre la espada y la pared. No, ahora el asesino es un ciudadano de clase media que se deja arrastrar por el sexo como principal motivación. Nos encontramos así con una larga lista de criminales que actúan movidos por el deseo (con lo que encontramos un elemento melodramático claro dentro de sus novelas) y cuyo interés como personajes aumenta al poder tratarse del compañero de trabajo, del vecino o del hijo de cualquiera de nosotros.

En esta época también es común el individuo que aparece como víctima del Sistema (que sería el caso de Mildred, aunque ella sería más bien una víctima de las circunstancias o del destino) y surge en consecuencia la huella melodramática del contenido social.

El melodrama es un género que apela a la faceta emocional del espectador y constituye un tipo de cine, en apariencia sin ideología, defensor de los valores tradicionales y del orden ético y social que es en sí mismo una ideología, ya que el autor no quiere reformar la moralidad. El hecho de que en estos filmes se ponga interés en mostrar al espectador la presencia constante del dolor físico y emocional, de la amenaza permanente de la muerte, de la imposibilidad de satisfacer los deseos y de dar soltura a las pasiones individuales más ocultas (Veda lo hace y por eso es castigada), de la obsesión por la institución familiar... ha dado lugar a la afirmación de que

---

<sup>3</sup> GUERIF, François (1988): *El Cine Negro Americano*, Barcelona, Ediciones Alcor, p. 82.

una de las constantes culturales estadounidenses es la presencia de lo melodramático en sus representaciones<sup>4</sup> porque forma parte del propio carácter norteamericano.

A esta larga lista de circunstancias simultáneas (influencia de la psicología, inclusión de la literatura en el cine, el código Hays, la idiosincrasia estadounidense, etc.), habría que añadir el factor industrial para terminar de entender este «mestizaje». Los estudios mantenían una política de géneros que facilitaba que al año hubiera un número determinado de filmes relacionados con el mundo criminal; conforme fue aumentando el número de películas de esta temática, fue creciendo el número de filmes incluidos dentro del cine negro, a la vez que se iban contaminando de él otros géneros como el melodrama, lo que lógicamente ha complicado la labor de diferenciar ambas tendencias.

*Mildred Pierce* (la película) es la historia de una mujer (Mildred) que, tras separarse de su primer marido (Bert Pierce), decide trabajar como camarera para mantener a sus dos hijas (Kay y Veda). Poco a poco irá prosperando hasta convertirse en la dueña de una cadena de restaurantes. Pero tras perder a su hija menor (Kay), consentirá demasiado a Veda, que finalmente acabará traicionándola con su segundo marido (Monty Beragon), razón por la cual Mildred terminará convirtiéndose en una criminal tras asesinar a este último. En fin, todo un melodrama.

La narración comienza con un inserto del mar a la vez que se muestran los títulos de crédito que se van borrando con el paso de las olas. Seguidamente un contrapicado muestra en medio de la noche, y con el rugido del mar como fondo, un coche junto a una casa en la costa, mientras se escuchan unos disparos. Acto seguido se ve a Monty desplomándose. Cuando se encuentra en el suelo dice: «Mildred». Posteriormente, reaparece el mismo contrapicado en el que podemos ver cómo el coche se aleja de la casa y sale del plano. Entonces, un travelling con grúa sigue a Mildred desde lejos y se le acerca a la vez que ella se aproxima al muelle. En ese momento un primer plano nos muestra la expresión de Mildred justo antes de agarrarse a la barra del muelle con la intención de suicidarse.

Sin ninguna duda, el comienzo del filme apunta desde el principio a que ella es la culpable de ese crimen atroz; y el hecho de que la policía vaya a su casa, la lleve a la comisaría y ella misma ponga la voz en *off* al *flashback* (a modo de confesión), tampoco ayudan a esta mujer (protagonista de un melodrama contado como si fuera un *film noir*) a desembarazarse de la culpa hasta el final, convirtiéndose así en una clara víctima (melodrama) de las circunstancias (o destino, propio del cine negro).

## 1. DE LA LITERATURA AL CINE

### 1.1. DE JAMES M. CAIN A MICHAEL CURTIZ

Sin duda alguna cuando se plantea el tema de las adaptaciones, el debate suele centrarse en el grado de fidelidad al texto literario. En general, se tiende a pensar que cuanto más se parece la película al filme mejor es la adaptación, olvidan-

<sup>4</sup> PÉREZ RUBIO, *op. cit.*, p. 64.

do así que cuando un productor compra una obra, los derechos son suyos y puede hacer con ella lo que quiera; al igual que nos olvidamos del aspecto creativo de los cineastas, que no son «meros traductores» de la literatura al lenguaje cinematográfico, sino creadores, que además deben buscar aquellos elementos que puedan transformar en imágenes y sonidos, y deben hacer cambios en las historias cuando éstas no están preparadas para funcionar en pantalla<sup>5</sup>.

En *Mildred Pierce* (la película) se han introducido numerosos cambios en los personajes y en el desarrollo de la trama. Así, Mildred posee mucha más fuerza y es más liberal en la novela que en el filme; incluso en la obra literaria posee una personalidad más ambigua al ser mostrada con elementos más mezquinos. Por ejemplo, se acuesta con Wally e intenta «cazarlo» para que éste la mantenga<sup>6</sup>. También se observa que, en un principio, para ella ser camarera es algo inferior y humillante y no está tan lejos del pensamiento de Veda, como se intuye en frases como: *la idea de ponerse uniforme, llevar bandejas y ganarse la vida con propinas la hizo sentirse muy mal*<sup>7</sup>, a lo que habrían que añadirse otros aspectos que le confieren una imagen diferente a la de la decidida Mildred que se nos presenta en la película, dispuesta a hacer cualquier cosa con tal de alimentar a sus hijas. Así se percibe en la novela cuando Alice Brooks Turner (dueña de una agencia de empleo) la llama por teléfono para darle un trabajo de ama de llaves y surge esta conversación: *—¿Por qué ha pensado usted en mí para este empleo? —¿No se lo he dicho ya? Usted me parte el corazón —Sí, pero... ésta es la segunda vez que me ofrecen algo de esta clase. No hace mucho una señora me ofreció un trabajo en un restaurante —¿Y usted lo rechazó? —Tuve que hacerlo —¿Por qué? —No podría volver a casa y mirar a mis hijas si ellas supieran que he pasado el día recibiendo propinas y recogiendo las migas.*

Bert se transforma en un personaje casi inexistente en la película al final de la cual aparecerá, inexplicablemente, como salvador de Mildred a pesar de que a lo largo del filme casi no han tenido contacto. Sin embargo, en la novela, Bert, pese a ser un personaje secundario, está continuamente realizando «actos de buena fe» y es una de las principales bazas de Mildred. Así Bert es descrito en la novela como un hombre familiar y cariñoso que decide darle la casa de Glendale a Mildred para que nunca les falte un techo ni a ella ni a las niñas. Además permanece con Mildred en los funerales de Ray (Kay en la película) y no se separa de Mildred cuando ambos se enteran del supuesto embarazo de Veda. En definitiva, Bert se perfila en la novela como uno de los principales apoyos de Mildred en los momentos más adversos<sup>8</sup>, motivo por el que se entiende esa especie de reconciliación final que aparece en la película y que seguramente fue promovida por la oficina de censura en su defensa de los «valores fundamentales de la

---

<sup>5</sup> SEGER, Linda (1993): *El Arte de la Adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Ediciones Rialp, SA, pp. 14-15.

<sup>6</sup> CAIN, James M. (1991): *El cartero siempre llama dos veces. Mildred Pierce. Pacto de sangre*, Barcelona, Ediciones Emecé, pp. 156-157.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, pp. 164-165.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, pp. 193, 226, 253, 372, 385.

sociedad»<sup>9</sup>, entre los que se incluye el matrimonio. Monty y Veda, sin embargo, mantienen intactas sus características negativas, aunque quizás en la película manifiestan menos crueldad que en el libro. De hecho, ambos personajes literarios son tan mezquinos, que resulta significativa la frialdad con la que Veda informa a su madre de que Monty está arruinado, la manera en que Monty le relata a Mildred, sin ningún pudor, cómo Veda y él se ríen de ella a sus espaldas o, incluso, la diferencia de tratamiento entre la película y la novela en el momento en el que Mildred le echa en cara a Monty que le está arruinando. En la película, la escena se muestra con una «victoria» de Mildred, mientras que en la novela aparece completada con este discurso de Monty: «Y pensar que yo, como un tonto, como un pobre idiota, una vez creí que quizá me hubiera equivocado, que quizás fueras una dama y no una plebeya. Ese momento fue aquel en que me diste el billete de veinte dólares, y que yo tomé. Más tarde acepté más. Y hasta llegué a pensar que tenías ese... vaya uno a saber qué es... ese sentido del humor que puede poseer sólo un aristócrata, y que me indujo a pedirte dinero. ¿Y qué pasó entonces? ¿Fuiste capaz de mantener tu conducta? ¿De continuar lo que tú misma comenzaste? Una señora se hubiera dejado matar antes que revelarme que el dinero significaba algo para ella. Pero tú, cuando todavía no me habías dado cincuenta dólares, necesitaste convertirme en tu chófer, ¿no es así?, tenías que sacarle provecho a tu dinero, y me convertiste en tu sirviente, en tu perro faldero [...] Te he de pagar todo lo que te debo. ¿Eres una pobre infeliz... una sirvienta!»<sup>10</sup>.

Además, en el filme se eliminan ciertos personajes, como la señora Gessler (íntima amiga de Mildred), y se le añaden cualidades a otros (como a Ida). Estos cambios en los personajes no son extraños cuando se adapta una obra literaria, pues al tener que reducir la trama a dos horas, interesa más la acción y el conflicto que el tratamiento psicológico de los personajes y la recreación de diversos ambientes.

También vemos cómo se han eliminado ciertos elementos del contexto que aparecían en la novela, como son: los estragos de la Depresión económica del «crack» del 29<sup>11</sup>, la vigencia de la «ley seca»<sup>12</sup> o los problemas que conlleva su derogación<sup>13</sup>, los dos mandatos de Roosevelt<sup>14</sup>, etc., que fueron excluidos de la película al estrenarse años después de la época que plantea la novela (el relato comienza en el año 1931 y la película es de 1945).

Sin embargo, aunque se han añadido escenas y se han modificado ciertos personajes, el espíritu del libro sigue intacto en la película, pues *Mildred Pierce* es la historia de una mujer que aprende a valerse por sí misma para mantener el bienestar de su hija, que la acaba traicionando vilmente.

No es extraño que se escogiera esta novela para ser adaptada al cine pues, por lo general, para que un filme tenga éxito, son necesarios: una historia con un

<sup>9</sup> BLACK, Gregory D. (1998): *Hollywood censurado*, Madrid, Editorial Cambridge University Press, p. 54.

<sup>10</sup> CAIN, *op. cit.*, p. 335.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 128.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, pp. 127, 143, 144.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, pp. 308-309.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, pp. 286, 303.



acontecimiento central u objetivo que ayude a enfocar el tema, una línea argumental que termine en un clímax claro, unos personajes atractivos, una historia que pueda ser trasladada al mundo de las imágenes y una línea dramática ascendente<sup>15</sup>. Justamente, utilizar un material provisto de una fuerte carga dramática es lo que provoca la utilización del *flashback* en muchas películas, al permitir la comunicación de numerosos actos del pasado, propio de los argumentos con influencia del psicoanálisis tan de moda en esta época.

Nos encontramos ante una «adaptación como interpretación», pues la película se aleja de la obra literaria porque surge un nuevo punto de vista al cambiar aspectos relevantes de los personajes (anteriormente nombrados) y de la historia. Por ejemplo: en la película el marcado afán de la censura de castigar las actuaciones indebidas, provoca que a Veda se la humille al máximo, transformándola en una pobre cabaretera del bar de Wally, algo que resulta bastante incongruente si atendemos a la naturaleza de Veda. No obstante, en la novela acaba convirtiéndose en una importantísima cantante de ópera, que además amasa grandes cantidades de dinero. De hecho, en la novela Veda consigue su independencia económica por medio de su talento como soprano y logra el tan ansiado éxito (se hace rica, tiene fama, es admirada y tiene el respeto de la alta clase social) por sí misma<sup>16</sup>. Otro cambio importante es el hecho de que Mildred intenta matar a su propia hija para castigarla (en vista de que el autor de la novela no parece tener intención de hacerlo) pero no consigue su propósito porque, aunque Mildred estrangula a Veda y ésta parece haber perdido la voz, todo es un truco para poder incumplir un contrato y sustituirlo por otro que le dará más dinero<sup>17</sup>. Sin embargo, en la película Veda será castigada por el destino. Por último, el final sufre un cambio abrumador pues, mientras en la novela Mildred se vuelve a casar con Bert, le concede el divorcio a Monty para que éste se case con Veda, y Veda y Monty acaban ricos<sup>18</sup>, en la película Monty y Veda acaban hundidos y justamente castigados (según el Código Hays) tras sus actitudes malévolas y perversas y la historia termina con un ambiguo final feliz para Bert y Mildred. Pese a todos estos cambios, la película mantiene un idéntico espíritu y tono narrativo respecto a la novela: (voz en off y diálogos directos), la misma temática (la vida de una mujer independiente en un mundo de hombres que ve cómo va perdiendo a su hija, conforme va ganando importancia como mujer de negocios), y los mismos valores (la importancia de la unidad familiar, la repulsión hacia «el mundo de los ociosos», el sacrificio maternal, etc.).

Finalmente, la obra de Michael Curtiz ni intenta mostrar la totalidad de la novela, ni se corresponde con una obra autónoma, al mantenerse fiel a las ideas, sentimientos y temas que constituyen el corpus del texto literario<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> SEGER, *op. cit.*, pp. 85-86.

<sup>16</sup> CAIN, *op. cit.*, pp. 385, 386, 389, 395, 396, 402.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, pp. 442, 443, 448.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, pp. 445, 446, 448, 449.

<sup>19</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Ediciones Paidós, p. 65.



## 1.2. LA INFLUENCIA DE LA CENSURA EN LA ADAPTACIÓN DE MILDRED PIERCE

En 1930, Daniel Lord, un sacerdote católico, creía que las películas corrompían los valores morales norteamericanos. Para contrarrestar la influencia de las películas inmorales, redactó un código cinematográfico que prohibía las películas que glorificaban a los gánsters, a los adúlteros y a las prostitutas. El código de Lord censuraba los desnudos, el exceso de violencia, las drogas ilegales, los besos lujuriosos, las posturas provocativas y la blasfemia. Sin embargo, además de estas prohibiciones, el código incluía un apartado dedicado a promocionar las instituciones del matrimonio y la familia, así como defender la integridad del Gobierno y tratar las instituciones religiosas con respeto. Will Hays, presidente de la asociación cinematográfica, la Motion Picture Producers And Distributors of America (MPPDA), pensaba lo mismo y patrocinó el Código de Lord, adoptado por la industria en 1930.

No obstante, la Iglesia Católica y otras organizaciones religiosas no quedaron satisfechas con la manera en que la industria aplicaba el Código. En 1934, los católicos lanzaron una campaña de la Legión de la Decencia y millones de personas firmaron una declaración donde se comprometían a boicotear las películas consideradas inmorales por las autoridades eclesiásticas. Para calmar a la Iglesia, Hays creó la nueva oficina de censura de la MPPDA en Hollywood (la PCA o Production Code Administration), que poseía el control total sobre los contenidos de las películas; estaba dirigida por Joseph I. Breen. A partir de 1934, y hasta 1966, en las salas norteamericanas no se pudo proyectar ninguna película que no llevara el sello de la PCA<sup>20</sup>.

En 1945, año en el que se rodó *Mildred Pierce*, el Código ya llevaba tiempo funcionando y, aunque iba a sufrir un inminente cambio a causa de una serie de circunstancias que coincidieron con la posguerra (la llegada de la televisión con el consiguiente golpe para las taquillas, la desregulación efectiva de la industria por parte del gobierno federal, que abrió las sala a las producciones extranjeras e independientes, una serie de sentencias del Tribunal Supremo que hacían extensivas al cine las cláusulas de protección de la Primera Enmienda, etc.), las películas todavía estaban bajo un férreo control.

Quizás, al visualizar en el filme la representación del adulterio o del crimen, tengamos la sensación de que por algún motivo el equipo de rodaje consiguió «saltarse a la torera» ciertas normas del código al permitir que en la película Mildred mantuviera relaciones con el señor Beragon, o Veda tratara mal a su madre y luego la traicionara con Monty, o sucediera un acto de violencia final —el asesinato—. Pero no hay que dejarse engañar por las apariencias, ya que la novela en la que se basa esta película es muchísimo más franca y directa. En la adaptación cinematográfica el espíritu de «libertinaje» del libro fue totalmente eliminado y la censura actuó, como en otras tantas ocasiones, por medio del código Lord-Quigley (código

---

<sup>20</sup> BLACK, *op. cit.*, pp. 1-2.



elaborado por Daniel Lord y Martín Quigley, propietario de la revista *Motion Picture Herald*, que, ante la ineficacia de la censura federal, instó a los católicos a la creación de un nuevo código)<sup>21</sup>.

La aplicación del código Hays en la industria cinematográfica estadounidense permitía mostrar el mal y el pecado (inherentes al ser humano y a las obras dramáticas) siempre y cuando el espectador no «simpatizara con el pecador»<sup>22</sup>, cualquiera que fuera su crimen (adulterio, asesinato, mentira, crueldad, robo, etc.). Además, es curioso cómo el Código no prohibía que la película pudiera provocar en el espectador cierta pena por el asesino, ni que se entendieran las circunstancias que le llevaron a realizar dicho acto; lo que prohibía era que se simpatizara con el mal en sí mismo: «solidarizarse con una persona que peca no es lo mismo que simpatizar con el pecado o con el crimen del que dicha persona es culpable»<sup>23</sup>. Por eso, sentimos asco hacia Veda y Monty, y aprecio hacia Mildred (aunque ésta intente inculpar a Wally al final de la película), pues a lo largo del filme la protagonista mantiene los valores morales propios de la clase media, como la importancia de la unidad familiar, o la búsqueda de su felicidad y la de su hija mediante el respeto y el trabajo. Razón por la cual, finalmente, se acaba dejando ese acto negativo de Mildred en un segundo plano para castigar a los verdaderos culpables: Monty, que acaba muerto, y Veda, que acaba en la cárcel.

## 2. MILDRED PIERCE: EL MESTIZAJE DE DOS GÉNEROS

### 2.1. MILDRED PIERCE COMO FILM NOIR

Nos encontramos en una época en la que se ponen de moda los subgéneros de psicología criminal, con adaptaciones directas de novelas del estilo «hard-boiled» mezcladas con una tendencia al documentalismo, al realismo crítico y a una gran ambigüedad moral, que se desarrolla paradójicamente con la ayuda del Código Hays, cuyas prohibiciones hacen factible la creación de un estilo expresivo poseedor de un gran abanico de significaciones. La psicología criminal tiene un gran éxito, pues muestra la falta de ética del Sistema mediante la ruptura de las leyes por parte del ciudadano de a pie, a la vez que muestra una visión más racional y real del mundo<sup>24</sup>.

Esta controversia también se observa en los medios visuales; mientras el cómic, los seriales cinematográficos y la televisión mantienen una actitud más clásica (ajena a las características sociológicas del país), los largometrajes huyen de la «evasión» de los anteriores medios, y en Hollywood aumenta la presencia del géne-

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 49.

<sup>22</sup> *Código de producción* citado como anexo final en BLACK, *op. cit.*, 1998.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 327.

<sup>24</sup> COMA, Javier, LATORRE, José María (1981): *Luces y sombras del Cine Negro*, Barcelona, Ediciones Fabregat, p. 103.





ro negro, que se mezcla con temáticas y argumentos de otros géneros afines como el *western* y el melodrama. Claramente, el melodrama se mezcla con las adaptaciones fílmicas de James M. Cain y con la «psicología criminal», siendo especialmente difícil determinar dónde comienza uno y dónde termina el otro. En *Mildred Pierce*, de hecho, el personaje víctima que ella encarna aparece representado frecuentemente en clave de cine negro y melodrama.

En películas como *The postman always rings twice* (estrenada en 1946) y *Mildred Pierce*, se intenta rendir testimonio a la realidad mostrando los sentimientos que están brotando en el país. La influencia del neorrealismo italiano tiene mucho que ver con la búsqueda de este realismo, no sólo a nivel de exteriores, como se puede observar en *Alma en suplicio*, en la que podemos percibir esta nueva influencia a través de la utilización de escenarios reales (la casa de Glendale donde vive Mildred con Bert, la imagen del local donde Mildred pondrá su restaurante o la casa de la playa de Monty Beragon, etc.), sino también a nivel de contenidos, pues comienza a generalizarse la utilización de historias reales sacadas de revistas, periódicos y, en definitiva, de la vida misma.

En *Mildred Pierce* es curioso cómo justamente los acontecimientos que provocan los cambios del país, provocan a su vez las alteraciones de los personajes, que van creciendo conforme se enriquece la nación. Por ejemplo: el principio de la novela acontece en 1931 y Mildred triunfa cuando estaba vigente la ley seca (que se instauró en 1919) y cuando la sociedad americana estaba destrozada ante el *crack del 29*. Pero la abolición de la «ley seca» en 1933 no sólo no la hunde, sino que le permite escalar en una sociedad en la que aparece una división social de trabajadores y ricos. Sin embargo, esa misma realidad (que también será la causante de sus males) no aparece tal cual en la película, en la que desde el principio se ha eliminado la «ley Seca» ya que todo el mundo está bebiendo, y en la que parecen obviarse ésta y otras alusiones (como el *crack del 29*) en un intento de contextualizar la película, acorde al tiempo de su estreno (1945).

Pero el cine no se va a nutrir sólo de la influencia del realismo y de la literatura de la época; la filosofía también se situará en un lugar importante dentro de las diversas influencias del *film noir*. Así, en los años treinta y principios de los cuarenta, el existencialismo y la psicología freudiana penetran en Estados Unidos y en la literatura norteamericana<sup>25</sup>, contribuyendo a impulsar una visión del mundo que insiste en la absurdidad de la existencia y en la importancia del pasado personal a la hora de explicar la conducta de cada individuo. Se busca en el pasado la respuesta a las actuaciones presentes, centrándose en estudiar las conductas negativas de una persona a través de sus traumas infantiles y su «pasado angustioso».

En *Mildred Pierce*, más que el pasado angustioso, destaca como temática la «pesadilla fatalista» (denominada así por Alain Silver), pues aunque Mildred ha perdido a su hija pequeña y evidentemente esto la influye en su actitud hacia Veda, lo cierto es que su verdadera carga es más bien el hecho de pertenecer a una clase

---

<sup>25</sup> SILVER, Alain; URSINI, James (2004): *Cine Negro*, Barcelona, Editorial Taschen, p. 15.

trabajadora y, sobre todo, verse víctima de un destino que la ataca continuamente, haga lo que haga. Aunque vaya mejorando su situación, empeora el comportamiento de Veda. Es curioso cómo en la novela, cuando ocurre el suceso de la botella de alcohol que Veda le da a Bert sin el permiso de su madre, o el del uniforme del restaurante, parece obvio que Veda se merece un castigo. Sin embargo, Mildred termina agasajándola porque las ideas que Veda da con dichas actitudes le sugieren la salida a sus problemas. Así, primero consigue el coche tras emborrachar a Bert y luego se le ocurre la idea de montar un restaurante al intentar excusar el hecho de trabajar ante Veda; y es justamente en estos dos momentos de la novela donde Mildred pierde la oportunidad de educar a su hija, dándole un premio en vez del correspondiente castigo (en la película aparece sólo el acontecimiento del uniforme del restaurante, pero es suficiente para ver cómo el destino se las arregla para que Veda salga victoriosa). El destino para ella es una continua tortura, una cadena de sucesos y sucesos que derivan inexplicablemente (cuando todo parece que va a mejorar) en un fin negativo. Mildred luchará y luchará contra la adversidad, pero ésta, finalmente, la acabará derrotando. Estamos ante un destino cruel porque desde el principio vemos cómo Mildred no tiene salida, ya que tanto si se hace rica como si sigue pobre, perderá igualmente a Veda, dado que ella no tiene el control sobre su existencia; es sólo una marioneta, sólo una víctima.

El personaje de Mildred en sí no se corresponde con ninguno de los arquetipos característicos del *film noir*, como son: «el buscador de verdad», «el perseguido» y «la mujer fatal»<sup>26</sup>. Ella es un caso aparte. Sus preocupaciones y aspiraciones están más cerca de los arquetipos del melodrama que del *film noir*, aunque en la película aparece un arquetipo del cine negro, la mujer fatal, que se corresponde con su hija Veda.

Veda es una chica fría, calculadora e insensible al dolor humano, que utiliza su belleza para destacar en la sociedad (tanto entre hombres, como entre mujeres, pues incluso Mildred siente debilidad ante su belleza<sup>27</sup>). Sin embargo, manifiesta cierto sufrimiento ante la escasez de dinero, y justamente la riqueza será el motor que la haga girar hasta casi el final de la película, en el que su objetivo será sustituido, o mejor dicho, complementado, con la necesidad de dominación de sus semejantes. La imposibilidad de esto último (pues su poder se verá mermado al no poder mandar sobre Monty) será lo que desencadene su violencia y el crimen del filme.

A pesar de esto, el personaje de Veda, que parecería un complemento de Monty (gigoló al que también podríamos tratar como un hombre fatal, pues arrastra a la oscuridad tanto a Mildred como a Veda), es más bien una excusa para mostrar la valía de Mildred y, en última instancia, «el egoísmo versus sacrificio» propio de los filmes melodramáticos en donde aparecen «personajes-víctima» como es el caso de Mildred.

Respecto a sus rasgos visuales, en *Alma en suplicio* no existe el desequilibrio característico del *film noir* que resulta de la utilización de encuadres asimétricos, ni un

<sup>26</sup> SILVER, Alain; URSINI, James (2004): *op. cit.*, Barcelona, Editorial Taschen, pp. 15-16.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 360.



predominio de las sombras y las zonas de oscuridad, así como tampoco existe una excesiva tensión visual debida al uso de ángulos y tomas infrecuentes, aunque sí advertimos una fotografía que muestra una notable diferencia entre la intensidad y claridad de la iluminación diurna y las sombras y oscuridad en las escenas nocturnas, en favor de ese gran realismo, que también es uno de los elementos claves del estilo negro.

Resulta inquietante el comienzo de la película si lo comparamos con el resto del filme, ya que posee un predominio de la negrura en el que las sombras, junto con una serie de ángulos bajos, proporcionan una atmósfera dramática que podría recordar al expresionismo alemán. De hecho, cuando Wally está corriendo por la casa de la playa buscando a Mildred, esta relación con el expresionismo alemán se hace más patente porque aparece una pared en diagonal mientras Wally, situado delante de ella, proyecta su sombra sobre ésta; a lo que se añade un ángulo muy bajo de la cámara y una música agobiante que contribuye a desesperar al espectador, a la vez que recuerda a los medios utilizados por el género germano. En esta misma línea podríamos emplazar otra situación claustrofóbica (también en los inicios del filme), cuando Wally sube la escalera de caracol desesperado en busca de una salida.

Sin embargo, no se puede afirmar que estos recursos respondan a una influencia directa del expresionismo alemán. En absoluto, más bien responden a ese ansia de realismo que empieza a envolverlo todo a mediados de los 40, pues, como es lógico, si nos hallamos en una habitación en medio de la noche y esta habitación sólo está iluminada con las luces de algunas lámparas, las sombras se proyectarán por doquier y la sensación de inestabilidad surgirá por sí sola. De todas formas, sólo aparecerán estos recursos en las partes de la película en que se hace referencia al instante del asesinato (es decir, al principio y al final), ya que en el resto del filme predomina una iluminación diurna y diáfana que no provoca equívocos y que, con planos generales y medios, responden fielmente al dominante estilo clásico. A ellos se suman algunos primeros planos que iluminan el rostro sólo a medias, resaltando las expresiones de los actores y promocionando aún más la ambigüedad de sus personajes, cuyas intenciones permanecerán ocultas hasta el final del largometraje.

Acorde con el cine negro, los sucesos angustiosos se sitúan en escenarios nocturnos y oscuros, iluminados sólo por la luz de las farolas (como en el comienzo del filme), y que en general están ubicados en un escenario urbano. Sin embargo, en *Mildred Pierce*, el espacio donde se acomete el asesinato es la playa, no el seno de la ciudad. Por esta razón, la película se desvía de los tópicos del género, aunque se muestran otros elementos típicos del *film noir* como son «la negrura» anteriormente nombrada, la soledad de la noche con sus calles vacías y mojadas, la cámara subjetiva que suele utilizarse cuando algún personaje mira a otro desde el interior de una casa (por ejemplo, cuando Bert visita a Mildred, le dice que Veda está fuera y ella mira por la ventana para ver a su hija al lado del coche), las elipsis como paso del tiempo (un reloj, el giro de la ruleta donde se sitúan los pedidos de las mesas del restaurante de Mildred, un inserto de unas cuentas, etc.) y el *flashback*, recurso muy utilizado en el cine negro, y que en este caso (a excepción del comienzo de la película que se trata de un *flashback* objetivo) se corresponde a un *flashback* «personal», contado desde el punto de vista de Mildred al narrarle la historia al detective.





Sin duda, aunque el *flashback* es un recurso que también se utiliza en el melodrama, aquí ha sido añadido a la película acorde con el elemento del crimen, que tampoco aparece en la novela, en un intento de transformar el argumento de la misma en un verdadero ejemplo de cine negro y no de melodrama. Se podría decir que, aunque con la base (la novela) era más factible hacer un melodrama, la historia ha evolucionado en clave de cine negro. De hecho, tenemos un crimen, un detective, un *flashback*, una voz en *off*, unas calles oscuras (al principio de la película), un mayor realismo en el tratamiento de la luz (claridad de día, oscuridad de noche), una mujer fatal, un gigoló, locales de alterne, una víctima del destino, una alta presencia del alcohol y una larga lista de elementos que nos hablan del *film noir*.

Pero la posibilidad de que hubiera sido más fácil hacer un melodrama de esta novela no significa que ésta no tuviera recursos favorables para el *film noir*, en absoluto. Nos encontramos ante una novela de James M. Cain, un autor del que el cine ya se había nutrido. Antes de *Mildred Pierce* se habían adaptado otras obras de James M. Cain como *Perdición*<sup>28</sup>, una novela corta que Cain publicó por primera vez en ocho capítulos de la revista *Liberty* (1935-1936), o *El cartero siempre llama dos veces*<sup>29</sup>, una de las obras más elogiadas del novelista. En ambas destaca la presencia de tres elementos: dinero, asesinato y amor, envueltos en un ambiente sórdido, favorable para un filme de cine negro. Habría que preguntarse de dónde proviene ese interés por las historias de estos personajes mezquinos, y que a su vez están ambientadas en mundos miserables. Es muy probable que Cain, al igual que varios de sus compañeros del estilo «hard boiled», se estuviera inspirando en su propio contexto social. De hecho, antes de su primer libro (el tratado *Our Government*), Cain trabajó como reportero del *New York World* y estuvo presente en el juicio de una pareja de asesinos, que murieron en la silla eléctrica tras haberse delatado mutuamente (Ruth Snyder y Judd Grey).

Sus historias no tardaron en obtener el beneplácito de Hollywood (La Paramount compró los derechos de *Perdición* y la MGM de su primera novela). Pero este interés no era compartido por Joe Breen, jefe de la oficina Hays que aplicaba el código de producción. A pesar de las negativas de aprobar los guiones de dichas novelas, las películas llegaron a realizarse gracias a la oportuna llegada de la Segunda Guerra Mundial<sup>30</sup>.

La guerra supuso una conmoción en la sociedad americana. A mediados de los 40 las contradicciones aumentaron en muchos aspectos de dicha sociedad y el género negro fue testigo del derrumbamiento del culto a la unidad familiar, como base del equilibrio individual y colectivo, ante la pérdida del patriarca de dicha unidad debido al masivo reclutamiento de los hombres por parte del ejército. Se generó un cambio en la mentalidad de la población que dejó a un lado la «hipocresía» y la ética moral de años pasados, propiciando un caos de comportamiento.

---

<sup>28</sup> Título original: *Double Idemnity*. Dirigida por Billy Wilder y estrenada en 1944.

<sup>29</sup> Título original: *The postman always rings twice*. Dirigida por Tay Garnett y estrenada en 1946.

<sup>30</sup> SILVER y URSINI, *op. cit.*, p. 25.

La brutalidad física, el ciudadano convertido en delincuente y la propia muerte afectaban a cualquier tipo de persona, como ya se había intuido en las novelas de James M. Cain en la segunda mitad de los años treinta. Por eso no fue extraño que se utilizaran tanto las obras de este autor en la gran pantalla y que fuera contratado por la gran industria, con la llegada del cine sonoro.

A la experiencia de James M. Cain como guionista, se suman ciertos motivos presentes en *Mildred Pierce* (como la ausencia de personajes completamente positivos, la presencia de una mujer fatal, el amor entre un personaje joven y uno maduro, el adulterio, el crimen, etc.) que constituyen una larga lista de recursos ya explotados por su autor. Sin embargo, estos recursos repetitivos giran en torno a un protagonista insólito (tanto en el *film noir* como en las obras del propio James M. Cain): una mujer fuerte e independiente, víctima de las adversidades y traiciones que la rodean y que es interpretada por Joan Crawford (actriz ya conocida desde el cine mudo en el melodrama que quedará consagrada con esta película, con la que ganó un oscar), finalmente rescatada por un hombre. Esto último indica que por muy independiente que parezca la mujer, al final siempre necesita ser salvada<sup>31</sup>.

Esto es muy curioso porque, en general, las mujeres de estos filmes están dentro de dos prototipos de la sociedad contemporánea, es decir, o son mujeres aburridas, fieles y maternales (que terminarán como amas de casa), o son lascivas amantes (las cuales se caracterizan por no tener ningún interés en tener hijos). Sin embargo, a veces, el primer tipo de mujer hogareña sufre un desplazamiento (como en *Mildred Pierce*), en el que se vislumbra la nueva situación que está viviendo la mujer norteamericana ante la pérdida de la unidad familiar típica del patriarcado hasta ahora dominante.

Pam Cook se apoya en las investigaciones de J.J. Bachofen para afirmar que «el proyecto de la película es el de representar la violenta sustitución del derecho materno en favor del paterno, a través del uso simbólico de la luz y la organización de su estructura narrativa»<sup>32</sup>. Sin duda alguna, en *Mildred Pierce* se observa, a través de la protagonista, cómo se produce una sustitución del modelo masculino por el femenino; pero esta sustitución no se produce a través de un tratamiento personalizado de la luz, como quiere dar a entender Pam Cook cuando relaciona la luz diurna a la masculinidad y la nocturna a la feminidad, siguiendo el esquema de Bachofen<sup>33</sup>, pues, como ya hemos visto, el tratamiento de la luz en este largometraje responde a la aspiración surgida en los años 40 de aproximarse a una estética más realista.

En *Alma en suplicio* se produce un traslado de los valores familiares, que nos permite ver a una mujer independiente y luchadora, una mujer que no centra su vida en ser la perfecta esposa y que además posee y dirige su propio negocio. Mildred

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 131.

<sup>32</sup> El texto original es: «[...] *the project of the film is to re-present the violent overthrow of mother-right in favour of father-right through the symbolic use of film lighting and the organisation of its narrative structure*» en COOK, Pam: *Duplicity in Mildred Pierce* citado en KAPLAN, Ann (1989): *Women in Film Noir*, London, British Film Institute, p. 69.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 73.

no es una madre, es una mujer de negocios<sup>34</sup>. Sin embargo, esta mujer trabajadora pronto será eliminada por el instinto maternal, que finalmente se acabará imponiendo, pues Mildred, pese a saber que su hija es una asesina, decidirá poner en peligro su negocio y proteger a la despiadada Veda. Por ello, estamos ante una película integrada en la propia evolución de la sociedad, ya que en *Mildred Pierce*, como filme de cine negro, tenemos una fuerte influencia del realismo que se aprecia, no sólo en la utilización de algunos exteriores reales y en la iluminación, sino en los protagonistas de la película (mujer fatal, mujer trabajadora, hombre-gigoló). Estos personajes nos hablan de una nueva situación de Estados Unidos, en la que la mujer adquiere insólitas actitudes asumidas hasta ahora por la dominación masculina, pero que el cine tiene miedo a mostrar porque ponen en peligro la unidad familiar. De ahí que Mildred pierda el negocio y vuelva con Bert, mientras Veda acaba en la cárcel. Incluso podríamos hacer una segunda lectura y afirmar que la pérdida del nuevo status de Mildred en la película es reflejo del regreso de los veteranos a casa, que obliga a la mujer a volver a ocupar su puesto en la sociedad, en un intento de no posponer el episodio traumático; pero esto sería sólo una suposición.

## 2.2. LO MELODRAMÁTICO EN *MILDRED PIERCE*

A comienzos del siglo XIX, el término melodrama pasará a ser atribuido a dramas populares inspirados en un enfrentamiento entre el bien y el mal, con final feliz (se premia a aquellos que poseen principios morales y se castiga a los que tienden a caer en el vicio). En *Mildred Pierce* (la novela) es muy interesante el hecho de que el final sea completamente diferente al de la película. Así en la novela, Veda acaba viviendo felizmente con Monty y ambos consiguen una gran riqueza gracias a la voz de ella, mientras que en la película Monty (gigoló que además traiciona «a quien le da de comer») acaba muerto y Veda (que comete casi todos los pecados capitales y es la encarnación de la mujer fatal) acaba en la cárcel, en consonancia con esta tendencia melodramática (aunque, como ya hemos visto, este final también podría estar influido por la férrea censura de Hollywood, puesto que en la novela no aparece).

Este género que proviene de «lo popular» en oposición a otros géneros, como el drama o la tragedia, que se consideran más nobles, muestra el exceso de lo sentimental y el abuso de lo afectivo en detrimento de la razón.

En el terreno cinematográfico, las pinceladas negativas que acompañan al melodrama tienen que ver además con su condición de género destinado al público femenino (lo que ha provocado recientes análisis feministas), ya que eran películas producidas para atraer a dicho público al tratar una serie de problemas definidos como «problemas de mujeres». En los melodramas las protagonistas suelen ser mujeres y el deseo y el punto de vista que hacen avanzar la narración están dirigidos por una

---

<sup>34</sup> [www.hartza.com/mujer](http://www.hartza.com/mujer)





mujer, que en este caso es Mildred, quien muchas veces actúa influenciada por Veda (con lo que la trama seguiría en manos de una mujer). Además, una de las principales características del personaje melodramático es la pasividad con que recibe y soporta su sufrimiento, cualidad que ha sido tradicionalmente asumida por la mujer y papel realizado en varias ocasiones por Joan Crawford.

También es importante la melancolía como una dramática conciencia de lo inevitable (ejemplo: la muerte de Kay provoca en Mildred el sentimiento de culpa que la obliga a dar todo lo mejor a Veda pensando que así suplirá los errores del pasado). En este sentido, el tiempo se convierte en un factor vital en el universo de la nostalgia, por eso en el melodrama tienen una gran importancia los *flashbacks*, que ponen de relieve la huella que deja el tiempo en el sujeto (huella que puede traducirse como infelicidad, trauma, dolor, etc.). En *Mildred Pierce* estamos ante una estructura de *flashback* interrumpido, que pone en evidencia la fugacidad del tiempo y nos muestra el error de Mildred (la manera de educar a su hija), que es la causa de que su hija se haya vuelto en contra de ella. Y aunque la película termina con un ambiguo final feliz (Mildred sale de la comisaría con su primer marido agarrado por el brazo), ha fracasado en su labor de madre. Con el *flashback* se presenta el drama con todos sus elementos: sus paisajes, sus sujetos (desde el comienzo vemos el cadáver de Monty, a Mildred, la mansión, la casa de la playa, a Wally, a Ida, a Veda y a Bert Pierce). Pero aunque ya se ha mostrado la historia (pues ya sabemos que por algún motivo alguien ha matado al segundo marido de Mildred y parece que ella es, si no la asesina, al menos una cómplice), se ha eliminado la cadena causal en la que están relacionados los hechos narrativos que desembocan en el asesinato, así que la historia se muestra antes que la estructura narrativa. Con todo esto se consigue que el espectador mantenga una curiosidad ansiosa hasta la repetición de ese momento pregnante<sup>35</sup>.

Pablo Pérez Rubio recupera un concepto aristotélico que describe ciertos aspectos característicos de los héroes (hombres o mujeres) del melodrama, y resulta esencial para defender que, argumentalmente, *Mildred Pierce* es un melodrama. Dicho concepto es *la Hamartía*, y este autor se apoya en las palabras de Francisco de P. Samaranch que lo describe como: «un error de juicio cometido por un hombre de estatura moral mediana; no una falta ética que convierte a un hombre en un ser moralmente mediocre. Se entiende, pues, por *hamartía* un error de juicio, bien inevitable —y del todo inocente— bien fruto de una negligencia moderadamente culpable». En este sentido, *Midred Pierce* estaría más cerca de ser un melodrama que un *film noir* porque, en el cine negro, una de las principales características es la corrupción y «lo negro» moralmente hablando.

En la primera mitad de la película vemos cómo Mildred se equivoca en las decisiones que toma en referencia a la educación de su hija Veda (muy consentida, entre otras cosas por el sentimiento de culpa que alberga Mildred tras la muerte de su hija Kay). Pero el espectador no la castiga por eso, al contrario, en él aumenta el sufrimiento al ver que una buena persona que intenta hacer lo mejor se confunde

---

<sup>35</sup> PÉREZ RUBIO, *op. cit.*, p. 247.



tanto. Este sentimiento de simpatía hacia Mildred provoca que al final de la película se disculpe su actitud de llevar a Wally («que tiene salida para todo») a la casa de la playa para inculparle a él y salvar a su hija, pues aunque la moral de Mildred se trunca al poner por encima de lo correcto a su hija Veda (representación de todo lo negativo en la película y auténtica mujer fatal de la misma), ella siempre intenta proteger a su hija, y eso es lo que se espera de una buena madre. El héroe melodramático es, pues, un hombre o una mujer socialmente inocentes, aunque en ellos pese la noción de culpa asociada al pecado.

Existe un punto de inflexión en la película que desencadena el derrumbamiento de Mildred. Tras la escena de la fiesta de cumpleaños de Veda (falso cenit que esconde un acontecimiento traumático, típico de los melodramas), aparece una Mildred arruinada, engañada doblemente por su marido (que vende su parte del negocio y además mantiene relaciones con Veda) y humillada por su hija. Esto nos habla a su vez de una tensión oculta en la sociedad del momento: la rivalidad entre los que llevan una vida ociosa y los que deben trabajar para ganarse el pan; un mundo en el que supuestamente no existen ni opresores ni oprimidos, pero donde se produce un nuevo poder basado en la herencia familiar o en la propiedad privada, dentro de una democracia burguesa que hipócritamente habla de igualdad entre todos los seres humanos.

La represión del deseo y la voluntad de dejarse llevar por él configura una tensión habitual en el melodrama, que se traduce en una oposición entre un amor *doméstico* socialmente productivo y un amor irracional que suele conducir a la autodestrucción y a la marginación social. Esta oposición también está reflejada en este filme, en el que Monty (el segundo marido de Mildred) es el ejemplo más claro del tipo de amor irracional, pues despilfarra todos los beneficios que obtiene del negocio y, aun así, ella no para de darle dinero. Este amor se opone al de su primer marido (Bert Pierce) y provoca su autodestrucción (económicamente hablando). De hecho, Mildred sólo vislumbrará algo de felicidad cuando al final vuelve a los brazos de Bert, representación del amor racional y correcto.

Estas tramas tan enrevesadas suelen derivar en soluciones extremas como, por ejemplo, el suicidio, que se presenta como la salvación ante el destino que dirige la vida. Resulta extraño que en *Mildred Pierce* haya una alusión al suicidio, inexistente en la novela, que aparece como la reacción moralmente más adecuada por parte de Mildred tras darse cuenta de la verdadera naturaleza de Veda, y que muestra la desesperación del personaje, que ya no puede más tras los continuos golpes que la vida le da a través de su hija. A estas soluciones extremas habrían que añadirse encuentros inesperados de manos del destino (por ejemplo, cuando Mildred parece no tener ninguna solución para salvar a su hija del crimen que ha cometido, encuentra a Wally en su bar), abuso de coincidencias artificiosas (la mansión que va a comprar Mildred también es de su segundo marido, igual que los terrenos que compró para establecer su local, lo que en la novela no aparece), una exagerada intervención del azar (la muerte de la hija pequeña es repentina)<sup>36</sup>. Todo ello coro-

---

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 90.

nado por el *happy end*, o salida de emergencia del relato (comparación que Douglas Sirk hizo entre este final y la señal luminosa *exit* de la salida de los cines) que constituye la trama de un melodrama, y también la de *Mildred Pierce*.

Respecto a los espacios que sirven de marco a la acción, están cargados de alusiones a los estados de ánimos de los personajes y llenos de significado que, además, llegan a presagiar lo que va a ocurrir. No se trata de un mero elemento contextual. En *Mildred Pierce*, la represión del deseo se corresponde con el orden moral dominante y viene representada por el hogar de la familia burguesa, centrado en un interior. En oposición, la naturaleza salvaje de las olas del mar del paisaje de la casa que Monty posee en la playa, incita al desbordamiento de la pasión y a la pérdida de la razón frente a los impulsos de la emotividad y es también donde vemos la oposición entre lo natural y la civilización (los instintos frente a la ética). En general, nada es arbitrario. Si se utiliza la voz en *off* y el fuera de campo es porque se prefiere la sugerencia a la demostración directa, si se utilizan los primeros planos es para mostrar la potencia dramática de los personajes en momentos de abandonos o pérdidas, y si se introduce una obra musical, ésta resaltarán las escenas de mayor carga expresiva y contribuirá a la creación de una atmósfera.

Max Steiner<sup>37</sup>, autor de la banda sonora de *Mildred Pierce*, utilizaría en muchos melodramas la idea de que la música es uno de los factores que dotan de unidad al filme y, de hecho, en esta película la música es un transmisor de sentimientos y pasión. Así, al principio y al final de la película, cuando asistimos a los dos fragmentos más oscuros e inestables, la música utilizada será idéntica, marcando la diferencia con el resto del filme, que posee un lenguaje más sencillo y diáfano.

Para Mary Ann Doane, en *The Desire to Desire: The woman's film of the 40's*, existen cuatro subgrupos dentro del territorio del cine de mujeres que floreció en Estados Unidos a lo largo de los años treinta y cuarenta: la película de mujer paciente, el melodrama maternal, la historia de amor imposible y la película de paranoia. En *Mildred Pierce* nos encontramos con un melodrama maternal<sup>38</sup> al poner en evidencia las renunciaciones que conlleva para la mujer su condición de madre, al que se añade la voluntad desproporcionada de ascenso social que Mildred logrará a través de un matrimonio de conveniencia, para hacer que su hija (que es en realidad la que desea tal condición) alcance el nuevo estatus.

Se defina como se defina, lo que es obvio es que en *Mildred Pierce* lo melodramático es una constante que no debe extrañarnos en el Hollywood de los años 30 y 40, entre otras cosas, porque numerosos melodramas de esta época se convierten en las principales fuentes del cine negro. Esto no es raro, pues en su origen el cine criminal hollywoodiense era conocido por el término melodrama, ya que muchos melodramas teatrales y folletines decimonónicos incluían ingredientes

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 259.

<sup>38</sup> DOANE, Mary Ann: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 40's*, Bloomington, Indiana University Press, p. 198, citado por: PÉREZ RUBIO, *op. cit.*

criminales, al proceder ambos géneros de la novela gótica de finales del XVIII y comienzos del XIX. Por esta razón es normal encontrarse en una misma película una dicotomía entre el Bien y el Mal mostrada mediante espíritus diferentes (la ambigüedad del cine negro y el maniqueísmo del melodrama).

Se podría afirmar que el género predilecto de la industria cinematográfica de estos años es el «mestizaje». En este sentido, *Mildred Pierce* es un claro ejemplo de esta simbiosis que enriquece las películas, a la vez que construye una gruesa telaraña para los historiadores del arte.

Ante la paralizante censura que bloquea cualquier intento de doblegar sus normas, se hace necesario el crimen para eliminar todo rastro de la victoria del mal sobre el bien que domina la novela. Se pone en práctica el conocido credo «el fin justifica los medios», en el que el fin es obtener el permiso de la censura para estrenar la película y sacar beneficios, y los medios, realizar un *film noir* a través de la introducción de un crimen como única salvación del largometraje. Así, pese a que los personajes y las situaciones dramáticas muestran la verdadera naturaleza de este melodrama, el asesinato, la iluminación y su tratamiento realista nos hacen finalizar este estudio con la conclusión de Pablo Pérez Rubio de que *Mildred Pierce* es «un argumento melodramático rodado en clave de cine negro»<sup>39</sup>.



---

<sup>39</sup> PÉREZ RUBIO, *op. cit.*, p. 202.