

# La representación del deseo en el cine de Tennessee Williams: homosexualidad masculina frente al Código Hays\*

## The representation of desire in the films of Tennessee Williams: homosexuality male against Hays Code

VALERIANO DURÁN MANSO\*\*

*Universidad de Cádiz*

Recibido: 14/06/2016

Aceptado: 20/06/2016

doi: <http://dx.doi.org/10.20318/femeris.2016.3227>

*Resumen.* El deseo constituye uno de los rasgos más identificativos de la producción literaria y cinematográfica de Tennessee Williams. Debido al éxito que sus obras tuvieron en Broadway en la década de los cuarenta, varios productores y cineastas de Hollywood decidieron adaptarlas para luchar contra el Código Hays, la estructura censora que desde 1933 controlaba la industria fílmica, y poder hablar directamente al público de aspectos más próximos a su realidad existencial, vital, emocional y sexual. Los filmes williamsianos se estrenaron entre 1950 y 1968, y en estos años el código experimentó una paulatina flexibilización hasta su desaparición en 1967. Aunque fueron necesarias diversas modificaciones con respecto a los textos originales para que las películas se pudieran estrenar, todas representan el deseo de forma clara, tanto con metáforas en los primeros años como de manera más directa en los últimos. En este sentido, temas como el adulterio, la ninfomanía, la drogadicción, o la homosexualidad se trataron por primera vez en Hollywood en esta época, y en la representación de la última tuvieron un importante papel las películas de Williams. A consecuencia de sus circunstancias personales y familiares, el autor tuvo una especial sensibilidad para reflejar el deseo en sus complejos personajes, y mostró en los masculinos el rechazo y la aceptación de un tema tan controvertido como la homosexualidad. Desde estas consideraciones, este trabajo pretende reflexionar sobre la forma en que el deseo de los personajes homosexuales de Williams se representó durante la hegemonía del Código Hays en algunas de sus adaptaciones más relevantes: *Un tranvía llamado deseo*, *La gata sobre el tejado de zinc* y *De repente... el último verano*.

*Palabras clave:* Tennessee Williams, Código Hays, deseo, homosexualidad, personajes, melodrama.

*Abstract.* Desire is one of the most identifying features of literary and film production of Tennessee Williams. Due to the success of his works on Broadway during the 1940s, several producers and Hollywood filmmakers decided to adapt them to fight against the Hays Code,

---

\* Parte de esta investigación procede de la tesis doctoral realizada por la autoría de este artículo "La producción dramática de Tennessee Williams en el cine: aproximación al estudio de personajes", defendida en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Sevilla el 4 de marzo de 2014.

\*\* [valeriano.duran@uca.es](mailto:valeriano.duran@uca.es)

structure censor that since 1933 controlled the film industry, and be able to speak directly to the public in issues closer to their sexual, emotional, vital and existential reality. Williams films were released between 1950 and 1968, and in these years the Code underwent a gradual easing until its demise in 1967. Although various modifications with respect to the original texts were necessary so that films could be release, all represent desire clearly, both with metaphors in the first years as in a more direct way in the past. In this sense, topics such as adultery, nymphomania, drug addiction and homosexuality were treated for the first time in Hollywood at this time, and in the representation of the last one films of Williams played an important role. As a result of their personal and family circumstances, this author had a special sensitivity to reflect the desire in their complex characters, and showed in the male rejection and acceptance of two such controversial topics as homosexuality. From these considerations, this work aims to reflect on the way in which the desire of homosexual characters of Williams has been represented during the hegemony of the Hays Code in some of its most relevant adaptations: *A Streetcar Named Desire*, *Cat on a Hot Tin Roof* and *Suddenly, Last Summer*.

*Keywords:* Tennessee Williams, Hays Code, desire, homosexuality, characters, melodrama.

## 1. Introducción

El deseo está muy presente en la obra del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams (Columbus, Mississippi, 1911-Nueva York, 1983) y constituye una de sus señas de identidad. El *Old South*, el miedo y el sexo articulan sus principales ejes temáticos y bajo ellos subyace la idea del deseo en lo que respecta a sentir apetencia sexual hacia alguien, como se refleja en unos personajes de gran fuerza psicológica y acusada personalidad que viven atormentados, sufren una dicotomía entre el deber y el placer, y son, en buena parte, fugitivos de sí mismos. Al igual que Eugene O'Neill y otros autores de su generación como Arthur Miller, Williams escribía sobre la realidad del ser humano pero, a diferencia de ellos, tuvo una especial inclinación por reflexionar sobre la complejidad emocional, sentimental y sexual tanto de hombres como de mujeres. Debido a la continuada ausencia de su progenitor por motivos laborales; la autoritaria presencia de su madre; la complicidad con su abuelo, el reverendo Dakin; y la proximidad con su hermana Rose, que padecía una enfermedad mental, el joven Tom –su verdadero nombre era Thomas–, creció y se educó en un ambiente familiar y cultural que le inspiró en su carrera literaria y le confirió una gran sensibilidad para construir a sus seres de ficción. Además, la total aceptación de su condición sexual lo llevó a indagar sobre la homosexualidad, el tormento que produce en el individuo el rechazo personal o social de la misma, y la representación del deseo masculino entre las personas del mismo sexo. Aunque este tema era muy controvertido para el momento en el que aparecieron sus textos –la mayoría a partir de la década de los cuarenta del pasado siglo–, supuso una de sus principales innovaciones dramáticas, y esto explica buena parte del rotundo éxito que obtuvo en Broadway y, posteriormente, en Hollywood.

El estreno en 1944 de su primera gran obra, *El zoo de cristal*, situó a Williams en un lugar privilegiado debido al impacto que esta *memory play* tuvo tanto en el público como entre los críticos, y fue reconocido con el New York Drama Critic's Circle Award. Aunque abordaba la necesidad de huida y el autoengaño como salida ante la realidad aplastante de una familia que evocaba a la suya propia, el drama que revolucionó Broadway y que cautivó a Hollywood fue *Un tranvía llamado deseo*, estrenado en 1947. Además del New

York Drama Critic's Circle Award, el dramaturgo consiguió con esta obra su primer Premio Pulitzer y, también, el Donaldson, por abordar en un ámbito tan reducido como un angosto apartamento de Nueva Orleans, temas como la ninfomanía, el adulterio y la violación, bajo el denominador común del deseo. A pesar de que el cine se estaba desarrollando en función de "mecanismos ideológicos y de poder" (Benet, 2004: 192) y la censura se asentó de forma firme en 1933 con el Código Hays, varios productores y cineastas se mostraron interesados por llevar a la gran pantalla estos textos de Williams. Así, motivados por la lucha contra el aparato censor y la búsqueda de temas atractivos, el dramaturgo sureño llegó a Hollywood y se convirtió en poco tiempo en uno de los más adaptados de la historia del cine (Durán Manso, 2015a).

Sin embargo, la estructura cinematográfica norteamericana carecía de la libertad temática y estilística de la escena neoyorquina y esto supuso una barrera para que los dramas de Williams se adaptaran de forma fiel a sus planteamientos iniciales. El Código Hays y otras organizaciones restrictivas como la Legión Católica de la Decencia velaban por la moralidad de los contenidos que debían aparecer en el cine para evitar que el espectáculo de masas más popular contaminara a los espectadores. Así, desde principios de la década de los treinta se establecieron, entre otras cosas, que la única forma de familia que podía aparecer en las películas era la tradicional, la venganza nunca estaría justificada, el tráfico de drogas no se mostraría y el consumo de alcohol debía ser moderado, los triángulos amorosos no se tratarían de forma atractiva ni afectarían a la institución matrimonial, el desnudo quedaba prohibido por incitar al acto sexual, los religiosos no podían ser cómicos o villanos para respetar su autoridad, y los temas no debían "ofender nunca el buen gusto ni herir la sensibilidad de los espectadores" (Black, 1998: 330). Ante este panorama, las adaptaciones de Williams tenían por delante un difícil camino para ser exhibidas, pero para los productores, directores y guionistas suponía todo un reto superar las trabas de un código implacable que podía vetar el estreno de un filme. Asimismo, la autocensura se convirtió en una práctica muy habitual para evitar la manipulación del guión y cortes en las escenas, aunque algunos cineastas iniciaron batallas legales para defender su libertad de expresión.

Con el objetivo de poner en valor el relevante papel que las películas basadas en los textos del escritor sureño tuvieron en la lucha contra el código, el presente estudio realiza un recorrido sobre la representación del deseo en sus personajes masculinos homosexuales por el carácter innovador que tuvo en el Hollywood de las décadas de los cincuenta y sesenta. En este sentido, se puede afirmar que Williams consiguió visibilizar en el cine un tema prohibido por la censura y, además, ofrecer una perspectiva nada habitual, pues la construcción de la masculinidad se ceñía a los cánones del heterocentrismo y la moral católica y esto hacía imposible que la gran pantalla mostrara homosexuales (Zurián Hernández, Martínez Ávila y Gómez Prada, 2015). Las películas donde este tema tiene una mayor presencia, y que protagonizan este trabajo, son *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951), *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958) y *De repente... el último verano* (*Suddenly, Last Summer*, Joseph L. Mankiewicz, 1959), ya que sus personajes principales son homosexuales –algo

inédito hasta el momento–, y, además, ofrecen una clara evolución del tratamiento de esta orientación en lo que respecta al deseo.

## 2. Hollywood se censura: el Código Hays

El aspecto moral ha sido uno de los principales causantes de los estragos producidos por la censura en Estados Unidos. El cine tuvo desde sus orígenes una total libertad temática pero, en poco tiempo, se propició el planteamiento de una serie de medidas para proteger la sensibilidad de los espectadores. Sin embargo, lo que empezó como una fórmula para evitar imágenes y temas violentos se convirtió en un sistema restrictivo que afectó a la industria cinematográfica al estar manipulado por personas y organizaciones ajenas a ella. Esto perjudicó especialmente a las adaptaciones teatrales –como las de O’Neill–, pues al ser la escena un medio más maduro resultaba complicado llevarlas a la gran pantalla. Así, en ciudades de varios estados surgieron comités de censura contra los aspectos que consideraban inmorales, y esto provocó que una misma película tuviera escenas y diálogos distintos según los recortes aplicados. Chicago fue la primera ciudad que promulgó una ley de censura, en 1907, y este progresivo afán proteccionista provocó protestas en la industria, que objetaba que, al igual que los medios de comunicación, los filmes debían estar protegidos constitucionalmente por la libertad de expresión. En este sentido, hay que destacar que la censura tiene en el cine una plasmación especial: “en primer lugar, porque tiene repercusiones directas en el estilo cinematográfico. En segundo, porque la censura está estrechamente ligada a la construcción industrial del cine y su establecimiento, depende, en gran medida, de sus agentes económicos” (Benet, 2004: 192).

Para unificar los criterios de los comités, la propia estructura cinematográfica intervino en 1922 con la creación de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), que tenía como objetivo establecer unas normas de censura que facilitaran la estabilidad del negocio y la circulación de películas. El cine necesitaba a una persona audaz que evitara los proyectos de ley de censura de tipo federal y estatal, y para esta tarea resultó elegido el presidente del Comité Nacional Republicano, William Harrison Hays, quien creó el Departamento de Relaciones con los Estudios (SRD) y elaboró una norma que reunía las exigencias más solicitadas sobre el desnudo, la blasfemia, el tráfico de drogas o la trata de blancas. Asimismo, el SRD exigía a los productores que tuvieran buen gusto en el tratamiento de temas de tipo sexual o violento, pero como cada estudio aplicó estas directrices según su conveniencia, reaparecieron las críticas. La situación se complicó con la llegada del cine sonoro debido a que los actores acompañaron sus gestos con la voz y empezaron a hablar de política, crímenes, o temas sexuales; lo que gustó a los espectadores pero escandalizó a los guardianes de la moral. Mientras éstos exigían el control estatal del cine, Hays reflexionó sobre la necesidad de crear un código fuerte.

A este respecto, resulta oportuno destacar que en Estados Unidos la asistencia al cine ascendía en 1930 a unos noventa millones de espectadores semanales, pues ante el panorama de crisis era el único espectáculo económico y, además, novedoso por la recién-

te incorporación del sonoro (Freixas y Bassa, 2012). A principios de esta década proliferaron filmes de *gangsters*, como *El enemigo público* (*The Public Enemy*, William A. Wellman, 1931), *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1931) o *Scarface* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932), en los que abundaba el crimen y la corrupción, y otros sugirieron por primera vez en el cine la homosexualidad masculina y femenina, como *La carretera al infierno* (*Hell's Highway*, Rowland Brown, 1932) o *La reina Cristina de Suecia* (*Queen Christina*, Rouben Mamoulian, 1933), respectivamente. También destacaron títulos que incidieron en la independencia laboral y sexual de la mujer, como *La divorciada* (*The Divorcee*, Robert Z. Leonard, 1930) o *Una mujer para dos* (*Design for Living*, Ernst Lubitsch, 1933); que acentuaron la sensualidad, y la sexualidad, de los personajes, como *Amor en venta* (*Possessed*, Clarence Brown, 1931), *Un alma libre* (*A Free Soul*, Clarence Brown, 1931) o *Tierra de pasión* (*Red Dust*, Victor Fleming, 1932); o que se centraron en la figura de la madre soltera, como *Sinfonía del corazón* (*Torch Singer*, Alexander Hall, 1933). Esta producción demuestra que en estos años, conocido como el periodo *pre-code* (1930-1934), las películas respiraban “una libertad, al fin y al cabo una normalidad, que tardaría décadas en reaparecer” (Freixas y Bassa, 2012: 56).

Por su parte, el propietario y director de la prestigiosa publicación católica *Motion Picture World*, Martin Quigley, inició los pasos para la intervención de la Iglesia Católica en el cine. Además de ser un gran defensor de los propietarios de las salas, apostó por la eliminación del material censurable en el proceso de producción para que los consejos de censura no fueran necesarios. Él suponía que una norma que tuviera el apoyo de la jerarquía católica sería perfecta para influir en el tratamiento moral de los filmes, ya que en Estados Unidos había unos veinte millones de personas de esta confesión, que, además, estaba más concentrada que la protestante. Asimismo, la Legión Católica de la Decencia –un grupo de presión creado en 1933 y formado por obispos–, boicoteaba los filmes que consideraba inmorales desde los púlpitos y los medios de comunicación afines en ciudades de mayoría católica como Filadelfia, Chicago, Boston, Nueva York, Cleveland, Detroit y Pittsburg, donde se ubicaban las salas que los estudios tenían para exhibir sus películas antes de estrenarlas. El jesuita Daniel Lord fue el encargado de redactar la norma que determinaría el contenido de los filmes de Hollywood, y que, entre otros aspectos, recogía: “las películas deben fomentar, no desafiar ni cuestionar, los valores básicos de la sociedad. Se debe defender la santidad del hogar y el matrimonio. No se debe menospreciar o ridiculizar el concepto básico de ley” (Black, 1999: 30). No obstante, los jefes de producción de estudios como Metro Goldwyn Mayer, Paramount Pictures o Warner Brothers consideraban que la propuesta mostraba una visión utópica que negaba la realidad de las calles y repercutiría negativamente en la taquilla, pero a pesar de su oposición contó con el respaldo de la MPPDA y de la Iglesia Católica.

En diciembre de 1933, Hays nombró censor jefe al católico Joseph I. Breen, quien hasta los años cincuenta aplicó en la Production Code Administration (PCA) el código creado por Lord y Quigley, cuyo “resultado 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, 1998: 53). Durante su

gestión, mantuvo una guerra contra los productores por el control de las películas y estableció que debían contener el bien suficiente como para compensar las maldades que pudieran mostrar. Hays consideraba que el código era una ley que había que cumplir, así que para su perfecta ejecución, la Legión elaboró un sistema de calificación de filmes basado en cuatro niveles: A1, sin objeciones para todos los públicos; A2, sin objeciones para adultos y adolescentes; B, en parte objetable; y C, condenada, es decir, prohibida. A partir de entonces, los títulos aprobados por Breen formarían parte de las dos categorías primeras, mientras que la tercera incluiría a los que tuvieran alguna escena o trama objetable, lo que generaría muchas controversias en los años cincuenta. De esta manera, la PCA constituyó el primer paso del proceso de depuración al que se sometería a las películas, ya que otorgaba, o no, el indispensable sello de aprobación para que se pudieran enviar después a Nueva York, donde las copiarían y distribuirían tras ser revisadas por la Legión, que decidía su estreno. Ambas organizaciones colaboraban de forma estrecha y acordaban sus decisiones, pero, como temían los estudios –dominados en buena parte por judíos–, en el plazo de un año la asistencia semanal a las salas se redujo a sesenta millones de personas.

La puesta en marcha del Código Hays –como popularmente se denominó–, mermó notablemente la libertad artística de los cineastas. Durante la década de los cuarenta se aplicó con rigor en los filmes, unas veces con la eliminación de escenas y otras obligando a los guionistas a alterar las tramas para compensar las actitudes inmorales de los personajes; una acción que fomentaría la presencia de los *happy end*. Sin embargo, dentro de Hollywood hubo voces discordantes que se enfrentaron a la normativa, como fue el caso del productor independiente Howard Hughes, quien dirigió *El forajido* (*The Outlaw*, 1941), la primera película que se estrenó sin tener el sello de aprobación a causa del pronunciado escote de la protagonista, eso sí, dos años después. Este episodio influyó en un grupo de directores que a finales de la década discrepaban del código y se oponían a desarrollar argumentos moralizantes. David O'Selznick, Cecil B. De Mille, Otto Preminger, Elia Kazan, o Sidney Lumet, entre otros, se convirtieron en un azote para la censura al incluir en sus películas aspectos como el adulterio, la promiscuidad, la homosexualidad, el incesto, o la drogadicción, a modo de protesta contra la ausencia de libertad en Hollywood. En este marco, las obras de Tennessee Williams resultaron muy atractivas para los cineastas más arriesgados, quienes decidieron adaptarlas porque, además de tratar estos temas, presentaban unos complejos personajes. De hecho, la primera de sus adaptaciones que abordó estas cuestiones fue *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951), que aunque sufrió cambios por parte de la PCA, desafió al código con una banda sonora de jazz que reforzó la sensualidad de los protagonistas (Durán Manso, 2016).

Asimismo, filmes como *Pinky* (*Pinky*, Elia Kazan, 1949), *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden Arm*, Otto Preminger, 1955), *Baby Doll* (*Baby Doll*, Elia Kazan, 1956) –cuyo guión firmó Williams–, *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*, Otto Preminger, 1959) o *La calumnia* (*The Children's Hour*, William Wyler, 1961) se pudieron estrenar a pesar de abordar las relaciones interraciales, la heroína, el deseo sexual por una menor, la violación, o la homosexualidad femenina, respectivamente. De esta manera, aunque el código se ejecutó de forma férrea, sus planteamientos se fueron debilitando a

partir de los cincuenta y esto posibilitó el tratamiento sutil de temas prohibidos. Prueba de ello es que “en 1966, sólo el 59% de las películas estrenadas en Estados Unidos llevaban el anagrama de la PCA” (Freixas y Bassa, 2012: 58). Finalmente, el Código Hays desapareció en 1967, y en octubre de 1968 la PCA fue reemplazada por un sistema de calificación por edades para que los temas considerados para adultos se pudieran tratar en las películas sin problemas. Después de treinta y cinco años, las estructuras censoras comprendieron que “adulto no significa, ni significaba, pornografía; simplemente significaba adulto. Hollywood, sin embargo, se había negado” (Black, 1999: 391). Esta disolución coincidió con el estreno de la última adaptación cinematográfica de Williams realizada en el periodo clásico, *La mujer maldita (Boom!, Joseph Losey, 1968)*, donde la protagonista, encarnada por Elizabeth Taylor, expresa de forma verbal su deseo estrictamente sexual por un desconocido que llega a su vida, interpretado por Richard Burton.

### 3. Tennessee Williams en Hollywood: melodrama y deseo en el *Old South*

Entre 1950 y 1968 se llevaron al cine un total de trece adaptaciones del dramaturgo sureño –doce obras de teatro y una novela–, donde los temas rechazados por el Código Hays y los personajes de gran riqueza psicológica eran el principal atractivo. El éxito de crítica y de público obtenido en Broadway avalaba estos textos a pesar de que la dramaturgia de Williams no era la más adecuada para Hollywood debido al sistema de censura imperante. Sin embargo, Elia Kazan, quien había dirigido en 1947 el montaje teatral de *Un tranvía llamado deseo*, percibió que el cine necesitaba argumentos tan potentes y profundos como los que presentaba este autor. Por ello, aceptó la propuesta de Williams de dirigir también la adaptación cinematográfica, que se estrenó en 1951 con el mismo reparto de Broadway, a excepción de Jessica Tandy, que fue sustituida por Vivien Leigh como Blanche DuBois. Con esta película, “Kazan comienza a recorrer otros caminos, en los que la búsqueda del realismo adquiere un sesgo más psicologista. Ya no se trata de conseguir una apariencia externamente realista, sino de adentrarse en la realidad de unos personajes complejos” (Cuevas, 2000: 85). Williams analizaba de forma intensa las relaciones personales con un tono claustrofóbico que conducía a sus seres de ficción a la tragedia, y este dramatismo interesó mucho a directores y a actores, en buena parte del Actor’s Studio. Los planteamientos del escritor resultaban demasiado fuertes para la mentalidad de los censores y, en la mayoría de los casos, sus adaptaciones sufrieron modificaciones para poder estrenarse; una circunstancia que le provocó un gran malestar (Williams, 2008).

Las películas basadas en las obras del autor de Mississippi llegaron a Hollywood en un momento muy concreto que estuvo marcado por la tiranía del Código Hays, la caza de brujas del senador Joseph McCarthy y el auge de la televisión. En 1947 el Comité de Actividades Antiamericanas empezó a investigar denuncias sobre la infiltración comunista en el cine, produciéndose persecuciones y despidos a guionistas, actores y directores por su supuesta vinculación con el Partido Comunista estadounidense. Este episodio fue uno de los más oscuros de la historia del cine al conllevar juicios, acusaciones entre compañeros

y la elaboración de una lista negra que truncó las carreras de directores como Edward Dmytryk y Nicholas Ray, o del guionista Dalton Trumbo, quien tuvo que utilizar diversos pseudónimos para poder trabajar. Esta persecución política sin precedentes agravó aún más la creatividad de Hollywood y coincidió con la expansión de la televisión a los hogares norteamericanos, lo que provocó que buena parte de los espectadores no sintiera la necesidad de desplazarse a las salas de cine al disfrutar en sus hogares de las imágenes en movimiento. En consecuencia, la asistencia descendió en 1952 a menos de cincuenta millones de espectadores semanales, pues el público se volvió más selectivo y sólo salía de casa para ver a su estrella favorita. Por otra parte, en 1948 el Tribunal Supremo de Estados Unidos declaró que la industria cinematográfica era un monopolio ilegal y esta sentencia puso fin a la estructura de producción, distribución y exhibición que había conformado Hollywood casi desde sus inicios. Al romperse este sistema, cualquier película podía estrenarse ya que ahora los propietarios de las salas decidían lo que exhibían, incluso las condenadas por la Legión Católica de la Decencia.

Sin duda, “los años duros del maccarthysmo otorgaron un giro conservador al cine americano y abrieron una brecha en la profesión” (Sánchez Noriega, 2005: 381), así que Hollywood buscó dos fórmulas para atraer al público: el espectáculo tecnológico y visual, y los temas considerados para adultos. En el primer caso, apostó por aquellos aspectos que no eran tratados en televisión, como la generalización del color, los formatos panorámicos como Cinemascope o Vistavision, o el sonido estéreo (Benet, 2004), y en el segundo, se centró en un cine intimista que abordara los conflictos personales, generacionales o sexuales de los personajes para que los espectadores pudieran verse reflejados. Aquí es donde se enmarcaron las adaptaciones fílmicas del dramaturgo, que, además, se desarrollaban en un ámbito tan desgarrado como el decadente sur heredero del *Old South* (Cash, 1991), y proporcionaron una nueva dimensión al melodrama, un género tradicionalmente caracterizado en Hollywood por recuperar los textos de los autores más diversos. De esta manera, “las películas basadas en las obras de Williams se asentaron en el melodrama clásico americano por contar con algunas de las principales constantes del género como las pasiones desgarradas, el choque de clases sociales, o la inevitable tragedia” (Durán Manso, 2015b: 683). Además, este género apostó por un mayor realismo en los años cincuenta al incorporar a las situaciones familiares y sentimentales cuestiones relativas a los problemas sexuales y raciales, la drogadicción, el adulterio, la prostitución, la violación, el aborto, el asesinato, o los hijos ilegítimos –como sucedió en la etapa *pre-code*–, en unos entornos sociales herméticos y puritanos que acentuaban el dramatismo de los personajes.

Este giro aperturista estuvo limitado por la PCA y la Legión, que continuaron ejerciendo su dominio mediante cambios en los guiones, cortes en las escenas, o a través de los medios de comunicación, entre otras fórmulas, aunque ambas organizaciones experimentaron una tímida flexibilización durante estos años. Así, a los filmes williamsianos se unieron las adaptaciones de los textos de autores contemporáneos como John Steinbeck, *Al este del edén* (*East of Eden*, Elia Kazan, 1954); William Inge, *Picnic* (*Picnic*, Joshua Logan, 1955) y *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961); o William Faulkner, *El largo y cálido verano* (*The Long, Hot Summer*, Martin Ritt, 1958); todas ambientadas



en entornos sureños y con universos paralelos al de Williams. Por otra parte, también destacaron los melodramas de uno de los maestros del género, Douglas Sirk, *Obsesión* (*Magnificent Obsession*, 1954), *Sólo el cielo lo sabe* (*All that Heaven Allows*, 1955), *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, 1956) e *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, 1959), que mostraron unas situaciones más intensas y elitistas que las desarrolladas anteriormente. En esta misma línea despuntaron *Un lugar en el sol* (*A place in the Sun*, George Stevens, 1951), basada en la novela *An American Tragedy* de Theodore Dreiser; la adaptación de la novela homónima de Edna Ferber *Gigante* (*Giant*, George Stevens, 1956); y filmes tan controvertidos y exitosos como *Vidas borrascosas* (Peyton Place, Mark Robson, 1957) o *Con él llegó el escándalo* (*Home From the Hill*, Vincente Minnelli, 1960), donde la representación del deseo sexual en entornos represivos fue también el denominador común.

#### 4. El deseo homosexual en los personajes de Williams: un tema prohibido

Tennessee Williams aportó a la dramaturgia un nuevo tipo de personaje marcado por un fuerte, complejo e, incluso, atormentado universo interno que tuvo un gran impacto en Hollywood. Aunque pueden establecerse en torno a cinco grupos interrelacionados –damas al límite, jóvenes atormentados, integrados en la vida, progenitores dominantes, y fugitivos y almas a la deriva (Durán Manso, 2011)–, sus seres de ficción se articulan en dos prototipos, uno masculino y otro femenino. El primero se caracteriza por la escasa relación que tienen con sus padres y la estrecha, pero asfixiante, relación que tienen con sus madres; un fuerte deseo de libertad que colisiona con las limitaciones de la realidad a la que pertenecen; y una desarrollada sexualidad. Por su parte, el segundo está determinado por un fuerte compromiso familiar que las atormenta cuando su mundo se desmorona; una complicada adaptación en la sociedad en la que se hallan; y una sexualidad que las ayuda a evadirse de la realidad. Así se constata que la familia, la colisión entre el mundo interior y exterior, y el deseo sexual son los ejes que los articulan.

La homosexualidad estaba catalogada como perversión sexual por el código y su tratamiento suponía la prohibición directa de las películas. Esta rígida postura lo aproximaba a la estructura censora de países regidos en estos mismos años por una dictadura, como España, donde “en la ambigua y caótica jerarquía de prohibiciones de la censura, la homosexualidad ocupaba un lugar primordial” (Melero, 2014: 198). Por ello, la presencia de homosexuales, tanto hombres como mujeres, era muy escasa en el cine de Hollywood y cuando se daba eran representados de una forma secundaria y estereotipada que atendía “a un dual componente: contrapunto más o menos chistoso por su amaneramiento y denuncia de los peligros de una sexualidad “perversa”, penalizada” (Freixas y Bassa, 2012: 56). Asimismo, resulta pertinente subrayar que el modelo patriarcal que transmitía el cine no sólo afectó al tratamiento de los personajes femeninos, que fueron relegados a unos roles muy concretos, sino también de los masculinos que no eran considerados adecuados. Por ello, se puede afirmar que esta dominación impuso un implacable prototipo de masculinidad para que los espectadores lo tomaran como ejemplo e invisibilizó a los per-

sonajes homosexuales “encerrándoles en una heterosexualidad entendida como la única sexualidad posible puesto que lo “otro” quedaba, por lo tanto, en el lado de la enfermedad, la perversión, el “desvío” y el pecado nefando” (Zurián Hernández, Martínez Ávila y Gómez Prada, 2015: 56).

Sin embargo, la situación empezó a cambiar en 1952 tras la decisión del Tribunal Supremo –que recibía múltiples demandas por parte de diversos productores–, de que las películas estaban protegidas bajo la libertad de expresión que defendía la Primera Enmienda de la Constitución de Estados Unidos, pues el Código Hays carecía de valor legal (Sánchez Noriega, 2005; Benet, 2004). Esto posibilitó la presencia de la homosexualidad en el cine de una forma más madura, aunque tratada mediante metáforas e indicaciones indirectas al espectador, pues el aspecto católico pesaba mucho sobre el código. Las adaptaciones seleccionadas son las que realizan una representación más directa del deseo homosexual masculino en los seres williamsianos, quienes viven atormentados o acaban de forma trágica a causa del rechazo personal o social que sufren por esta orientación. A pesar de su dramatismo, resultan muy representativas porque abordan la homosexualidad en los personajes principales de una forma progresiva.

El primer personaje homosexual de Williams que aparece en el cine es Allan Grey, el marido de Blanche DuBois en *Un tranvía llamado deseo*. La película refleja con fidelidad que se suicida tras ser rechazado por su mujer pero omite el verdadero origen de este rechazo. Por motivos de censura, Blanche dice en el filme que su esposo era débil y que no se puede sacar de la cabeza el disparo que acabó con su vida, cuando en el texto original se pega un tiro porque lo desprecia tras encontrarlo en una actitud íntima con otro hombre. La imposibilidad de Allan de reprimir su sexualidad y el descubrimiento de su mujer desencadenan su trágico desenlace, y así se revela que “la no aceptación de algo tan natural como es la sexualidad inherente en cada persona puede desencadenar en la tragedia más absoluta: la muerte” (Durán Manso, 2015a: 78-79). El espectador sólo conoce de él lo que la protagonista cuenta porque fallece antes del inicio de la trama, pero Elia Kazan completó su relato con repentinos cambios de tono, miradas inquietas y gestos nerviosos para indicar que oculta una verdad insoportable. Además, vive atormentada por lo sucedido, y su estado se agrava cuando le viene a la mente el recuerdo compulsivo de la música que sonaba cuando Allan se suicidó, seguida del sonido del disparo. Blanche enloquece porque pierde su estatus socioeconómico, se refugia en la ninfomanía y el alcohol, y es violada por su cuñado Stanley, pero este cúmulo de infortunios tiene su origen en el descubrimiento de la homosexualidad de su marido y, en consecuencia, en su suicidio. Además de las referencias a la orientación de Allan, la PCA impuso el corte de varios diálogos –sobre todo los que aludían al deseo sexual de los protagonistas–, y un cambio en el final para que Stella castigara a Stanley por haber violado a Blanche, que Kazan ejecutó con una gran sutileza. Aunque el proceso de readaptación fue bastante laborioso, se trata de la película que se mantiene más fiel a la crudeza del original de todas las realizadas sobre la producción dramática de Williams.

*La gata sobre el tejado de zinc* fue la primera película de Hollywood que tuvo un protagonista homosexual. Debido al gran éxito del montaje teatral de Broadway en 1955, Metro

Goldwyn Mayer compró los derechos para llevarla al cine, a pesar de que trataba cuestiones tan complejas como las tensiones familiares ante la inminente muerte del patriarca del clan, la codicia en torno a la herencia, el alcoholismo como refugio sexual, o la crisis de la institución matrimonial. No obstante, el verdadero problema era la homosexualidad del protagonista, Brick Pollit –encarnado por Paul Newman–, y su firme rechazo hacia las insistentes propuestas de su mujer, Maggie –interpretada por Elizabeth Taylor–, tras la muerte de su mejor amigo, Skipper, quien estaba enamorado de él. Debido a su experiencia como guionista, Richard Brooks realizó unos cambios que alteraron la historia original para que la censura permitiera su estreno; modificaciones que dejaron entrever la orientación del personaje con el propósito de que el público entendiera qué se escondía detrás de su actitud. Así, el alcoholismo del protagonista se explicó como una imposibilidad de madurar a raíz del fallecimiento de Skipper, la apatía hacia Maggie se presentó como la respuesta a una sospecha de infidelidad con el finado, y el desesperanzador final se mostró como una puerta hacia la reconciliación del matrimonio. De esta manera, tras el anuncio del falso embarazo de Maggie, ella y Brick van al dormitorio para hacer realidad la noticia en la cama que ya no comparten; un *happy end* en el que el joven sale de su depresión para apostar por la vida familiar que convence a todos por la profunda mirada que la pareja se profesa. Sin duda, a los censores les gustó la estrategia de Brooks y por ello la película obtuvo el sello de la PCA, no fue condenada, y obtuvo una calificación A3 –más crítica que la A2–, por parte de la Legión.

Sin embargo, la homosexualidad de este personaje aparece representada de forma sutil mediante diversas fórmulas. En primer lugar, lleva una muleta a causa de la lesión que sufre tras caerse borracho saltando vallas, y esto indica que mientras su principal muleta en la vida era Skipper, ahora sólo le quedan dos puntos de apoyo: una muleta física para poder andar y el alcohol para soportar el camino. Asimismo, rechaza por completo a su mujer porque ella no puede ocupar el vacío que siente, se niega en rotundo a hablar de lo sucedido al no aceptarse a sí mismo, y se mantiene en un continuo duelo. Brick logra expresar su calvario cuando Maggie decide sacarle el tema, pues le responde de una forma muy agresiva –incluso tirándole la muleta–, y, sobre todo cuando se le llenan los ojos de lágrimas al recordar la última llamada de Skipper ante las atónitas miradas de su mujer y de su padre, aunque después, al tomar conciencia de su debilidad, le confiesa al patriarca que va a morir. En este sentido, el protagonista sufre un tormento interno debido a su homosexualidad que se expresa mediante la represión de sus sentimientos y la violencia, y sus reacciones al escuchar el nombre de su difunto amigo denotan claramente los sentimientos que lo unían a él. Por este motivo, a pesar de la química existente entre Newman y Taylor, los espectadores pudieron entender la verdadera realidad del protagonista, de manera que la puerta para representar la homosexualidad en Hollywood ya se había abierto.

Mientras esta película triunfaba en la taquilla de 1958, se estrenó en Nueva York una nueva obra de Williams que fue más polémica que las anteriores y se adaptó al cine en menos de un año: *De repente... el último verano*. De nuevo, el dramaturgo recurrió a la homosexualidad, pero esta vez mezclada con un simbólico canibalismo y la lobotomía como recurso para comprar el silencio. En otra época esta historia no se hubiera podido llevar a Hollywood, pero el éxito que estaban teniendo las adaptaciones del autor propició que

muchos cineastas pensarán lo contrario. Al productor independiente Sam Spiegel no le asustaba abordar temas delicados y estaba convencido de que el filme tendría tanta repercusión como *La gata sobre el tejado de zinc*. Cuando los censores leyeron el guión elaborado por Gore Vidal, le comunicaron la necesidad de modificarlo porque el personaje principal, Sebastian Venable, era homosexual, pero Spiegel rechazó la objeción y siguió con el proyecto, así que la PCA emitió el certificado de aprobación cuando terminó la película. Como la Legión aseguró que la condenaría, se originó una tensión entre ambas organizaciones que se solucionó con una profunda revisión por parte de críticos e intelectuales católicos que defendían una mayor libertad en el cine. Tras producirse una división entre quienes consideraban que el argumento era reflexivo y no dañino, y los que creían que había que prohibir la cinta, los revisores de la Legión abogaron por una Clasificación Separada. Así, dejaron claro que el filme era moral en argumento y tratamiento pero que tenía ciertas dosis de perversión que sólo lo hacían apto para un público maduro (Black, 1999).

Al igual que Allan Grey, Sebastian fallece antes del inicio de la trama, de manera que el público sólo puede conocerlo mediante los testimonios de su madre, Violet –interpretada por Katherine Hepburn–, y su prima, Catherine –encarnada por Elizabeth Taylor. El idealismo y la obsesión de la primera por destacar las virtudes artísticas y espirituales de su hijo pretenden ocultar una homosexualidad que no acepta y que, en cambio, la segunda confirma y, además, naturaliza. A este respecto, la chica apunta que su primo la utilizaba como gancho para atraer a chicos –con los que tener relaciones sexuales–, como hacía con su madre cuando era más joven, y que los elegía como si fueran los platos de un menú; sin duda, unas declaraciones muy fuertes para la época. Asimismo, la habitación de Sebastian también contiene elementos decorativos que indican su orientación, como el cuadro de San Sebastián atravesado por lanzas –mártir cristiano que da nombre al personaje y cuya iconografía se asocia con la homosexualidad–, o el busto de un hombre desnudo (Arroyo Fernández, 2011). A diferencia de Brick Pollit, este personaje acepta su sexualidad y disfruta plenamente de ella pero, sin embargo, el autor incidió en la incompreensión social que ésta suscitaba mediante el rechazo de Violet y, sobre todo, con su brutal asesinato en un paraje costero denominado Cabeza de Lobo por parte de unos adolescentes con los que había tenido encuentros sexuales. De esta manera, “homosexualidad y canibalismo, los dos temas centrales de la obra utilizados por Williams como metáforas, son los que configuran el personaje” (Gómez García, 1988, p. 80). Es probable que Williams se inspirara en sí mismo al construir a Sebastian como un cultivado, cosmopolita y lascivo poeta homosexual que viajaba por el mundo en busca de inspiración y se planteaba cuestiones vitales. *De repente... el último verano* es considerado el primer filme de Hollywood que abordó la homosexualidad de una forma explícita y sin nombrarla abiertamente, y muestra una clara evolución con respecto a *Un tranvía llamado deseo*.

Tras el estreno de esta película, las discrepancias sobre la presencia de la homosexualidad en el cine finalizaron, y ante la importancia que empezaron a adquirir los derechos civiles se realizó una modificación en el código en octubre de 1961 para que esta orientación pudiera tratarse en pantalla, eso sí, siempre de forma cuidada y discreta. Este reconocimiento supuso un gran paso con respecto a la prohibición total impuesta por Lord

y Quigley y, de inmediato, los cineastas más arriesgados se interesaron por analizar el tema. William Wyler y Otto Preminger fueron los primeros en hacerlo y ambos apostaron por un punto de vista negativo para reflejar el conflicto existente entre la homosexualidad y la hipócrita sociedad. Así, en *La calumnia*, basada en la obra de Lillian Hellman *The Children's Hour*, aparecía en la relación entre dos maestras de un puritano y elitista internado femenino, y en *Tempestad sobre Washington (Advise and Consent)*, Otto Preminger, 1962), tenía lugar en un ámbito tan duro y complejo como la política. En este sentido, el lesbianismo también estuvo presente en la atrevida *La gata negra (Walk on the Wild Side)*, Edward Dmytryk, 1962), donde de forma sutil se daba a entender claramente la relación entre la dueña de un prostíbulo de Nueva Orleans y una de las chicas que trabajaban para ella, interpretadas por una de las protagonistas del melodrama clásico de las décadas de los 30 y 40 –los años más férreos del Código Hays–, Barbara Stanwyck, y Capucine, respectivamente.

## 5. Reflexiones finales

Las adaptaciones cinematográficas de Tennessee Williams aportaron un nuevo tipo de personaje a Hollywood. En las obras del dramaturgo la mujer tiene un papel fundamental pero en el ámbito cinematográfico causó más impacto su tratamiento de la figura masculina, tanto en su dimensión psicológica como estética. Esta apuesta por la masculinidad alejada de los dictados del patriarcado supone una de sus principales señas de identidad, y cobra protagonismo en los personajes homosexuales que construye; siempre jóvenes pero inestables por temor al rechazo. Esta visibilidad ayudó al éxito que tuvieron sus obras en Broadway pero, también, al interés que despertaron en los cineastas en un momento de clara crisis política, industrial y creativa. Resulta curioso que a pesar de estar en un país democrático, Hollywood silenciara la homosexualidad como si perteneciera a un régimen dictatorial similar al de la España franquista (Melero, 2014), pero la realidad es que tardó mucho en mostrar esta orientación en los protagonistas de las películas. La imposición de la familia tradicional religiosa, la heterosexualidad como única sexualidad posible y la construcción de la masculinidad en función de estas cuestiones no se ceñían a la realidad de buena parte de los espectadores que asistían al cine, y que, por ello, vieron en los filmes de Williams –a pesar de su dramatismo–, un universo mucho más cercano. Sin duda, las adaptaciones cinematográficas del dramaturgo sureño marcaron la ruptura con el Código Hays y desafiaron a la Legión Católica de la Decencia al presentar una “crítica a la ideología sexista dominante en las representaciones mediáticas ofrecidas por el *establishment* conservador en torno a la representación pública de los roles sexuales tradicionales y estereotipados” (Gubern, 2015: 12).

Las películas basadas en los textos de Williams tuvieron un importante papel en la lucha que inició Hollywood contra su propio sistema de censura a finales de los cuarenta. Del recorrido realizado por las adaptaciones cinematográficas de *Un tranvía llamado deseo*, *La gata sobre el tejado de zinc* y *De repente... el último verano* se puede extraer un progresivo aperturismo en el tratamiento del deseo homosexual en los personajes masculinos, que, por otra parte, aparece próximo a la desgracia personal, la condena social e,

incluso, la muerte. Esta imagen negativa corresponde a la propia tendencia trágica del universo de Williams, pues a pesar de que el autor aceptaba su homosexualidad buena parte de la sociedad norteamericana la desaprobaba y él mostró esta realidad en sus obras literarias. Asimismo, también responde al conservadurismo que imperaba en Hollywood en la década de los cincuenta a pesar de la flexibilización del código y a la forma en que los cineastas se enfrentaron al tema. Aunque pasaría mucho tiempo hasta que el cine ofreciera una imagen positiva de la homosexualidad en lo que respecta a la felicidad del personaje y la aceptación de su entorno familiar, resulta muy significativo que en estos años pudiera mostrarse esta orientación en los personajes principales de estas películas por la vigencia de las restricciones del código. Por ello, la sutileza en los diálogos, las miradas entre los seres de ficción, el empleo de objetos para indicar de forma simbólica la realidad sexual de los protagonistas, o los cambios en la música o la luz, constituyeron importantes recursos narrativos para dar a entender al público la realidad sexual de los personajes ante la imposibilidad de utilizar un lenguaje explícito. Se trata de títulos dirigidos por consolidados especialistas y protagonizados por actores pertenecientes al *star system* –unos con sólidas carreras y otros, nuevos talentos del Actor’s Studio–, que se enfocaron al gran público, de manera que hubo una firme apuesta por dar un giro a la representación de los temas sexuales y dar visibilidad a la homosexualidad en el cine comercial. Además, la incorporación de este tema marcó un punto de inflexión en la influencia que la Iglesia Católica tenía en Hollywood y ayudó a la disolución del código.

Durante casi cuarenta años, el cine toleró las decisiones de la Legión Católica de la Decencia para mantener el negocio y no perder dinero. El miedo, y no la protección de la sensibilidad de los espectadores, fue la verdadera razón por la que la industria aguantó una norma que la determinaba totalmente. En esta labor tuvieron un importante papel los cineastas que apostaron por los textos del autor y, además, los que desafiaron al sistema con la incorporación en sus películas de temas prohibidos. Así, y a excepción de Irving Rapper, las carreras de Elia Kazan, Daniel Mann, Richard Brooks, Joseph L. Mankiewicz, Sidney Lumet, Peter Glenville, José Quintero, John Huston, Sydney Pollack y Joseph Losey están unidas a la lucha por la libertad que representaron los filmes williamsianos que dirigieron. Por ello, “aunque puede que no tuviera intención de hacerlo, está claro hoy en día que Tennessee Williams representó un papel fundamental en la ruptura de las barreras que los guardianes de la moral habían erigido tan cuidadosamente alrededor de la industria cinematográfica” (Black, 1999: 298). En este sentido, las películas de Williams marcaron la paulatina flexibilización del código desde que en 1950 se estrenó *El zoo de cristal* hasta que en 1968 lo hizo *La mujer maldita*.

## 6. Bibliografía

ARROYO FERNÁNDEZ, MIGUEL (2011). Empujados hacia la muerte. Guiones trágicos para los hombres que aman a otros hombres. *Revista Icono 14*, 9 (3), pp. 58-99. Recuperada de <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/118>

- BENET, VICENTE J. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BLACK, GREGORY D. (1999). *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.
- BLACK, GREGORY D. (1998). *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press.
- CASH, W. J. (1991). *The Mind of the South*. Nueva York: Vintage Books.
- CUEVAS, EFRÉN (2000). *Elia Kazan*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- DURÁN MANSO, VALERIANO (2011). La complejidad psicológica de los personajes de Tennessee Williams. *Frame*, 7, pp. 38-76. Recuperada de <http://fama2.us.es/fco/frame/frame7/estudios/1.3.pdf>
- DURÁN MANSO, VALERIANO (2015a). El horror psicológico de Tennessee Williams: el tormento de sus personajes en el cine. *CAUCE, Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus didácticas*, 38, pp. 71-88.
- DURÁN MANSO, VALERIANO (2015b). El dramatismo de los personajes de Tennessee Williams en el melodrama de Pedro Almodóvar: *Tacones lejanos*. En Camarero, Emma y Marcos, María (coords.), *III Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*. Salamanca: Centro de Estudios Brasileños. Universidad de Salamanca, (pp. 678-691). Recuperada de <https://congresocinesalamanca2015.files.wordpress.com/2015/10/salamanca-actas-tomo-1.pdf>
- DURÁN MANSO, VALERIANO (2016). Del clasicismo a la sensualidad, el jazz irrumpe en el cine de Hollywood: Alex North y *A Streetcar Named Desire*. En Encabo, Enrique (Coord.): *Música y cultura audiovisual*. (pp. 99-117). Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia (Editum).
- FELDMAN, CHARLES K. (Productor) & Kazan, Elia (Director). (1951). *A Streetcar Named Desire* [Película cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- FREIXAS, RAMON Y BASSA, JOAN (2012). Hollywood: censura y libertad. Pre-Code 1930-1934, un periodo excepcional. *Dirigido*, 428, pp. 55-73.
- GÓMEZ GARCÍA, ASCENSIÓN (1988). *Mito y realidad en la obra dramática de Tennessee Williams*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GUBERN, ROMÁN (2015). Prólogo. En Zurián Hernández, Francisco A. (Coord.), *Disecionando a Adán. Representaciones audiovisuales de la masculinidad*. Madrid: Editorial Síntesis, pp. 11-12.
- MELERO, ALEJANDRO (2014). La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista. *Zer*, 19, pp. 189-204. Recuperado de <http://www.ehu.eus/zer/hemeroteca/pdfs/zer36-09-melero.pdf>
- SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS (2005). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, FOTOGRAFÍA Y TELEVISIÓN*. MADRID: ALIANZA EDITORIAL.
- SPIEGEL, SAM (Productor) & MANKIEWICZ, JOSEPH L. (Director). (1959). *Suddenly Last Summer* [PELÍCULA CINEMATOGRAFICO]. ESTADOS UNIDOS: COLUMBIA PICTURES.
- WEINGARTEN, LAWRENCE (Productor), & BROOKS, RICHARD (Director). (1958). *Cat on a Hot Tin Roof* [Película cinematográfica]. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.

WILLIAMS, TENNESSEE (2008). *Memorias*. Barcelona: Bruguera.

ZURIÁN HERNÁNDEZ, FRANCISCO A.; MARTÍNEZ ÁVILA, DANIEL; y GÓMEZ PRADA, HERNADO C. (2015). “La ficción en la televisión generalista norteamericana y la representación de (nuevas) masculinidades”. *Área Abierta*, 1 (15), pp. 53-62. Recuperada de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/47609/45390>