

Las afueras del noir: masculinidades desplazadas y espacios desiertos en *Detour* (Edward Ulmer, 1945) y *The Hitch-Hiker* (Ida Lupino, 1953)

Felipe Méndez Casariego
UBA
Argentina

Introducción

La aridez del desierto es plácida y simple como la muerte,
pero esas hierbas amarillas, esas palmeras sedientas,
esos arbustos achaparrados de hojas tiernas
son los lastimeros esfuerzos de una vida
que rechaza a la muerte y que muere en vida.
Es aquí donde comienza el horror.
Simone De Beauvoir, *Norteamérica al desnudo* (1947)

En el presente trabajo se pretende abordar la representación de la masculinidad en crisis y su vínculo dramático con el espacio del desierto en el *film noir* a través del análisis de *Detour* (Edward Ulmer, 1945)¹ y *The Hitch-Hiker* (Ida Lupino, 1953)². Históricamente se ha identificado a la ciudad como espacio *noir* por excelencia y se ha referido numerosas veces a su rol simbólico como lugar de encierro moderno.³

¹País: Estados Unidos/Duración: 68 min./Género: film noir/ Reparto: Tom Neal, Ann Savage, Claudia Drake, Edmund MacDonald, Tim Ryan, Esther Howard, Pat Gleason/ Distribuidora: Producers Releasing Corporation/ Productora: Producers Releasing Corporation..

² País: Estados Unidos/ Duración: 71 min./Género: film noir/ Reparto: Edmond O'Brian, Frank Lovejoy, William Talman, José Torvay, Jean Del Val, Natividad Vacío/ Distribuidora: RKO/ Productora: Thefilm-makers.

³Como afirma Nathaniel Rich sobre el film noir en *San Francisco Noir: the city in film noir from 1940 to the present* (2005):

Las películas se filman en blanco y negro, iluminadas por la noche, con ángulos de cámara oblicuos, uso obsesivo de sombras y, lo más importante, transcurren en una ciudad. El cine negro intenta dar sentido a las complejidades y ansiedades de la experiencia urbana de la posguerra norteamericana explorando la parte inferior podrida de la ciudad, el lugar donde el sueño americano va a morir. (8)

Mediante este artículo no se busca negar la importancia narrativa y/o simbólica de la ciudad en el corpus de películas del cine negro, sino complejizar la representación del mundo urbano a través del análisis de dos películas que transcurren casi en su totalidad en el espacio “incivilizado” del desierto. Por medio de este abordaje, y en continuidad con los estudios de cine e historia fundados por Marc Ferro en los años 70s, se aspira “revelar cosas no dichas” (Ferro, 2008: 12) sobre la concepción del espacio de posguerra y su vínculo dramático con la representación de masculinidades en crisis en el contexto en que cada película fue realizada.

De este modo, el presente artículo tiene como principal hipótesis de trabajo que tanto en *Detour* como en *The Hitch-Hiker* el desierto no funciona como la contracara incivilizada de la ciudad, sino como un espacio no habitable que forma parte del mundo urbano y en donde ciertas masculinidades son expulsadas para vivir una doble condena: la de sufrir las inclemencias de la naturaleza primitiva a la vez que padecen las ansiedades del mundo urbano de posguerra que puso en crisis sus roles de género y que los echó de sus hogares

El mundo urbano como experiencia moderna.

La ciudad es, indudablemente, uno de los tropos más importantes del *film noir*. Alrededor de ella, las películas que componen el extenso y heterogéneo corpus del cine negro construyen una elaborada metáfora de la crisis y el encierro que sufren sus protagonistas. En *The film noir and the spaces of modernity* (2004), Edward Dimendberg señala el lugar central que ocupa la ciudad en el cine negro como espacio de la modernidad y vincula esta centralidad con el contexto de posguerra en el que el *film noir* consolida su narrativa. Según el autor, este período está marcado por los cambios espaciales producidos por la reconstrucción de las ciudades en ruinas (materiales y económicas) y por el inicio proceso de crecimiento urbano en donde la ciudad deja de ser un espacio concentrado (centrípeto) para pasar a ser un espacio en constante expansión y dispersión (centrífugo) a través de, entre otros factores, la construcción de rutas y autopistas. Esta transformación de la ciudad mo-

derna — que altera su organización espacial y establece un quiebre con el período de preguerra— ocupa un lugar fundamental en el *film noir* como sintetizadora de los cambios sociales profundos del período y su disyunción con los individuos que lo habitan.

A pesar del rol preponderante de la ciudad en la construcción genérica del cine negro, existe una extensa lista de *films noir* que no tienen como escenario de acción dramática a la ciudad y que se desarrollan en espacios “naturales” alejados de las grandes urbes. Entre estas películas se encuentran *Detour* (Edward Ulmer, 1945) y *The Hitch-Hiker* (Ida Lupino, 1953), dos filmes que sitúan sus argumentos en el desierto de California y de México, respectivamente. *Detour*, por un lado, es una película de clase B estrenada semanas después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, que narra el fatídico viaje de Al Roberts (Tom Neal), un pianista de poca monta que abandona Nueva York rumbo a California en busca de su amada (Claudia Drake), una mujer que se negó a casarse con él y que lo abandonó para perseguir el sueño de ser cantante. Por otro lado, *The Hitch-Hiker* se estrena ocho años después y es considerada la primera película de cine negro dirigida por una mujer, Ida Lupino, que a su vez es una de las pocas directoras de Hollywood que logró tener una extensa carrera en la industria. Este film se centra en la pesadilla que sufren dos veteranos de guerra (Edmond O'Brien y Frank Levejoy) cuando son secuestrados por un asesino serial (William Talman) mientras se encontraban viajando por México para alejarse de sus esposas e hijos.

Tanto *Detour* como *The Hitch-Hiker* toman distancia de la ciudad y a la vez le dan un lugar preponderante al desierto como factor determinante de la acción dramática. A pesar de esto, ambas películas han sido reconocidas como *films noir* por numerosos teóricos. Este es el caso de Andrew Dickos, quien en *Streets with no name* (2002) identifica en la ciudad el espacio *noir* por excelencia a la vez que incluye ambas películas en su recorrido sobre el corpus del cine negro. Esto se debe a que el autor distingue que, incluso los *films noir* que no se desarrollan en ciudades, tienen alguna conexión con lo que él denomina el “mundo urbano”. Según Dickos:

Dentro del mundo urbano, el individuo está simultáneamente perdido y en casa, un refugiado de lo que lo rodea; como un espíritu humano solitario, el individuo ejerce su voluntad de ser escuchado entre todos los llantos, cumpliendo la paradójica reivindicación de todos los personajes del noir para quienes la ciudad ha sido una experiencia existencial modificadora: ser uno entre ninguno (63)

El mundo urbano del *film noir* refiere, entonces, a una experiencia existencial que trasciende la mera locación geográfica y en donde la ciudad, como síntesis de la modernidad, modifica a los protagonistas y los sitúa en la encrucijada de desear escapar— del pasado, de las leyes, de la clase social, de las relaciones modernas o las normas de género— y a la vez buscar desesperadamente los modos mediante los cuales poder habitar.

En este sentido, tanto en *Detour* como en *The Hitch-Hiker* el mundo urbano está constantemente presente en las ansiedades de sus protagonistas, hombres de ciudad que se desplazan —o son desplazados— hacia el espacio no-urbano del desierto por motivos vinculados con mujeres. En ambas películas la ciudad es un espacio del que los hombres deben exiliarse por el accionar directo o indirecto de las mujeres que pone en crisis su masculinidad. En *Detour* la influencia de la mujer en el desplazamiento del protagonista hacia el desierto de California se encuentra explicitada al interior de la trama: Al Roberts viaja a Hollywood para recuperar a su enamorada que lo humilló con su rechazo. En cambio, en el film de Ida Lupino el motivo que lleva a los protagonistas hacia el desierto de México es presentado con un mayor grado de cripticismo y sólo a través de pequeños diálogos es posible descubrir que ambos hombres buscan alejarse de sus familias, que no tienen rumbo, que encuentran en México un pasado nostálgico vinculado con una virilidad perdida y que hay algo de todo eso que les avergüenza. Este ocultamiento termina de explicitarse cuando el delincuente, en un juego de cambio de roles que lo iguala con los protagonistas, los juzga

moralmente por engañar a sus mujeres y les pregunta qué buscan en México; algo que los protagonistas deciden no responder.

El lugar de la mujer como antagonista de los hombres es un objeto de análisis ampliamente abordado en los estudios sobre el *film noir*, siendo la figura de la *femme fatale* su arquetipo más identificable. A pesar de que el análisis de la *femme fatale* excede los límites de este escrito, es necesario referir brevemente a ella debido al lugar que ocupa como obstaculizadora de los deseos de los protagonistas masculinos y, por tanto, como catalizadora de sus conflictos.

Si bien a partir de la crisis de 1930 los hombres norteamericanos son sacudidos con la pérdida de sus trabajos y la imposibilidad de mantener económicamente a sus familias — hecho que despierta un sentimiento de fracaso en relación con los roles de género hasta entonces reconocidos— es recién con la incorporación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial cuando la crisis de masculinidad se profundiza vinculándose, además, con una transformación directa en el uso de los espacios públicos. En 1941, el ingreso de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, y el envío repentino de miles de tropas a Europa, provoca inmediatamente una crisis en el sistema laboral y una fuerte demanda de mano de obra necesaria para cubrir la producción de insumos de guerra. Esta necesidad urgente de mano de obra genera un drástico cambio en el discurso público sobre el lugar que la mujer debía cumplir en la sociedad. Es así como comienzan a haber numerosas propagandas que incitan a las mujeres a incorporarse en el mundo laboral asegurando, a su vez, lo inofensivo de este mundo para su “femineidad”.⁴ Este cambio en el discurso modifica el horizonte de posibilidades permitidas para las mujeres que durante la guerra se “apropian”

⁴En *Making War, Making Women: Femininity and Duty on the American Home Front, 1941–1945* (2011), Melissa A. McEuen realiza una extensa investigación en la que agrupa y pone en vínculo la propaganda de guerra dedicada a convocar a las mujeres al trabajo y la dedicada a construir una imagen de feminidad durante la Segunda Guerra Mundial. Refiriéndose al trabajo realizado por la *War Manpower Commission* (una comisión norteamericana dedicada a la gestión del trabajo durante la guerra), la autora afirma: “Reconociendo posibles obstrucciones a los objetivos de movilización de la nación, el WMC dirigió todos los esfuerzos de reclutamiento para eliminar el estigma social asociado a la idea de que las mujeres trabajarán.” (17)

del espacio público. De esta forma, la inclusión de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial supone un quiebre marcado en el rol de la mujer en la sociedad norteamericana y, como reacción, una crisis en los roles masculinos y un sentimiento de expulsión, por parte de éstos, de los espacios públicos. Esta ansiedad generalizada por parte de los hombres ante los nuevos roles de la mujer de posguerra encuentra forma en la proliferación de mujeres victimarias que presentó el *film noir* de los años 40s y principios de los 50s. Como afirma Janey Place en relación con la construcción de la *femme fatale* en el cine negro:

La independencia es su objetivo, pero su naturaleza en el cine negro es fundamental e irremediamente sexual. La insistencia en combinar las dos (agresividad y sensualidad) en una mujer por lo tanto peligrosa es la obsesión central del cine negro, y el movimiento visual que señala una actividad inaceptable en las mujeres representa, a su vez, la propia sexualidad del hombre, que debe ser reprimida y controlada si no se quiere ser destruido (57)

En este sentido, la construcción que realizan ambos filmes de la mujer como factor que expulsa a los hombres de la ciudad es reforzada por el deseo de los hombres de acceder nuevamente a este espacio. En *Detour* es la intromisión de Vera (Ann Savage) la que actúa como obstáculo de los objetivos del protagonista masculino. Vera irrumpe en el viaje de Al Roberts luego de que éste esconde el cadáver de Charles Haskell (Edmund MacDonald) un apostador profesional que muere en sus brazos de forma misteriosa. A partir de este encuentro, en el que Vera rápidamente descubre lo ocurrido, la mujer se convierte en *femme fatale* y se dispone a torturar, humillar y retener al hombre con la excusa de quitarle cada vez más dinero. Este accionar de Vera impide que Al Roberts cumpla el objetivo de reencontrarse con su pareja en Hollywood y lo obliga a permanecer en el desierto. En *The Hitch-Hiker*, en cambio, la ciudad no se presenta en un primer momento como objeto de deseo de los protagonistas, sino como lugar del cual alejarse y es recién con la aparición del

asesino serial cuando se resignifica, transformándose en un espacio nostálgico vinculado a la familia al que los protagonistas desean regresar.

A pesar de las diferencias significativas vinculadas al conflicto dramático de ambos filmes, tanto en *Detour* como en *The Hitch-Hiker* la ciudad se vincula directamente a la mujer y se construye doblemente como un espacio inhabitable para los hombres protagonistas y como la única promesa de habitabilidad frente a las inclemencias del desierto al que son expulsados. En este sentido, las pruebas que encuentran los protagonistas masculinos en el espacio primitivo del desierto cumplen un rol fundamental en la resignificación de la ciudad como objeto de deseo.

El desierto y las masculinidades a prueba.

El espacio no-urbano del desierto en ambos filmes funciona, entonces, como catalizador de las crisis masculinas constantemente remitidas al espacio urbano y como entorno en donde lo reprimido rápidamente encuentra forma en el crimen y el terror. En este sentido, el desierto no se presenta como contracara de la ciudad, sino como un espacio que conjuga las ansiedades del mundo urbano— vinculadas con los cambios en los roles de género propios del período de posguerra— con un estado primitivo de civilización en donde las masculinidades en crisis son puestas a prueba. En *In Lonely Places: film noir beyond de city*, Imogen Sarah Smith afirma que el desierto en el *film noir*:

logró aunar el pesimismo de ambos bandos. La civilización puede ser irremediablemente corrupta, pero lejos de las leyes y las autoridades, en lugares donde el dinero, la educación, la clase y los contratos sociales no tienen sentido, todo el poder reside en la violencia y la voluntad de ejercerla. (160)

En ambas películas el desierto es presentado como hostil e inhabitable, como un no lugar que existe sólo como vaso comunicante entre ciudades.⁵ De este modo, las rutas y los automóviles son los medios a través de los cuales el mundo urbano se moviliza por el espacio desierto en donde la ley parece estar ausente. La escasa civilización que es posible hallar en estos lugares hostiles funciona únicamente como testigo de la criminalidad proveniente de la ciudad. Frente a lo volátil de la arena, los habitantes del desierto son la superficie donde las huellas criminales del mundo urbano, necesarias para la restitución del orden policial, encuentran permanencia.

Es en estos espacios doblemente hostiles —por primitivos y modernos— donde las masculinidades de los protagonistas son aisladas y puestas a prueba llevando, en cada caso, a desarrollos y destinos distintos. A continuación, se identificarán las particularidades del desierto en cada film y el vínculo que estas establecen con las crisis de sus protagonistas masculinos.

Como se ha explicitado previamente, el conflicto que sufre el protagonista de *Detour*, Al Roberts, está directamente vinculado a dos mujeres —primero su amada y luego la *femme fatale*— que accionan sobre la vida del protagonista en pos de su deseo. Este lugar de la mujer como sujeto deseante es el que moviliza la crisis de masculinidad de Al Roberts que es incapaz de cumplir su mandato social: el de casarse y mantener económicamente a una familia. Sin embargo, su lugar como víctima del accionar femenino que le impide cumplir su rol de género —un objetivo característico del “*homme attrapé noir*” (Wager, 20)— es complejizado por el deseo masoquista de ser controlado.⁶ A pesar de ser humillado y de

⁵En *Los no lugares: espacios de anonimato*(2000), Marc Augé afirma: “Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta.” (41). Según el autor, a diferencia de los “lugares”, los “no lugares” carecen de identidad, historia y capacidad relacional.

⁶En *Dames in the Driver's Seat*(2005), Jans B. Wagner toma los arquetipos de la *femme fatale* y la *femme attrapé* y propone analizar los personajes masculinos del *film noir* bajo las mismas categorías. De este modo, el *homme attrapé* en el cine negro sería aquel personaje masculino que construye su deseo entorno a su mandato de género

percibir esta humillación como tal, Al Roberts se somete reiteradas veces al dominio femenino llegando al punto de tener cierto vínculo de deseo con su victimaria. Esta construcción psicológica y sexualmente ambigua del protagonista masculino es articulada por dos aspectos formales intrínsecamente relacionados: el lugar de la voz en off —que sumerge al espectador en su relato victimizante— y la construcción del desierto que señala el aislamiento del protagonista con su entorno.

En relación con este último aspecto, la particularidad del desierto, en *Detour* radica en su presentación como un espacio geográficamente ilegible. Las condiciones deplorables en la producción del film— un presupuesto de 30 mil dólares que sólo alcanzaban para seis días de rodaje— obligan a Edgar G. Ulmer a utilizar una serie de técnicas que le permiten optimizar la filmación.⁷ Entre estas técnicas, es posible identificar la iluminación en clave baja y el uso recurrente del *back projection*⁸. La puesta en práctica de estos recursos, lejos de limitarse a meras anécdotas sobre la producción del film, hacen del desierto de *Detour* un espacio oscuro, bidimensional y débilmente vinculado a la acción dramática que habilita el viaje introspectivo y victimizante del protagonista a la vez que señala el aislamiento real de este con el entorno en el que se encuentra. De este modo, la construcción espacial que presenta *Detour*, y el vínculo que entabla con el protagonista, evidencia el fondo de su crisis de masculinidad: la disyunción entre su subjetividad y el entorno social que habita y que lo moldea. A su vez, esta construcción espacial se complementa con el carácter hostil y primitivo de desierto *noir* —donde el clima, las grandes distancias y la ausencia de civilización es el primer aspecto que pone a prueba al protagonista— para hacer del viaje de Al Roberts un trayecto hacia la perdición.

y no busca extralimitarse dentro de su rol en la sociedad. A diferencia del *homme* y la *femme fatale*, si el *homme-trapé* logra su objetivo usualmente le espera un destino feliz al final del film.

⁷Vease: Isenberg, Noah W. Edgar G. Ulmer: *A Filmmaker at the Margins*, 2013.

⁸El *back projection* (o proyección trasera) es una práctica característica del cine de Hollywood Clásico mediante la cual las escenas de exteriores se ruedan en estudios, proyectando detrás de los personajes filmaciones previamente registradas de distintas locaciones.

A diferencia de *Detour*, en *The Hitch-Hiker* la profundidad psicológica de los protagonistas es velada, saturada por lo primitivo, hostil e inhabitable del desierto que corroe el cuerpo de los hombres. En este espacio, los dos veteranos son torturados física y psicológicamente por Emmett Myers, el asesino serial que adquiere con aquellos hombres, a diferencia de sus víctimas previas, una fijación particular. Si en *Detour* el conflicto que transcurre en el desierto se dirime entre hombres atrapados y mujeres deseantes, en el film de Ida Lupino el desierto es un espacio exclusivamente masculino mientras que las mujeres permanecen relegadas al fuera de campo de la ciudad careciendo de toda movilidad y deseo. Esto genera que el conflicto se desarrolle estrictamente entre distintas masculinidades y sus relaciones de poder. De este modo, Emmett Myers cumple el rol de masculinidad dominante y violenta, un rol ausente en los dos veteranos de guerra que escapan de sus mujeres, que rehúsan de su rol como padres de familia y que recuerdan su vitalidad — y virilidad— pasada con nostalgia. En este sentido, es posible remitir la obsesión particular del asesino serial con los dos exmilitares justamente a la pérdida total de su virilidad: luego de años de haber regresado de la guerra no parece quedar en ellos rastro alguno de violencia.

En relación con los veteranos de guerra y su lugar en la sociedad, en *Hollywood Genres and Postwar America* (2006) Mike Chopra-Gant identifica en la Norteamérica de posguerra una ansiedad generalizada provocada por la reintegración de los exmilitares a la sociedad y una crisis de masculinidad por parte de los reintegrados que no creían encontrar espacio real en donde habitar. Según el autor, “el servicio militar proporcionó a los hombres un claro sentido de identidad. Sin embargo, esta claridad proporcionada por vida militar incrementó, a su vez, la incertidumbre sobre el significado de la masculinidad como exmilitares.” (96). Sobre esta problemática, en 1946 el sociólogo Alfred Schutz publica su ensayo “The home comer” en donde lee con preocupación la siguiente estadística:

No podemos asombrarnos, por lo tanto, de que una encuesta del Departamento de Guerra de los Estados Unidos de junio de 1944 haya demostrado que el 40% de los veteranos dados de alta y enviados de vuelta a la

vida civil por medio de los "centros de separación" no quisieran regresar a sus antiguos trabajos ni, incluso, volver a sus antiguas comunidades. En la Costa Oeste el porcentaje de esos hombres es aún mayor. (375)

Así, en *The Hitch-Hiker* es posible identificar un conflicto entre distintas masculinidades en el que, a fin de cuentas, se dirime la posibilidad de reintegrarse o no a la sociedad. El desierto —ubicado del otro lado de la frontera norteamericana— funciona como un espacio integrado al mundo urbano pero externo a la sociedad en donde los veteranos son expulsados para ser sometidos a una serie de pruebas en las que se determinará su capacidad o no de habitar en la ciudad. Esta serie de pruebas son, a su vez, gestionadas por Myers, un *outsider* que se rige bajo su propio sistema de valores criminales. De este modo, las diversas torturas a las que son sometidos los protagonistas giran en torno a una decisión fundamental: la de elegir entre la masculinidad criminal del *outsider* o la masculinidad honorable del padre de familia que ambos rehusaron al alejarse de sus hogares. En este sentido, la transformación que les sucede en relación con el deseo de regresar a la ciudad, sumada a la resistencia que oponen tanto a las torturas de Myers como a las inclemencias del desierto, restituye la virilidad de los exmilitares, confirma su masculinidad, reafirma su rol en la sociedad y posibilita su reinserción.

Conclusión.

A lo largo del presente artículo se ha realizado un recorrido sobre la representación de la masculinidad en crisis y su vínculo dramático con el espacio del desierto y la ciudad en *Detour* (Edward Ulmer, 1945) y *The Hitch-Hiker* (Ida Lupino, 1953), dos *films noir* de posguerra protagonizados por personajes masculinos en crisis por motivos vinculados directa o indirectamente por mujeres. Mediante el análisis de estas películas, se ha podido identificar en ambos casos una construcción dramática del desierto como espacio hostil donde la crisis de masculinidad de los protagonistas —siempre remitida al espacio de la ciudad y vinculada

al rol de la mujer—es catalizada llevando a situaciones límite en las que el rol de género de los personajes es puesta a prueba. A su vez, ambas películas llevan a cabo una construcción particular del desierto que ilumina, mediante la violencia, dos tipos distintos de crisis de masculinidad vinculados a su contexto histórico. En este sentido, mientras que en *Detour* es posible leer las ansiedades masculinas por los nuevos roles de la mujer en la sociedad norteamericana de guerra y un sentimiento de hostilidad hacia las mujeres sintetizado en la presencia de la *femme fatale*, en *The Hitch-Hiker* toma distancia de la construcción victimaria de la mujer y se pone foco en las ansiedades masculinas de los veteranos de guerra por su reinserción en la sociedad, un conflicto que, como se ha desarrollado, fue propio del período de posguerra.

En continuidad con las palabras de Simone de Beauvoir que describen al desierto norteamericano como el espacio “donde comienza el horror” (161), tanto *Detour* y como *The Hitch-Hiker* sitúan a sus protagonistas en el desierto porque es allí donde sus masculinidades agonizantes, muertas en vida, encuentran un entorno acorde a su destino. El arco argumental de los protagonistas, su transformación, remite a decisiones de vida o muerte en las que los hombres deben someter sus deseos al nuevo *status quo* de una sociedad que ha cambiado repentinamente, que les ha impuesto nuevos roles de género y que amenaza con expulsarlos de la ciudad moderna para hacerlos desaparecer en lo primitivo del desierto si no cambian con ella.

© Felipe Méndez Casariego

Bibliografía

- Augé, Marc. *Los no lugares*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2020.
- Chopra-Gant, Mike. *Hollywood Genres and Postwar America : Masculinity Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. I.B. Tauris Pub. 2006.
- De Beauvoir, Simone. *Norteamérica al desnudo*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte. 1964.
- Dickos, Andrew. *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*. Lexington: University Press of Kentucky. 2002.
- Dimendberg, Edward. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Harvard University Press. 2004.
- Ferro, Marc. *El cine, una visión de la historia*, Buenos Aires: Ediciones AKAL, 2008.
- McEuen, Melissa A. *Making war, making women: Femininity and duty on the American home front, 1941-1945*. Georgia: University of Georgia Press, 2011.
- Place, Janey. "Women in Film Noir" en Kaplan, E. A. (Ed.). *Women in film noir*. Bloomsbury Publishing. 2019. pp. 47-69.
- Rich, Nathaniel. *San Francisco Noir: The City in Film Noir from 1940 to the Present*, New York: Little Bookroom. 2005.
- Schütz, Alfred. "The homecomer." *American Journal of Sociology* 50.5 (1945): 369-376. JSTOR. Web. 15 de feb. 2022. <https://www.jstor.org/stable/2771190>
- Smith, Imogen S. *In Lonely Places: Film Noir Beyond the City*. McFarland, 2014.
- Wager, Jans B. *Dames in the Driver's Seat: Rereading Film Noir*. University of Texas Press, 2005.