

El aperturismo del Código Hays: prostitución masculina en las adaptaciones de los 60

Valeriano Durán-Manso
Universidad de Cádiz (España)

El aperturismo del Código Hays: prostitución masculina en las adaptaciones de los 60

The Hays Code openness: male prostitution in the film adaptations of the 60s

Valeriano Durán-Manso

Universidad de Cádiz (España)

valeriano.duran@uca.es

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 5 de junio de 2021

Resumen

La prostitución fue uno de los temas condenados por el Código Hays entre 1934 y 1967 para proteger la moral de los espectadores. Tras aceptar su tratamiento en 1956, se estrenaron en 1961 *Desayuno con diamantes* (Blake Edwards) y *La primavera romana de la señora Stone* (José Quintero), basadas en las novelas de Truman Capote y Tennessee Williams, dos de los autores norteamericanos más prolíficos de Hollywood. Ambas películas la abordaban en sus protagonistas; algo inédito que supuso una nueva imagen de la masculinidad. Con el objetivo de conocer la representación de la prostitución masculina en el cine clásico y el prototipo de personaje que la ejerce, se analizan a los protagonistas de estas adaptaciones, Paul Varjak y Paolo di Leo, como persona y como rol (Casetti y Di Chio). Estos filmes ejercieron un papel decisivo en el aperturismo temático que propició la disolución del Código Hays.

Palabras Clave: Cine clásico; Código Hays; Adaptaciones fílmicas; Prostitución masculina

Abstract

Prostitution was one of the topics condemned by the Hays Code between 1934 and 1967 to protect the morale of viewers. After its approval in 1956, *Breakfast and Tiffany's* (Blake Edwards) and *The Roman Spring of Mrs. Stone* (José Quintero), based on the novels of Truman Capote and Tennessee Williams, two of the most prolific American writers in Hollywood, were released in 1961. Both films treated it in his characters; something unprecedented that provided a new perspective of

the masculinity. In order to know the representation of male prostitution in the classic cinema and the prototype of character that exercises it, the main characters of these adaptations, Paul Varjak, Paolo di Leo and Chance Wayne, are analyzed as a person and as a role (Casetti and Di Chio). These films played a decisive role in the thematic openness that led to dissolution of the Hays Code.

Keywords: Classic cinema; Hays Code; Film adaptations; Male prostitution

1. INTRODUCCIÓN

El ejercicio de la prostitución en el cine clásico ha estado más representado a través de la mujer que del hombre –incluso en la etapa muda-, en géneros narrativos como el cine negro, el *western* o el melodrama. La instauración del Código Hays en 1934 determinó el tratamiento temático en el cine de Hollywood hasta 1967 y condenó la prostitución, además de otros temas considerados controvertidos como el adulterio, la homosexualidad, el aborto, la drogadicción o las relaciones interraciales (Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, 2015; Freixas y Bassa, 2012; Black, 2012; García Chillerón, 2009). Así, la presencia de prostitutas en el cine americano de la segunda mitad de los años 30 y de la década de los 40 quedó casi reducida a los perfiles de la *femme fatale* –presente en el cine negro-, de la chica del *saloon* del oeste o de jóvenes que al verse obligadas a ejercerla en tiempos de guerra sufren dilemas morales de fatales consecuencias, como se observa en el melodrama *El puente de Waterloo* (*Waterloo Bridge*, Mervyn LeRoy, 1940) (Duprat de Montero, 2014). No obstante, al tratarse de un tema condenado, en los filmes solo se intuía la dedicación profesional de estas mujeres, quienes solían terminar mal –primaba el *happy end*-, debido al peso católico del código. Por ello, este sistema de censura regulaba dos aspectos decisivos: “aquello que podía ser dicho, explicitado o sugerido en una película, pero también, y no menos importante, aquello que podía ser mostrado” (Hernández Miñano y Martínez Núñez, 2019, p. 8).

La representación de la prostitución masculina estuvo bastante oculta en el cine de Hollywood por los planteamientos morales de esta norma. Sin embargo, a finales de los 40, con la crisis del sistema de estudios y el auge de la televisión –entre otros factores-, empezó a mostrarse de forma tímida a través de jóvenes tan apuestos como arribistas que se acercaban a acaudaladas señoras que eran víctimas de la soledad. Este prototipo de personaje se intuye en Joe Gillis, el oportunista guionista que seduce a la decadente estrella del cine mudo Norma Desmond en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) (Grau Rebollo, 2017). Se puede considerar que esta película supone un precedente en el tratamiento de la prostitución masculina en la segunda etapa del cine clásico –comprendida entre 1950 y 1967, cuando se suprimió el Código Hays-, al presentar rasgos de Joe los protagonistas de los dos primeros filmes que la trataron cuando fue permitida: *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961) y *La primavera romana de la señora Stone* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*, José Quintero, 1961). Para ello, se recurrió

a la literatura, pues la primera adaptaba la exitosa novela de Truman Capote y la segunda la primera novela de Tennessee Williams.

Aunque el cine de Hollywood miró desde sus inicios hacia la literatura para construir sus guiones, y especialmente al teatro, tanto europeo como norteamericano –que tenía en Eugene O’Neill su máximo exponente (Antón-Pacheco, 2005)-, fue tras la II Guerra Mundial cuando numerosos cineastas se centraron en Broadway para llevar al cine los temas prohibidos por el código que se podían tratar en la escena. En este ámbito existía una gran libertad temática y artística, como demostraron en sus obras algunos de los dramaturgos más impactantes de la época: Lillian Hellman, Williams, Arthur Miller o William Inge (Roberts, 2003). De esta manera, aspectos de índole sexual o social que estaban presentes en el norteamericano medio empezaron a tratarse en el cine de los 50 a través de las adaptaciones de estos autores, eso sí, tras sufrir modificaciones por parte de la censura. La apuesta por estos temas propició durante esta década unas revisiones en el código que posibilitaron su aperturismo, aunque se mantuvo la premisa de abordarlos de forma cuidada y evitando su justificación. Por ello, algunos como la drogadicción, la homosexualidad o la prostitución fueron tratados enfatizando su carácter negativo o trágico. Así se evidencia en las películas seleccionadas.

Estas adaptaciones se enmarcan en los primeros años de la flexibilización del Código Hays y son las primeras que abordaron el tema en la gran pantalla. Por este motivo, queda fuera del análisis otra película relevante que también procede de la literatura y que tiene a un prostituto de protagonista, *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969), cuyos planteamientos son muy directos, pues el código fue sustituido por un sistema de calificación por edades en 1968 (Black, 2012), que favoreció la libertad temática. Esta película presenta al joven “ingenuo y ambicioso provinciano que llega a la gran ciudad en busca de mujeres ricas y glamurosas que paguen por su virilidad y acaba convertido en chapero fracasado y ocasional ladrón de poca monta” (Mateos-Miera, 2019, p. 176), conformando así un asentado prototipo. Desde estas consideraciones, este trabajo pretende reflexionar sobre la apuesta de Hollywood por una cuestión considerada tabú que posibilitó la representación de un personaje masculino nuevo en el cine, tanto en el aspecto iconográfico como en el psicológico o el relativo al rol -que influyó en el cine americano posmoderno-, a través de los dos primeros casos.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo general de este estudio es reflexionar sobre la representación fílmica de los seres de ficción masculinos que se dedican a la prostitución en las novelas de Tennessee Williams y de Truman Capote, dos de los autores más cinematográficos del Hollywood posterior a la II Guerra Mundial. Con ello, se intenta constatar la evolución del tratamiento de este discutido tema en la gran pantalla, en una época

marcada por una estricta censura de tipo moralizante que lo prohibía desde 1934. Asimismo, se establecen los siguientes objetivos específicos:

- Realizar una aproximación a la relación de ambos escritores y a su universo literario, donde los temas sexuales tienen una notable presencia.
- Destacar el contexto filmico de las décadas de los 50 y 60 –marcado por la crisis del Código Hays-, en el que aparecieron las adaptaciones de Williams y de Capote.
- Analizar como persona y como rol a los protagonistas prostitutos de *Desayuno con diamantes* y *La primavera romana de la señora Stone*: Paul Varjak y Paolo di Leo.

Para el desarrollo de esta investigación se ha empleado una metodología de tipo cualitativo-descriptiva. Para ello, en primer lugar, se ha profundizado en las citadas obras de estos dos autores, así como en publicaciones de diversos investigadores sobre teatro norteamericano y la historia del cine en Estados Unidos, como Antón-Pacheco (2004), Gubern (2016), Palmer y Bray (2009), Roberts (2003) o Palmer (1997). Además, se ha recurrido a publicaciones ligadas al estudio de estas adaptaciones, como las de Paniego Lozano (2004), Clum (1997) o Durán Manso (2020). Por otra parte, se han consultado investigaciones sobre la censura en el cine clásico y el Código Hays de Hernández Miñano y Martín Núñez (2019), Rodríguez de Austria Giménez de Aragón (2015), Freixas y Bassa (2012) o Black (2012).

Del mismo modo, al tratar la representación de la prostitución masculina y de la masculinidad en el cine clásico, se han considerado interesantes los trabajos de Mateos-Miera (2019), Grau Rebollo (2017), Durán Manso (2017) o Palmer (2010). En cuanto al análisis del personaje audiovisual, han resultado pertinentes las aportaciones de expertos en la materia como Casetti y Di Chio (2007), Chatman (1990), Pérez Rufi (2016) o Sánchez Noriega (2006; 2000).

En segundo lugar, se ha consultado material relativo a biografías y entrevistas de los autores a los que pertenecen las obras originales que se abordan, Truman Capote y Tennessee Williams, así como ensayos en los que cada uno reflexiona sobre el otro. Para ello, se ha recurrido a las obras de Capote (2011), Williams (2008) y Devlin (1986). Esta información se complementa con las aportaciones de especialistas sobre la obra filmica de ambos escritores, sobre todo de Williams, al ser el dramaturgo norteamericano más adaptado del periodo de estudio. Aquí han destacado los trabajos de DiLeo (2010), Palmer y Bray (2009), Aresté (2006), Smith-Howard y Heintzelman (2005), Spoto (1985) o Yacowar (1977).

Para el análisis de personajes, se ha procedido, en tercer lugar, al visionado de las películas *Desayuno con diamantes* (Edwards, 1961) y *La primavera romana de la señora Stone* (Quintero, 1961), protagonizadas, respectivamente, por los dos personajes masculinos que se estudian: Paul Varjak y Paolo di Leo.

En la representación de los mismos desempeña un papel esencial la elección de los intérpretes que les dieron vida, George Peppard y Warren Beatty, cuyo aspecto físico determinó la construcción de los seres de ficción a nivel iconográfico. A este respecto, resulta oportuno indicar que “el personaje cinematográfico siempre es la suma del actor y del personaje diseñado por el guión, porque los grandes actores (las estrellas en particular) son ellos mismos a lo largo de una filmografía variada con numerosos personajes” (Sánchez Noriega, 2006, p. 69). Asimismo, los dos actores se formaron en el Actor’s Studio (Frome, 2001), y esto influyó en la profundidad psicológica de sus interpretaciones.

Para el estudio de los personajes, se ha aplicado la plantilla de análisis creada por el equipo de investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales (AdMIRA), de la Universidad de Sevilla, basada en las teorías de Casetti y Di Chio, y a su vez heredera de las aportaciones de narratólogos como Chatman, Greimas o Propp. Esta herramienta cualitativa atiende a los aspectos iconográfico –imagen, vestuario, habla, transformación-, psicológico –carácter, relación, pensamiento, sentimientos, evolución; sociológico –social, económico, cultural-, y sexual, de los seres de ficción. Tras este análisis del personaje como persona, se realiza un análisis como rol para conocer las motivaciones y las acciones de los mismos. Esto muestra que “todo personaje viene definido por su *ser* (identidad, rasgos físicos, carácter, etc.) y por su *hacer*, por la conducta que desarrolla y por las relaciones que establece con otros personajes, lo que supone una serie de rasgos que lo individualizan” (Sánchez Noriega, 2000, p. 126). Para ello, se recuperan también algunos diálogos de secuencias clave de las películas que evidencian la dedicación de los protagonistas a la prostitución. Esto resulta relevante para poder observar la forma –directa o indirecta-, en la que se menciona esta idea.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Williams y Capote: universo y personajes en el Hollywood de los 50

Tennessee Williams y Truman Capote han sido dos de los escritores más adaptados en el Hollywood clásico, especialmente el primero, pues un total de trece películas basadas en sus obras se realizaron entre 1950 y 1968, unos años marcados por la paulatina crisis del Código Hays (Durán Manso, 2020). Además, sus vínculos con el cine se extendieron también a la elaboración de guiones que no procedían de sus textos. Prueba de ello es la participación de Williams en el de *Senso* (*Senso*, Luchino Visconti, 1954) y de Capote en el de *La burla del diablo* (*Beat the Devil*, John Huston, 1954) (Aresté, 2006, p. 119), entre muchos otros. Ambos escritores poseen una serie de rasgos comunes que han determinado su producción y su evolución. En primer lugar, comparten su origen sureño –Williams nació en Columbus (Mississippi) en 1911 y Capote en Nueva Orleans en 1924-, y no tuvieron

una infancia y una adolescencia fácil por motivos familiares (Williams, 2008). En segundo lugar, ambos eran homosexuales, no ocultaban su orientación y abordaron el deseo sexual en varias de sus obras. En tercer lugar, el universo sureño y la ciudad de Nueva Orleans contribuyeron notablemente a su inspiración literaria. Por último, fueron víctimas del alcohol y de la soledad y fallecieron con un año de diferencia: Williams en 1983 y Capote en 1984.

Su relación de amistad y cierta rivalidad, que perduró varias décadas, comenzó en un viaje en barco que realizaron desde Reino Unido a Estados Unidos. Como recuerda Williams: “I met Truman in 1948, I guess. He’d just published *Other Voices, Other Rooms*. I thought he was quite cute, slim, with his marvelously witty, slightly malicious tongue. I got mad at him after awhile” (Devlin, 1986, p. 353). Sin embargo, Capote indica que este primer encuentro sucedió en torno a 1940: “le conocí a los dieciséis años; él me llevaba trece. Yo trabajaba de camarero en el Greenwich Village Café y aspiraba a convertirme en dramaturgo. Nos hicimos muy buenos amigos; y fue realmente una amistad intelectual”, a lo que añade incluso que “en esos primeros tiempos solía darme a leer todas sus obras cortas en un acto, y las representábamos juntos” (Capote, 2011, p. 120). Aunque reconocía la difícil situación familiar de Williams –lo marcaron la figura paterna ausente y la esquizofrenia de su hermana-, y su “tristeza interior”, recuerda su “estridente” sentido del humor y lo bien que conectaban: “solíamos ir juntos al cine, y me parece que he sido expulsado de más cines con él que con ninguna otra persona en toda mi vida” (Capote, 2011, pp. 122-123). De esta manera, tras la citada travesía, su relación se afianzó en los viajes que realizaron, especialmente a Italia –también con otro autor, Gore Vidal (Devlin, 1986, p. 155)-, que los aproximó personal y profesionalmente.

En cuanto al universo de Williams, sus temas más recurrentes son el sexo, el miedo y el *Old South*, siempre en colisión con la realidad del presente (Durán Manso, 2011). Así se evidencia en sus dos primeras grandes obras, *El zoo de cristal* y *Un tranvía llamado deseo*, donde sus protagonistas, Amanda Wingfield y Blanche DuBois, respectivamente, los encarnan, sobre todo la segunda, quien recoge la complejidad interior del dramaturgo. A este respecto, Capote aseguró que “Blanche y su creador eran intercambiables: compartían la misma sensibilidad, la misma inseguridad, la misma melancólica lujuria” (Capote, 2011, p. 126). En lo que respecta al sexo, es representado en sus textos mediante el deseo, la frustración, la pasión, el adulterio, la violación, la homosexualidad o la prostitución, a través unos seres de ficción que pueden articularse en torno a estos cinco grupos: damas al límite, jóvenes atormentados, progenitores dominantes, integrados en la vida y fugitivos y almas a la deriva (Durán Manso, 2011). A este último pertenece Paolo di Leo, pero también presenta rasgos el Paul Varjak de Capote. Dos aspectos pertenecientes al ámbito sexual que el dramaturgo desarrolló notablemente fueron la homosexualidad y la prostitución. El primero se advierte en *La gata sobre el tejado de zinc* o *De repente... el último verano*, que revelan que “Williams fue sin duda un especialista en la creación de tipos masculinos atrapados por sus deseos y condicionados por

una masculinidad heteronormativa” (Salazar Benítez, 2015, p. 225). A su vez, para abordar el segundo, él “used the related (sometimes identical) figures of the male hustler in a number of works, particularly “One Arm”, the novel *The Roman Spring of Mrs. Stone*, and the plays *Sweet Bird of Youth* and *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*” (Clum, 1997, p. 141). Estos matices se plasmaron en sus adaptaciones filmicas a pesar de la rigidez del Código Hays:

Williams soon became the most adapted of America's dramatists, with his plays and even a novella, *The Roman Spring of Mrs. Stone* (1961), providing the source for some of Hollywood's most critically acclaimed, most popular, most financially successful films during the fifties and early sixties (Palmer, 1997, p. 209).

Por su parte, en la producción de Capote los temas de índole sexual también ocupan un lugar destacado. De hecho, la “pre-adolescent sexuality is a recurring theme in his oeuvre” (Pugh y Sandler, 2010, p. 27), como se revela en novelas como *Other Voices*, *Other Rooms* y también en sus guiones, como el que elaboró para la película *Suspense* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961), basada en la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca*. Del mismo modo, el deseo sexual y la prostitución se erigen como dos de sus temas más destacados. Así se evidencia en su célebre novela *Desayuno en Tiffany's*, donde se advierten las circunstancias que llevan a su protagonista a tener que ejercerla y la manera en que disfruta de una existencia frívola que, en el fondo, no le satisface. Su universo literario también está marcado por su origen, pues, “like Williams, Capote was a Southerner and the Deep South provided the setting and background for much of Capote's fiction” (Smith-Howard y Heintzelman, 2005, p. 344). En este sentido, el sur estuvo presente en otra de sus obras de referencia, *A sangre fría*, donde profundizó en las atrocidades de un hecho real: un asesinato múltiple ocurrido en la Kansas rural que fue adaptado con acierto al cine 1967 por Richard Brooks (Casas e Iriarte, 2009).

3.2. La aceptación de la prostitución durante el Código Hays

La instauración del Código Hays en 1934 pretendió que el cine de Hollywood constituyera un modelo moral para la sociedad norteamericana. Durante el periodo mudo, diversas películas abordaron cuestiones sociales o sexuales que escandalizaron a la Iglesia Católica y que en unos estados eran censuradas y en otros no, suponiendo esto un perjuicio para el proceso de distribución y de exhibición de las mismas (Black, 2012). A pesar de los intentos planteados en la década de los 20 por establecer unas normas firmes y aclaratorias que indicaran qué se podía tratar en la gran pantalla y qué no, la llegada del cine sonoro propició el tratamiento de temas ligados a realidad de la calle, de carácter social, o vinculados a los ámbitos sentimental y sexual, que se acentuaron en el periodo Pre-Code (Freixas y Bassa, 2012) y que solían atraer al gran público. Esto favoreció la presencia de personajes masculinos vinculados a la mafia, la violencia y el crimen, y de otros femeninos próximos a la emancipación, el deseo

sexual o la prostitución como vía de ascenso social. Por ello, entre 1930 y 1934, “más allá de problemas sociales como la pobreza y sus derivados, la prostitución, o la delincuencia, la abundancia de películas que socavaban los cimientos de la autoridad era inusitada” (Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, 2015, p. 189). Así se refleja en los filmes del cine de gánsteres *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1931) o *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932) (Martín Sanz, 2020), y en los melodramas protagonizados por mujeres que no dudaban en vender su cuerpo por necesidad, como *La Venus Rubia* (*Blonde Venus*, Josef von Sternberg, 1932), donde “Marlene Dietrich se acuesta abiertamente con un jugador de cartas para poder pagar la operación de su marido agonizante” (Black, 2012, p. 70) o para prosperar, como Barbara Stanwyck en *Carita de ángel* (*Baby Face*, Alfred E. Green, 1933).

Impulsado desde 1922 por el presidente de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), William Harrison Hays, contó con el apoyo de la Iglesia Católica y fue redactado por el editor católico Martin Quigley y el jesuita Daniel Lord. Los grandes estudios de Hollywood lo asumieron, pero para que una película fuera estrenada ahora debía obtener el sello de aprobación de la Production Code Administration (PCA), de manera que erradicar o modificar cualquier aspecto prohibido por el código se hizo indispensable. Para acentuar su efectividad, Hays nombró jefe de la censura en diciembre de 1933 al católico Joseph I. Breen, quien aplicó el código con firmeza hasta 1954. La norma elaborada por Quigley y Lord “fue una magnífica combinación de teología católica, ideología política conservadora y psicología popular, una amalgama que controlaría el contenido de las películas de Hollywood durante tres décadas” (Black, 2012, p. 53). Asimismo, tuvo el beneplácito de la Legión Católica de la Decencia –grupo de presión creado por obispos en 1933–, que fijó un sistema de calificación para las películas dividido en cuatro niveles: A1, sin objeciones para todos los públicos; A2, sin objeciones para adultos y adolescentes; B, en parte objetable; y C, condenada. A partir de este momento, los filmes aprobados se enmarcarían en las dos categorías primeras, la tercera incluiría a los que tuvieran alguna trama cuestionable y la última implicaría la prohibición.

El Código Hays funcionó como un mecanismo de autocensura para los directores, quienes tuvieron que acostumbrarse a tratar los temas polémicos mediante metáforas y dobles sentidos en sus películas, como se advirtió en las adaptaciones. Con el propósito de que se mostraran en el cine “normas de vida correctas” (Black, 2012, p. 327), algunos aspectos condenados fueron el tráfico de drogas y la drogadicción, la homosexualidad, la violación, las relaciones interraciales o la prostitución. Además, con respecto al adulterio, la norma estableció que “por consideración a la inviolabilidad del matrimonio y de la familia, el triángulo (es decir, el amor a un tercero por parte de alguien ya casado) se deberá tratar con sumo cuidado. El tratamiento de este tema no debe afectar al matrimonio en cuanto institución” (Black, 2012, p. 329). Esto evidencia que el ámbito sexual era uno de los más que más

preocupaban a los censores. Por otra parte, las películas centradas en la corrupción, los bajos fondos o el crimen organizado fueron reduciendo la dosis de violencia, a la vez que se impuso el *happy end* (Grau Rebollo, 2017, p. 98) para que los personajes perversos fueran castigados y el público no los imitara.

Aunque en la década de los 40 surgieron voces que reivindicaban el tratamiento de algunos de los temas condenados –que sí tenían cabida en Broadway–, como las de Howard Hughes, Elia Kazan u Otto Preminger, fue en los 50 cuando se inició una paulatina lucha por conseguir la libertad temática en Hollywood. La adaptación cinematográfica de *Un tranvía llamado deseo*, el éxito de Tennessee Williams, reunía aspectos como la ninfomanía, la homosexualidad y la violación (Durán Manso, 2020), y, a pesar de que no pudieron plasmarse con la claridad del original, contribuyeron a debilitar el código. En este contexto, en diciembre de 1956 la PCA desarrolló un apéndice para autorizar la representación de la prostitución, la drogadicción y las relaciones interraciales, “siempre y cuando estuvieran tratados respetando los límites del buen gusto” (García Chillerón, 2009, p. 224). Si bien se podía vislumbrar en películas de cine negro o *western* a través de la *femme fatale* o la chica del *saloon*, las películas no solían mostrar la forma en que se ganaban la vida. Además, transmitían al espectador que su camino no era el correcto, a la vez que ensalzaban las virtudes virginales del modelo opuesto: la chica buena (Guarinos, 2007). A raíz de su aceptación, la prostitución adquirió visibilidad, pero casi siempre representada en chicas jóvenes. Una de las principales innovaciones a finales de los 50 fue la presencia de la prostitución en personajes masculinos que la ejercían:

Mientras que en el caso de las mujeres prostitutas, normalmente reflejadas en el cine con una mirada muy paternalista y patriarcal, sí que es posible establecer una conexión con su actividad y el lugar subordinado que mantienen en la sociedad, en el caso de los hombres su dedicación a la prostitución se contempla como una salida profesional, en muchos casos fácil y cómoda, de la que incluso muchos de ellos obtienen no solo dinero sino también placer (Salazar Benítez, 2015, p. 175).

A este respecto, las aportaciones de autores como Williams y Truman Capote con sus novelas *La primavera romana de la señora Stone* y *Desayuno con diamantes*, resultaron pertinentes para que los productores y cineastas de Hollywood vieran en la literatura norteamericana la principal fuente de inspiración para tratar el tema en la gran pantalla. Para la industria del cine resultaba curioso que en las obras de Williams la prostitución tuviera más protagonismo en sus personajes masculinos y que fueran los femeninos quienes los incitaran a prostituirse, ya que en las películas se había representado al contrario, incluso en los años más férreos de la censura. Esto fue totalmente novedoso en el teatro y en el cine de los 50, y, aunque aparecen prostitutas en *La rosa tatuada* (*The Rose Tattoo*, Daniel Mann, 1955) y en *Dulce pájaro de juventud* (*Sweet Bird of Youth*, Richard Brooks, 1962) desempeñan roles secundarios. En la construcción de la imagen de los prostitutas en el cine, ejercieron un notable papel los talentos emergentes del Actor’s Studio que protagonizaron la década.

3.3. *Star system* en los 50: nuevos rostros para nuevos roles

En la construcción de los personajes en el cine clásico, el concepto de estrella ha ocupado un lugar esencial desde el mudo, tanto para los grandes estudios como para los espectadores. Por ello, “stars, in fact, were absolutely essential to the very notion of Hollywood. Hollywood produced films, but, just as important, also produced itself as a fantasy, extending the glitz, glamour and charisma it put on the screen to ‘real life’” (Palmer, 2010, p. 1). Tras la II Guerra Mundial, una nueva cantera de intérpretes irrumpió en el ámbito escénico de Broadway, para posteriormente pasar a la industria del cine. Fundado en 1947 por Cheryl Crawford, Kazan y Robert Lewis, el neoyorquino Actor’s Studio se convirtió en una de las principales escuelas de interpretación en Estados Unidos por aplicar un innovador sistema de aprendizaje basado en las teorías del ruso Konstantin Stanislavski. El efectivo ‘método’ –basado “en la relajación, la concentración y la imaginación, para interiorizar las características del personaje” (Durán Manso, 2017, p. 138)-, favorecía la construcción de los estados emocionales. Así, cada actor debía crear un estímulo interior que lo acercara al personaje que interpreta –lo que se llamó el ‘sí mágico’-, y recurrir a la memoria emotiva, es decir, a sus propios recuerdos, para encontrar una situación análoga a la que este vive (Stanislavski, 2010).

El Actor’s Studio estuvo ligado desde sus inicios a la dramaturgia norteamericana, y prueba de ello es el exitoso primer montaje de *Un tranvía llamado deseo* en 1947, donde debutó uno de sus alumnos más aventajados, Marlon Brando, e influyentes de la década. Con motivo del estreno, Tennessee Williams reconoció en sus *Memorias* que “existe una gran diferencia entre la actuación teatral clásica y la actuación de escuela” (2008, p. 271). En estas instalaciones se formaron algunos de los actores que protagonizaron el *star system* del Hollywood de los 50, como Montgomery Clift, Karl Malden, Kim Hunter, Carroll Baker, Eli Wallach, Eva Marie Saint, Rod Steiger, Marilyn Monroe, Paul Newman, Geraldine Page, Warren Beatty, Maureen Stapleton o George Peppard (Frome, 2001). Muchos de ellos trabajaron en las obras y en las adaptaciones cinematográficas de William Inge o de Williams, cuyos personajes “could only be fully realized by a different kind of naturalistic acting capable of representing conflicted, multilayered selves” (Palmer, 1997, p. 207). En este sentido, la introspección de la formación del Actor’s Studio favorecía la representación del universo psicológico de los seres de ficción de estos dramaturgos, como sucedía también con Truman Capote:

The Method, top ut it somewhat crudely, aimed at transforming performance into ‘being’, and so the more astute practitioners of this style –Brando, Clift, Dean- often delivered performances that threatened to collapse the distinction between star and character, even as they emphasized an affecting presentation of bitter, sometimes neurotic inwardness that suited the industry’s profitable investment in family melodrama (Palmer, 2010, p. 4).

Asimismo, la imagen de los jóvenes intérpretes masculinos del Actor's Studio resultó esencial para interpretar a los jóvenes rebeldes, frágiles y atormentados de las obras de estos escritores. Por primera vez en casi dos décadas, unos personajes de gran complejidad interna –y que en ocasiones estaban próximos a temas tabú para el código como la drogadicción, el adulterio, la homosexualidad o la prostitución-, eran representados por intérpretes de gran atractivo físico. Esto resultó un avance con respecto a las directrices de la censura, que establecía que los seres de ficción que poseían valores considerados negativos no podían ser encarnados por actores que resultaran atractivos para el público. Esta situación cambió con Brando en la adaptación de *Un tranvía llamado deseo*, cuya sexualizada imagen iba acompañada de una actitud muy violenta con su entorno, e influyó en la representación de la masculinidad en las adaptaciones de Inge (Durán Manso, 2017), Williams o Capote, entre otros. De esta manera, “as a result of *Streetcar's* critical and box office success, as well as the respect accorded Brando by those in the business, the antiheroic protagonist would become one of the most characteristic figures of 1950s cinema” (Palmer, 2010, p. 8). Así se advierte en las películas *Picnic* (*Picnic*, Joshua Logan, 1955) y *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, Kazan, 1961) –protagonizadas por William Holden y por Beatty-, en *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Brooks, 1958) y *Dulce pájaro de juventud* –ambas con Newman-, o, también, en *Desayuno con diamantes* –con Peppard-, respectivamente. A través de los personajes de estos autores y de los intérpretes del Actor's Studio, se empezaron a representar en los años 50 algunos temas prohibidos por el código –como la prostitución-, y se mostraron unos roles masculinos que ofrecieron una nueva mirada a la masculinidad hegemónica de Hollywood.

4. ANÁLISIS

4.1. *Desayuno con diamantes*: Paul Varjak

Esta adaptación de la novela homónima de Truman Capote, publicada en 1958, contó con un guion del dramaturgo George Axelrod y se estrenó el 6 de octubre de 1961. Centrada en las peripecias de la frívola Holly Golightly en Nueva York, contó en los papeles protagonistas con Audrey Hepburn –aunque Capote hubiera querido que “fuera en el cine Marilyn [Monroe]” (Aresté, 2006, p. 123), pues, gustándole Hepburn, no la consideraba adecuada para el rol-, y George Peppard. Una de las claves del filme reside en su audaz tratamiento de la prostitución femenina y masculina, teniendo en cuenta que el Código Hays se mostraba más abierto con respecto al tema, pero mantenía su conservadurismo. Con tintes de comedia romántica, “era una cinta urbana de taxis y apartamentos transitados sin reproches morales, con total libertad, por gigolós despreocupados [...] y por mujeres emancipadas sedientas de sexo no solo en las fiestas o en sus mecenazgos” (Paniego Lozano, 2004, p. 65). Paul Varjak es un escritor que en cinco años solo ha publicado el libro de cuentos

Nueve vidas y que tiene una relación con la adinerada decoradora Tooley Failenson, encarnada por Patricia Neal. Mantenido por ella, se siente culpable por su verdadera fuente de ingresos. Conocer a Holly cambia su situación.

En cuanto al análisis del protagonista como persona, a nivel iconográfico tiene en torno a 30 años, es rubio, sonriente, tiene los ojos azules y resulta atractivo. Asimismo, suele llevar un clásico y cuidado vestuario, afín al estilo de los años 60, con americanas ajustadas y corbatas estrechas. Con este aspecto, Paul se aproxima al tipo de personaje denominado ‘pretty boys’ (Palmer, 2010), que durante los 50 proliferaron en el cine en películas de diferentes géneros y estuvo representado por actores como Rock Hudson, Troy Donahue, o los propios George Peppard y Warren Beatty. Su forma de hablar es pausada incluso en momentos de tensión, pero eleva el tono al enfadarse, como cuando le reprocha a Holly su forma de ganarse la vida. Paul no sufre una transformación y su imagen se mantiene estable hasta el final.

A nivel psicológico, no está orgulloso de la vida que lleva, de hecho, intenta ocultarla y desea otra más convencional. Su carácter es afable y tranquilo, pero parece un espíritu solitario. En su forma de relacionarse con los demás es cordial y correcto. Los dos personajes con los que mantiene una relación más estrecha son Holly y su mecenas, Tooley. Con la primera establece un vínculo marcado por la igualdad, el respeto y el amor, en la que no existe ningún atisbo de acoso, como sí ocurre con los demás hombres que la pretenden. Para él es importante respetar los tiempos de Holly y no agobiarla con sus profundos deseos de estar con ella, pues sabe que la joven se sentiría atrapada y que, de momento, prefiere que sean amigos íntimos o amantes. Por este motivo, se puede afirmar que la relación de ambos es bastante moderna con respecto a la habitual entre un hombre y una mujer en el cine de Hollywood: “más que luchar como dos enamorados de comedia al uso, Paul y Holly hablan y hablan, se conocen, comprenden y apoyan. Esto también supone un cambio sustancial, si no en la historia del cine, sí al menos en la del americano” (Paniego, Lozano, 2004, p. 27-28). La segunda, Tooley, le paga el alquiler de un apartamento en el mismo edificio de Holly, que decora con colores oscuros y elementos barrocos que reflejan su fuerte personalidad y no la de su inquilino. Este abigarrado espacio, donde se citan, representa la interesada relación que mantienen, pues ella necesita sus favores sexuales y él necesita su dinero y contactos para promocionar en la literatura. A pesar de ello, el pensamiento de Paul es íntegro y se evidencia en sus sólidos principios. Así se percibe en los buenos consejos que da a Holly, aunque no predique con el ejemplo ni en lo personal ni en lo profesional. Además, no quiere que sepa cuál es su forma de ganar dinero:

Holly, de madrugada y en albornoz, sube a casa de Paul por la escalera de incendios.
Él duerme.

HOLLY (sonriendo): Hola, soy yo.

PAUL: (sobresaltado, mira a todas partes) Oh... espere un momento, señorita...

HOLLY: Golightly. Holly Golightly. Vivo abajo. Nos conocimos esta mañana.

PAUL: (nervioso, mira por si aparece Tooley) Sí...

HOLLY: No se preocupe. Se ha ido ya. Creo que trabaja hasta muy tarde para ser decoradora. ¿Sabe?, tengo a un hombre espantoso ahí abajo. Bueno, quiero decir que es muy amable cuando no está bebido, pero en cuento prueba el whisky...oh, amigo, qué bruto. Al final se puso tan pesado que salí por la ventana. (Se escucha ruido de cristales rotos en su apartamento). Mire, me puede echar si quiere, pero le vi tan cómodo aquí dentro y como su amiga la decoradora se ha ido y hacía un poco de frío ahí fuera en la escalera de incendios... pensé...

PAUL: (girándose para coger tabaco) Y a mí que me dijeron que los neoyorquinos nunca saben quiénes son sus vecinos... Bien, y dígame, ¿qué tal estuvo Sing Sing?

HOLLY: Muy bien. (Se acerca al escritorio). Cogí el tren a tiempo y todo.

PAUL (colocando el almohadón): ¿Y cuál es el parte meteorológico?

HOLLY: Una advertencia a las pequeñas embarcaciones de la isla Block a Hatteras. ¿Sabe lo que quiere decir? (Se enciende un cigarro). Es usted muy simpático. De verdad lo es. (Se sienta junto al escritorio) Y se parece un poco a mi hermano Fred. ¿Le importa que le llame Fred?

PAUL: En absoluto.

HOLLY: (Se acerca a los billetes y los toca) 300. Es muy generosa. ¿Es por semana, por día o por hora?

PAUL (molesto): Está bien. Se acabó la charla. ¡Márchese! (Intenta salir de la cama, pero está desnudo)

HOLLY: (se acerca a él) Oh, Fred... querido Fred. Lo siento. No quería ofenderle. No se enfade. Solo trataba de decirle que lo comprendo. Lo comprendo perfectamente.

PAUL: Bueno, quédese y tome algo. No, deme la bata y yo se lo prepararé.

HOLLY: Quédese donde está. (Va al escritorio y coge una botella). Debe de estar rendido. Bueno... quiero decir que es muy tarde y que dormía profundamente. (Sirve dos vasos). Supongo que usted cree que soy muy descarada o que estoy loca.

PAUL: No la creo más loca que cualquier otra persona.

HOLLY: (Le da un vaso) Usted y todo el mundo lo cree, pero no me importa, todos vivimos en el manicomio. (Da un sorbo a su vaso). A propósito, ¿qué hace usted?

PAUL: Soy escritor, según creo.

HOLLY: ¿Según cree? ¿No lo sabe?

PAUL: Está bien. Afirmativamente. Soy escritor. ¿Conforme?¹.

1 Diálogo del minuto 0:14:36 al minuto 0:17:36

En lo que respecta a los sentimientos, quiere a Holly y la respeta. Ella es la primera a la que le dice que ha recibido un cheque por el cuento que ha publicado, y tras dormir juntos sabe que va a dejar a Tooley. Sin duda, tiene claro su amor por la joven y esto determina su evolución. La madurez que experimenta se revela al dejar el apartamento, retomar su carrera literaria –logra incluso publicar algunos de sus relatos en el ‘New Yorker’-, y convencer a Holly de que debe apostar por una vida con él. La secuencia donde se percibe más claramente es la última, en el taxi, donde le explica cómo es realmente la vida, le entrega –sin esperanzas-, el anillo que encargó grabar en Tiffany’s y consigue que ella se enfrente a sus miedos. En el aspecto sociológico, Paul posee un origen humilde y un nivel cultural alto debido a su trabajo como escritor, pero inicialmente parece más seducido por mejorar su posición económica gracias a la decoradora. En el ámbito de la sexualidad, es heterosexual y utiliza el sexo como medio de vida, pero esto cambia al enamorarse, pues comprende que ya solo puede estar con Holly.

En cuanto al análisis como rol, Paul ejerce el de chico bueno, pues, a pesar del mundo en el que está atrapado, sale del mismo convenciéndose de que puede tener una vida feliz y decente con la protagonista, que es su alma gemela. El siguiente diálogo revela que la motivación vital de Paul es tener un futuro sentimental y familiar con la joven, y para ello decide recuperar su labor como escritor y romper con Tooley, una acción que lo alejará de su acomodada vida:

PAUL: (nervioso) Tengo, tengo que hablarte.

TOOLEY: Bien

PAUL: (Cierra la puerta) ¿Quieres... quieres tomar algo? (Sirve un vaso)

TOOLEY: No (Pasa al dormitorio) Si va a ser una discusión seria, y temo que lo sea, tendrás que quitarte esa ridícula careta. De lo contrario tendré que ponerme una también. (Coge la careta de Holly).

PAUL: Por favor, escucha. (Se quita la careta)

TOOLEY: (Acercándose) ¿Qué te pasa? ¿Problemas con una chica? ¿Es eso, cariño? O, sí, es eso... bueno, así no es tan serio. En realidad, lo esperaba. No te diré que me guste, pero lo esperaba. ¿Quién es ella?

PAUL: No tiene nada que ver. (Se acerca) Esto es entre tú y yo.

TOOLEY: Oh... entonces es más serio de lo que parece. Vamos, adelante.

PAUL: Tú eres una mujer de mundo, ¿no podemos terminar lo nuestro, elegantemente?

TOOLEY: (Seria) ¿Terminarlo?

PAUL: Sí.

TOOLEY: Vaya, ¿quién lo iba a decir? Por fin el amor ha hecho mella en tí. Vamos a ver, ¿una camarera? ¿una vendedora? ¿una mujer rica? Sí, eso debe ser. (Él bebe de un trago) Tú ya estás acostumbrado.

PAUL: Aunque parezca extraño, es una chica que no puede ayudar a nadie, ni siquiera así misma, pero lo importante es que yo puedo ayudarla, y para mí esto es una sensación agradable.

TOOLEY: Muy bien. Lo comprendo. (Saca la chequera del bolso y va al escritorio) Te diré una cosa, Paul. Soy una mujer de mundo, como tú has dicho.

PAUL: ¿Qué vas a hacer?

TOOLEY: Extender un cheque. No debe sorprenderte. Indudablemente, me lo has visto extender muchas veces. ‘Páguese a la orden de Paul Varjak 1000 dólares’. Llévala a algún sitio durante una semana. (Arranca el cheque) Tienes derecho a unas vacaciones pagadas. Es una simple cuestión de bases de trabajo. Naturalmente, si fueses realmente listo, reunirías a algunos de los de tu oficio para organizar un sindicato. Así tendrías servicio médico y un seguro de paro forzoso para cuando estéis... ¿cómo lo diré? (Irónica) ... descansando entre trabajo y trabajo.

PAUL: (Va al vestidor) Gracias por haberme facilitado el camino.

TOOLEY: No seas ridículo, cariño. (Lo sigue) Coge el cheque y llama a esa chica.

PAUL: (Se pone la chaqueta) No, gracias. Ya tengo un cheque mío. (Mira su ropa) Y cuando encuentres un nuevo escritor para ayudarle, procura que sea de mi talla. De esa forma ni siquiera tendrás que mandar a cortar las mangas. (Se va y ella, seria, arruga el cheque)².

A partir de aquí, Paul encamina todas sus acciones en función de esta motivación. Por ello, intenta convencer a Holly de que no puede engañarse casándose con el millonario brasileño que la pretende, José da Silva Pereira, pues no lo quiere, solo busca su estabilidad económica y, encima, tendría que irse a vivir a Brasil. Además, pretende sacarla de su frívola existencia y explicarle que las personas se pertenecen y no puede huir del amor. Paul es consciente de que la protagonista está enamorada de él, pero tiene miedo al compromiso.

4.2. *La primavera romana de la señora Stone*: Paolo di Leo

La primera novela de Tennessee Williams, basada en su poema *The Interior of the Pocket*, fue escrita en Italia en 1948, donde el autor pasaba una temporada. Publicada en 1950, se estrenó en el cine el 28 de diciembre de 1961. El argumento era

2 Diálogo del minuto 0:17:08 al minuto 1:20:37

delicado porque narraba el descenso a los infiernos de una madura actriz americana tras caer en las redes de un joven gigoló italiano, y Williams lo abordó con un lenguaje directo. Sobre la prostitución, él admitió: “es el oficio más viejo del mundo en todos los países mediterráneos [...]”. Es un tema que traté con bastante profundidad en mi novela más larga, *La primavera romana de la señora Stone*” (Williams, 2008, p. 219). Asimismo, “is a book full of its author’s emotional and spiritual fears, and it represents the battle being waged, in 1948 and 1949, in the corners of Tennessee Williams’s soul” (Spoto, 1985, p. 167). La película ordena cronológicamente los sucesos que la novela exponía con flashbacks, tuvo a Vivien Leigh y a Warren Beatty como Karen Stone y Paolo di Leo, y un guion de Gavin Lambert. El protagonista, de dudoso origen nobiliario, trabaja para la proxeneta *Contessa* Magda Terribili-Gonzales, quien lo pone en contacto con mujeres acaudaladas que están en Roma. Él provoca la destrucción emocional de Karen.

En el análisis del personaje como persona, a nivel iconográfico se observa que tiene poco más de 20 años, es moreno, tiene los ojos verdes, una sonrisa sensual, un cuerpo atlético y buena presencia. Encarna el prototipo del *latin-lover* y esto le permite desarrollar con éxito su labor como prostituto de lujo. Normalmente, va vestido con trajes estrechos a la moda de los 60, y posee un amplio vestuario. Su seductora manera de hablar es apropiada para sus conquistas, pero para dirigirse a Magda emplea otra más brusca, pues con ella no necesita disimular. Por ello, cuando se cansa de Karen utiliza un tono chulesco y unas palabras muy despectivas. Su imagen se mantiene estable durante el filme, pero experimenta una transformación al aparecer totalmente vestido de negro cuando la protagonista accede por primera vez a tener sexo con él. Este color refleja que su oscuridad logra mancillar la pureza que ella aún conserva.

A nivel psicológico, Paolo tiene un carácter fuerte e impulsivo, y cuando percibe que alguien destaca más que él se comporta de forma arrogante. Él solo actúa movido por la ambición, y a esto hay que añadir que es profundamente egoísta y fatuo, una condición que esconde su gran inseguridad a pesar de que posee un notable atractivo. A este respecto, el escritor indica en la novela que “Paolo era un dandi joven y mundano demasiado vanidoso para ver o querer ver algo debajo de la superficie de una naturaleza más compleja que la suya” (Williams, 2006, p. 29). Tras sufrir los bombardeos de los Aliados en la II Guerra Mundial tuvo que abandonar su Nápoles natal para probar fortuna en Roma, donde conoció a la *Contessa* y se asoció con ella. Por este motivo, la relación que mantiene con la aristócrata es muy interesada pues, aunque en el fondo la desprecia, la necesita porque tiene muchos contactos y sabe perfectamente con quien debe estar para ganar el máximo dinero posible. Así se evidencia cuando, desesperado, se refugia en su casa porque es incapaz de seducir a la señora Stone:

CONTESSA: ¿Has tenido noticias de la señora Stone?

PAOLO: (Enfadado) No, y sólo me quedan 130 dólares para ir viviendo.

CONTESSA: (Coge un gato. Se ríe) Eres demasiado derrochador, Paolo. ¿Y los gemelos de rubíes que te regaló la señora Jemieson-Walker? ¿No te dieron 2.500 por ellos? (Se sienta)

PAOLO: Eso fue hace un año y ya necesito ropa nueva. Se lo advierto, si no consigue algo para mí, trabajaré por mi cuenta.

CONTESSA: (Desenrolla un ovillo) Si lo intentas, fracasarás. ¿Quieres acabar en la calle, sin un céntimo y pidiendo limosna?

PAOLO: (Se levanta) ¡No lo sé! ¡Tal vez sí!

CONTESSA: Te creía más inteligente. Te supuse más listo y que tomarías alguna iniciativa. Confieso que la estrategia de siempre nos ha fallado. ¡Qué diferencia cuando presenté a Marco a la señora Barrow! (Risas) Sensacional. Gracias a Marco ahora sí podré comer a mi gusto.

PAOLO: Usted siempre come.

CONTESSA: Eh... pero no lo que yo quiero. Caviar, trufas, y... también langosta para mí encantador y precioso gatito. (Abraza al gato).

PAOLO: (Furioso) ¡Deje ya de pensar en la comida! ¡Lo que tiene que hacer es ocuparse de mí!

CONTESSA: Estoy ocupándome de ti. (Enciende un cigarro) Tienes que invitar a la señora Stone a cenar.

PAOLO: ¿Y pagar yo?

CONTESSA: (Asiente) Será una inversión a corto plazo y en valores asegurados. Créeme, esa mujer empieza ahora a saber lo que significa la soledad. Telefonéala con tu voz más dulce. Acaríciala con tu voz. Ronronea igual que mi gatito. (Le toca el pelo, pero él le quita la mano) O, mejor aún, combina un encuentro casual.

PAOLO: ¡Bah!, ¿Cómo?

CONTESSA: ¡Oh! Tienes imaginación, ¿no es cierto? Piensa en algún sitio donde suele ir la señora Stone y ve tú también. (Apaga su cigarro) Así es como yo conquisté a mi primer marido, un general turco. (Juega con su bufanda de zorro) Tropecé casualmente con él en una pista de patinaje en Budapest. (Coge su agenda) Y, ahora, vete de aquí. Tengo que arreglar unos asuntos con la señora Jemieson-Walker y el barón Waldheim. ¿Te das cuenta, Paolo? Yo trabajo. Y tú eres un gandul. Esa es la diferencia. (Risas) Y si ahora fracasas con la señora Stone, tendrás que dedicarte a otra cosa. (Él sale dando un portazo. Ella ríe a carcajadas)³.

Esta conversación evidencia la manera en que la proxeneta organiza el negocio y aconseja al joven sobre cómo embaucar a la protagonista. Paolo establece con

3 Diálogo del minuto 0:20:45 al minuto 0:24:00

Karen una relación basada en la cortesía y los buenos modales, en la que pronto despliega sus artes seductoras, pero lo que la actriz considera que es el inicio de una relación sentimental, para él es un trabajo con el que espera ganar mucho dinero. Sabe cautivarla porque, previamente, tuvo tres ‘protectoras’: la señora Coogan, quien se enamoró perdidamente de él; el barón judío Waldheim, un señor mayor que encarna al primer personaje homosexual totalmente feliz de las adaptaciones de Williams al cine y a quien se refiere como “la baronessa”; y la millonaria señora Jemieson-Walker. El caso de Paolo no es aislado, pues la película muestra imágenes “of the people of Rome buying sexual favors: old men and women buying handsome or available young boys, the decayed courting the poor with a religious earnestness” (Yacowar, 1977, p. 87).

El pensamiento de este chico es realista, pues es consciente de su situación y tiene claros sus objetivos vitales. Por ello, es alguien frío y manipulador que no suele dejarse llevar por los sentimientos. Paolo experimenta una evolución tras su primer encuentro sexual con Karen. Su actitud galante se torna brusca y desagradable cuando comprende que no va a pagarle por sus servicios. En consecuencia, empieza a tratarla con desdén y la ridiculiza, aunque acepta con gusto los regalos que le hace. Así, le aclara que estaba haciendo un papel y expresa su odio por todo lo que ella representa pues sabe que nunca podrá estar a su altura. Paolo procede de una familia de clase social y cultural alta pero venida a menos, como demuestran su precaria economía y su dedicación a la prostitución. Además, es heterosexual y concibe el sexo como un medio de vida lícito y placentero sin vínculo con el amor.

En lo que respecta al análisis como rol, Paolo desempeña el de Don Juan con rasgos de macho dominante. Debido a su imagen, representa el prototipo de galán, y gracias a esto se convierte en “one of the Contessa’s best and most dashing marchettas (attractive Young Italian men who make themselves sexually available to wealthy tourists)” (Smith-Howard y Heintzelman, 2005, p. 235). Sin embargo, cuando sus planes con Karen no salen como esperaba, ejerce con ella una violencia psicológica atroz mientras le finge amor. Motivado porque no ha podido estafarla, se convierte en su maltratador. Esta venganza se evidencia cuando flirtea con chicas jóvenes delante de ella y, especialmente, en la parte final, al invitar a casa de la actriz, y sin su permiso, a personas que ella detesta como la *Contessa* o la aspirante Barbara Bingham:

KAREN: (Nerviosa) ¿Y la señorita Bingham? ¿Adónde ha ido?

PAOLO: (Se fuma un cigarro, impasible) Se ha marchado a su hotel.

KAREN: (Irónica) Tenía mucha prisa.

PAOLO: (Sin mirarla) Le dije que se fuera antes de que tú diceses un escándalo.

KAREN: (Enfadada) ¡Paolo! ¡Dime que te has propuesto!

PAOLO: (Interrumpiéndola) ¡Cállate! Me duele mucho la cabeza. (Se sienta)

KAREN: (Le agarra por la solapa) ¡Y te marcharás enseguida, claro, pero no porque te duela la cabeza, sino porque te has citado con esa cualquiera!

PAOLO: (La coge del brazo) Esa es una palabra que tú no deberías pronunciar (Se levanta)

KAREN: Tu amiga la condesa, ¡ella sí que podría pronunciarla! Te traje a mi casa y ahora te ha puesto en contacto con Barbara. ¡Y sé perfectamente que lo hace porque de ella piensa sacar mayor beneficio!

PAOLO: (Irónico) Cálmate. Mañana pensarás de otro modo.

KAREN: Te equivocas. No seguiré rebajándome. (Él la agarra del brazo) ¡Ay!

PAOLO: ¡Estoy cansándome! Te portas como una vieja loca.

KAREN: ¡Paolo!

PAOLO: Y te diré más. Ya no podrás renunciar a tu bonita primavera romana...

KAREN: (Llorando) Pero...

PAOLO: No eres la primera mujer que busca el amor cuando ya es demasiado tarde para ella.

KAREN: (Suplicando) No me hables así.

PAOLO: Y te aseguro que no lograrás escapar de un abismo en el que es muy fácil hundirse pero del que difícilmente se consigue salir.

KAREN: ¡Estarás satisfecho del papel que me toca representar en esta horrible comedia!

PAOLO: ¡Quizá mi papel sea menos despreciable que el tuyo a pesar de tus aires de gran dama! (La suelta) Roma es una ciudad muy antigua. Tiene 3.000 años. ¿Cuántos tienes tú? ¿50? (Entra en el salón)

KAREN: (Lo sigue) ¡Fuera de aquí ahora mismo! ¡Salgan todos ustedes de mi casa!

CONTESSA: (Con desprecio) Bonito espectáculo.

Karen se queda sola. El proyector muestra imágenes de la pareja. Rompe a llorar⁴.

Con estas acciones, Paolo se aproxima a otros personajes de Williams con atractivo físico y comportamiento violento, como Stanley Kowalski. El dramaturgo también creó otro personaje masculino que se dedica a la prostitución, Chance Wayne, el protagonista de *Dulce pájaro de juventud*, que fue encarnado por Paul Newman en Broadway y en Hollywood, pero que no se analiza porque procede de una obra teatral y no de una novela, como es el caso de Paul y de Paolo. Chance comparte con el italiano su cuidado aspecto, pero no posee su crueldad, a pesar de que es ambicioso, ansía triunfar en el cine y consume drogas (Durán Manso, 2020).

4 Diálogo del minuto 1:31:10 al minuto 1:33:25

5. CONCLUSIONES

El debilitamiento del Código Hays a finales de la década de los 50, influido por el auge de la televisión y la crisis del sistema de estudios, permitió que algunos de los temas prohibidos desde su fundación en 1934 pudieran tratarse en la pantalla. Así ocurrió con la prostitución, y, en concreto, con la masculina, mediante las adaptaciones cinematográficas de obras literarias de éxito en Estados Unidos y de escritores tan relevantes como Tennessee Williams y Truman Capote. En este avance influyó también la evolución en la representación de la masculinidad que experimentó Hollywood desde el estreno de *Un tranvía llamado deseo* en 1951, pues los personajes masculinos agresivos, violentos, perversos o atormentados –que debían provocar el rechazo del espectador, como recogía el código-, empezaron a aparecer de forma atractiva y con una imagen sensual y hasta sexualizada. Así se plasma en los protagonistas de *Desayuno con diamantes* y de *La primavera romana de la señora Stone*.

Estas películas se estrenaron en el mismo año, 1961, y abordan la prostitución a través de sus protagonistas. En la primera, donde hay dos prostitutas, Holly y Paul, el tema es tratado con cierta sutileza, aunque se percibe a través de varios diálogos –algunos bastante explícitos-, y gestos entre los personajes. No obstante, se plantean diferencias entre ambos, pues ella es una chica que sale con señores por la noche y cobra 50 dólares para ir al tocador, y él es el amante de una señora que le paga hasta el alquiler de su piso y le da cantidades de 300 dólares. En la segunda, donde el protagonismo recae en el gigoló Paolo, se aborda en la élite social y en la edad madura –pues Karen es millonaria, se aproxima a los 50 años, se ha retirado del teatro y está sola en la vida-, de una manera aún más desinhibida. Así se produce especialmente en las escenas que comparten el protagonista y la *Contessa*, donde ella habla del funcionamiento de su negocio, menciona a varias señoras y a un señor que se citan con los chicos que tiene a su servicio, y aconseja a Paolo sobre cómo obtener dinero rápidamente de las mujeres a las que sirve. La prostitución hace acto de presencia a través de los diálogos debido al origen literario de estas películas y a la imposibilidad de mostrar escenas sexuales por la presión del Código Hays. Si bien suponía un avance y un reto que estas adaptaciones fueran fieles a las novelas, rodar secuencias explícitas era todavía imposible en el cine de Hollywood de 1961.

Por otra parte, se pone de relieve que estos personajes ejercen la prostitución para poder hacer realidad sus sueños, pues recurren a ella como única vía de acceso a una vida más cómoda. Así, en el universo literario se hallan las esperanzas de Paul, quien no ha terminado de encajar en el mismo y esta frustración es la que lo ha llevado a acercarse a mujeres relevantes que pueden ayudarlo en el sector, como Tooley. En el caso de Paolo, es el cine el ámbito donde le gustaría triunfar –la Roma de la época estaba repleta de rodajes de Hollywood, como se ve en la película-, pero lo que más le motiva es ganar dinero, y esto explica su falta de escrúpulos para tratar a la señora Stone. Además, ambos casos manifiestan la sumisión del hombre joven

a la mujer madura mediante la prostitución, estableciéndose relaciones interesadas entre los dos y de dependencia emocional por parte de ellas. Sin duda, se trata de algo novedoso en el cine clásico, cuyas películas tendían a plantearla al contrario desde el periodo mudo, con las *femmes fatales*, hombres maduros, de forma negativa y estereotipada.

A pesar del aperturismo temático que experimentó el código, en *Desayuno con diamantes* se impuso el habitual *happy end*, y, por ello, tanto Holly como Paul son redimidos y abandonan su forma de vida para apostar por un futuro juntos. Sin embargo, en *La primavera romana de la señora Stone* el desenlace es más cruel: Paolo sigue trabajando para su proxeneta y Karen, destrozada, queda abocada a pagar por compañía. Así, la novedad que supuso en Hollywood tratar un tema tan tradicionalmente condenado como la prostitución, tuvo en la primera una mirada conservadora y en la segunda otra más atrevida y fiel a la novela, como se observa en sus respectivos finales. De todas formas, en ambos casos la prostitución apareció unida a la amoralidad y la perversión, transmitiendo al espectador un mensaje de peligro, especialmente a través de la introspección de Paul y de la agresividad de Paolo.

Estas películas evidencian la renovación del *star system* que se desarrolló con los intérpretes del Actor's Studio, quienes apostaban por un nuevo modelo de masculinidad en la pantalla, tanto a nivel iconográfico como psicológico. Gracias a Paul y a Paolo, dos de sus alumnos, George Peppard y Warren Beatty, se convirtieron en dos de los talentos emergentes de los 60, al combinar imagen atractiva, sensibilidad y complejidad interior en sus roles, otorgándoles un gran realismo. Esta construcción del personaje se consolidó con los seres de ficción que encarnaron en las adaptaciones de *Los insaciables* (*The Carpetbaggers*, Edward Dmytryk, 1964) y *Lilith* (*Lilith*, Robert Rossen, 1964), respectivamente. El método de interpretación de esta escuela favoreció durante las décadas de los 50 y 60 la representación en el cine clásico de personajes de la literatura norteamericana que protagonizaban algunos de los temas que el código condenaba, favoreciendo la lucha de Hollywood por la libertad temática.

6. REFERENCIAS

- Antón-Pacheco, Ana (2005). *El teatro de los Estados Unidos. Historia y crítica*. Madrid: Langre Biblioteca Paralela.
- Aresté, José María (2006). *Escritores de cine. Relaciones de amor y odio entre doce autores y el celuloide*. Madrid: Espasa Calpe.
- Black, Gregory D. (2012). *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press.
- Capote, Truman (2011). *Retratos*. Barcelona: Anagrama.
- Casas, Quim e Iriarte, Ana Cristina (2009). *Richard Brooks*. Madrid/ San Sebastián: Filmoteca Española/ Festival de cine de San Sebastián.

- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Clum, James M. (1997). The sacrificial stud and the fugitive female in Suddenly, Last Summer, Orpheus Descending and Sweet Bird of Youth. En Matthew C. Roudané (ed.). *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 128-146.
- De Rochemont, Louis (productor) y Quintero, José (director). (1961). *La primavera romana de la señora Stone* [Cinta cinematográfica]. Warner Bros (EE.UU).
- Devlin, Albert J. (ed.). (1986). *Conversations with Tennessee Williams*. Jackson and London: University Press of Mississippi.
- DiLeo, John (2010): *Tennessee Williams and Company. His Essential Screen Actors*. East Brunswick, New Jersey: Hansen Publishing Group.
- Durán Manso, Valeriano (2020). Los personajes fugitivos de las adaptaciones cinematográficas de Tennessee Williams: *Dulce pájaro de juventud* (Richard Brooks, 1962) y la crisis del Código Hays, *Zer*, 25 (48), pp. 127-146. DOI: <https://doi.org/10.1387/zer.21347>
- Durán Manso, Valeriano (2017). La ruptura del modelo de masculinidad en el Hollywood clásico: los personajes de Tennessee Williams y de William Inge. *Communication Papers. Media Literacy & Gender Studies*, 6 (11), pp. 129-153. DOI: https://doi.org/10.33115/udg_bib/cp.v6i11.22028
- Durán Manso, Valeriano (2011). La complejidad psicológica de los personajes de Tennessee Williams. *Frame*, 7, pp. 38-76. <http://fama2.us.es/fco/frame/frame7/estudios/1.3.pdf>
- Duprat de Montero, Arnaud (2014). Las dos adaptaciones de *Waterloo Bridge* (*El puente de Waterloo*, J. Whale, 1931 y M. Leroy, 1940): ¿crisis de la narración o narrativa de la crisis? *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 8, pp. 39-55. <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=211>
- Freixas, Ramón y Bassa, Joan (2012). Hollywood: censura y libertad. Pre-Code 1930-1934, un periodo excepcional. *Dirigido*, 428, pp. 55-73.
- Frome, Shelly (2001). *The Actors Studio. A History*. Jefferson, North Carolina, and London: Mcfarland & Company, Inc., Publishers.
- García Chillerón, José Ramón (2009). Dwain Esper: en los suburbios de la producción cinematográfica. En José Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (ed.), *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 217-225. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/34121>
- Grau Rebollo, Jorge (2017). Antropología, visualidad y refracción: una aproximación a las representaciones de género en Hollywood bajo el Código Hays. *Vivência*.

Revista de Antropología, 50, pp. 11-23. DOI: <https://doi.org/10.21680/2238-6009.2017v1n50ID13363>

Guarinos, Virginia (2007). Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría filmica Feminista. En Felicidad Loscertales y Trinidad Núñez (ed.). *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*. Madrid: Siranda, pp. 91-113.

Gubern, Román (2016). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.

Hernández Miñano, Pablo y Martín Núñez, Violeta (2019). Guardar las formas. Autorregulación y estética del clasicismo cinematográfico. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, pp. 7-16. <http://www.revistaatalante.com/index.p?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=763&path%5B%5D=559>

Jurow, Martin y Sheperd, Richard (productores) y Edwards, B. (director) (1961). *Desayuno con diamantes* [Cinta cinematográfica]. Paramount Pictures (EE.UU)

Martín Sanz, Álvaro (2020). Con faldas y a lo Wilder. Impacto y superación del Código Hays en *Some Like It Hot* (1959) de Billy Wilder. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 20 (1), pp. 39-57. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/arab.63244>

Mateos-Miera, Eladio (2019). Muere chapero. Permanencia de los estereotipos sobre el trabajador sexual en la pantalla global. *Revista Mediterránea de Comunicación = Mediterranean Journal of Communication*, 10 (1), pp. 173-186. DOI: <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM2019.10.1.20>

Palmer, R. Barton (2010). Introduction. Stardom in the 1950s. En R. B. Palmer (Ed.) *Larger than Life. Movie Stars of the 1950s*. Nueva York: Rutgers University Press, pp. 1-17.

Palmer, R. Barton (1997). Hollywood in crisis: Tennessee Williams and the evolution of the adult film. En Matthew C. Roudané (Ed.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 204-231.

Palmer, R. Barton y Bray, Robert (2009). *Hollywood's Tennessee. The Williams Films and Postwar America*. Austin: University of Texas Press.

Paniego Lozano, Jesús (2004). *Desayuno con diamantes/ Eduardo Manostijeras*. Barcelona: Libros Dirigido.

Pérez Rufí, José Patricio (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica. *Razón y Palabra*, 20 (4) pp. 534-552. <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685/pdf>

Pugh, Tison y Sandler, Barry (2010). Montgomery Clift. Hollywood Pseudohomosexual. En R. Barton Palmer (Ed.) *Larger than Life. Movie Stars of the 1950s*. Nueva York: Rutgers University Press, pp. 18-36.

Roberts, Jerry (2003). *The Great American Playwrights on the Screen. A Critical Guide to Film, Video and DVD*. New York: Applause. Theatre & Cinema Books.

- Rodríguez de Austria Giménez de Aragón, Alfonso Maximiliano (2015). El código de producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía. *ZER. Revista de Estudios en Comunicación*, 39 (20) pp. 177-193. <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/15533>
- Salazar Benítez, Octavio (2015). *La igualdad en rodaje: masculinidades, género y cine*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Sánchez Noriega, José Luis (2006). Veintinueve reflexiones sobre las adaptaciones literarias para uso de guionistas. En Miguel Ángel Huerta Floriano y Pedro Sangro Colón (Ed.) *Guión de ficción en el cine. Planteamientos, nudo y desenlace*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 53-70
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Smith-Howard, Alycia y Heintzelman, Greta (2005). *Critical Companion to Tennessee Williams. A literary Reference to His Life and Work*. New York: Checkmark Books.
- Spoto, Donald (1985): *The Kindness of Strangers. The Life of Tennessee Williams*. Boston: Da Capo Press Inc.
- Stanislavski, Konstantin (2010). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba.
- Williams, Tennessee (2008). *Memorias*. Barcelona: Bruguera.
- Williams, Tennessee (2006): *La primavera romana de la Señora Stone*. Barcelona: Bruguera.
- Yacowar, Maurice (1977). *Tennessee Williams and Film*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing.