

Tennessee Williams y la ruptura del cine clásico: la construcción de unos personajes al límite en *Un Tranvía Llamado Deseo*

Tennessee Williams and the breakdown of the classic cinema:
the construction of a few characters to the limit in *A Streetcar Named Desire*

Valeriano Durán Manso
Universidad de Cádiz-España

Resumen

Tennessee Williams ha sido uno de los dramaturgos norteamericanos más adaptados en el cine clásico. La complejidad dramática de sus obras causó un gran impacto en Broadway en los años 40 y, por ello, diversos productores y cineastas decidieron adaptarlas en Hollywood. Sin embargo, la industria fílmica no era tan libre como la escena neoyorquina y estaba dominada por el Código Hays, la estructura censora de carácter moral que la controlaba desde 1934. Debido a sus temas y personajes controvertidos, estas adaptaciones –estrenadas entre 1950 y 1968–, sufrieron modificaciones para estrenarse por imposición del Código. La segunda de estas adaptaciones tras *El zorro de cristal* (Irving Rapper, 1950), *Un tranvía llamado deseo* (Elia Kazan, 1951), fue una de las más arriesgadas al tratar aspectos que no aparecían en pantalla desde el periodo Pre-Code (1930-1934), como la homosexualidad, la ninfomanía o la violación. Este trabajo analiza a sus protagonistas, Blanche DuBois y Stanley Kowalski, como persona y como rol –según las teorías de Casetti y Di Chio–, para conocer su impacto con respecto a los personajes hegemónicos del cine clásico. La imagen, la profundidad y los roles de ambos influyeron en la construcción de otros seres de ficción, masculinos y femeninos, en el cine de Hollywood a partir de los años 50.

Palabras clave: Tennessee Williams; Adaptación cinematográfica; Historia del cine; Código Hays; Narrativa Audiovisual

Resumo

Tennessee Williams tem sido um dos dramaturgos americanos mais adaptados do cinema clássico. A complexidade dramática de seus trabalhos causou um grande impacto na Broadway nos anos 40 e, portanto, vários produtores e cineastas decidiram adaptá-los em Hollywood. No entanto, a indústria cinematográfica não era tão livre quanto a cena de Nova York e era dominada pelo Hays Code, a estrutura

moral que a controlava desde 1934. Devido a seus temas e personagens controversos, essas adaptações – lançadas entre 1950 e 1968 - sofreu modificações a serem liberadas devido à imposição do Código. A segunda dessas adaptações após *À Margem da Vida* (Irving Rapper, 1950), *Um bonde chamado desejo* (Elia Kazan, 1951), foi um dos mais arriscados ao lidar com aspectos que não apareciam na tela desde o período do Pré-Código (1930-1934), como homossexualidade, ninfomania ou estupro. Este artigo analisa seus protagonistas, Blanche DuBois e Stanley Kowalski, como pessoa e como papel –de acordo com as teorias de Francesco Casetti e Federico Di Chio-, para conhecer seu impacto com relação aos personagens hegemônicos do cinema clássico. A imagem, a profundidade e os papéis de ambos influenciaram a construção de outros personagens, masculinos e femininos, no cinema de Hollywood dos anos 50. Palavras-chave: Tennessee Williams; Adaptação cinematográfica; História do cinema; Código Hays; Narrativa Audiovisual

1. Introducción

Las relaciones entre la literatura y el séptimo arte han sido bastante estrechas desde los inicios del cinematógrafo. Partiendo de la premisa de que “la historia del cine cuenta con una lista casi interminable de películas basadas en obras literarias”¹, se puede hablar de escritores cinematográficos por la presencia y la repercusión de sus obras en la gran pantalla. Este es el caso del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams (Columbus, Mississippi, 1911- Nueva York, 1983), uno de los más adaptados en el cine clásico de Hollywood, en concreto en el periodo comprendido entre 1950 y 1968, y en la televisión estadounidense². De marcado origen sureño, creció en un entorno familiar dominado por la religiosidad, las pautas sociales y la cultura, y donde su madre, Edwina, su hermana, Rose –con la que estaba muy unido debido a la enfermedad mental que padecía-, y su abuelo materno, el reverendo Dakin, se convirtieron en sus principales pilares³. El escritor estuvo determinado por una profunda complejidad interna que le permitió ahondar en su propio universo mediante sus personajes, planteando en ellos conflictos psicológicos como la soledad, el temor, la no aceptación sexual, el rechazo o la imposibilidad de huida.

Al igual que el considerado padre del teatro norteamericano⁴, Eugene O’Neill, y otros de su generación como Arthur Miller, “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”⁵. En este sentido, la originalidad y el impacto de su producción residía en dos aspectos clave: el tratamiento de temas arriesgados y la construcción de personajes de profundo dramatismo, prisioneros de entornos familiares y víctimas de unas circunstancias desfavorables. Por este motivo, según la distinción general que establece Vladimir Propp entre narraciones psicológicas, centradas en la trama, y psicológicas, en el personaje⁶, se constata que las obras de Williams se enmarcan mejor en la segunda categoría por la riqueza de sus seres de ficción, como se percibe en su filmografía.

A este respecto, la adaptación de *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951) –una de las más conseguidas y la segunda tras la adaptación de su primer éxito, *El zoológico de cristal* (*The Glass Menagerie*, Irving Rapper, 1950)-, reúne los tres ejes temáticos que dominan a sus seres de ficción: el *Old South*, el miedo y el sexo. Además, es la película donde se hace más evidente la ruptura con la tipología de personajes imperante en el cine clásico, tanto masculinos como femeninos. El filme se enfrenta a temas inéditos en el cine norteamericano de los 50 desde la instauración del Código Hays en 1934, como la ninfomanía, la homosexualidad,

1 URRUTIA, Jorge. “Prólogo”, 2000, p. 11.

2 ROBERTS, Jerry. *The Great American Playwrights on the Screen. A Critical Guide to Film, Video and DVD*, 2003.

3 WILLIAMS, Tennessee. *Memorias*, 2008.

4 ANTÓN-PACHECO, Ana. *El teatro de los Estados Unidos. Historia y crítica*, 2005.

5 DURÁN MANSO, Valeriano. “La representación del deseo en el cine de Tennessee Williams: homosexualidad masculina frente al Código Hays”. *FEMERIS*, 2016, p. 59.

6 SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, 2000.

el alcoholismo –sobre todo en la mujer-, o la violación, a través de unos protagonistas alejados de los cánones clásicos. Como asegura Kazan, “en *Un Tranvía* todos los elementos externos proceden de los internos”⁷, y así se intenta reflejar en la naturaleza de dos personajes antagónicos e incompatibles como Blanche DuBois y Staley Kowalski. Con ellos, se pretende evidenciar cómo causaron un considerable impacto en el Hollywood de 1951, contribuyeron a la visibilización de temas condenados por el código y propiciaron su disolución.

2. Objetivos y metodología

El objetivo general de este estudio es poner en valor el relevante papel que las películas basadas en las obras de Tennessee Williams tuvieron en la representación de nuevos personajes en el cine clásico, especialmente a partir de la adaptación filmica de *Un tranvía llamado deseo*. Asimismo, se plantean los siguientes objetivos secundarios:

- Reflexionar sobre el paulatino aperturismo del Código Hays a partir de la década de los 50;
- Observar la repercusión que los dramas de Williams tuvieron en el panorama hollywoodiense posterior a la II Guerra Mundial
- Analizar a los protagonistas de *Un tranvía llamado deseo*, Blanche DuBois y Stanley Kowalski, como persona y como rol, según los planteamientos de Francesco Casetti y Federico Di Chio⁸.

Para ello, se ha empleado una metodología de carácter cualitativo-descriptiva basada, en primer lugar, en el estudio de caso, y, en segundo lugar, en el análisis del personaje audiovisual. La elección de la citada adaptación de Williams responde a los aspectos narrativos que propiciaron que se convirtiera en una de las películas más impactantes de la segunda etapa del cine clásico (1950-1968), especialmente por los temas que trataba –la homosexualidad, la ninfomanía o el aborto, todos prohibidos por el Código Hays-, y la construcción de unos personajes inéditos y de gran complejidad dramática.

A continuación, se ha aplicado a los protagonistas de la citada película, Blanche DuBois y a Stanley Kowalski, la plantilla de análisis de personajes realizada por el grupo de investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales (AdMIRA) de la Universidad de Sevilla, basada en las teorías de Francesco Casetti y Federico Di Chio, y heredera de relevantes narratólogos como Seymour Chatman, Julien Algirdas Greimas o Vladimir Propp. Esta herramienta atiende a las dimensiones iconográfica –edad, apariencia, vestuario, habla y transformación-, psicológica –carácter, relación, pensamiento, sentimientos y evolución-, sociológica –nivel económico y cultural-, y sexual, del personaje como persona. Se trata de unos aspectos relevantes para este estudio porque la “principal información acerca de los estados

7 YOUNG, J. *Elia Kazan. Mis películas. Conversaciones con Jeff Young*, 2000, p. 114.

8 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*, 2007.

mentales de la gente viene derivada en gran parte de la postura, los gestos, la expresión facial y el movimiento ocular (así como la voz)”, de manera que “si el cine clásico ha de representar la causalidad psicológica en sus personajes, el espacio narrativo debe dar prioridad a estos indicios narrativos”⁹. Asimismo, el análisis del personaje como rol permite conocer el papel que ocupan en el relato, así como las motivaciones que los mueven a ejecutar las acciones que realizan.

3. Marco teórico

3.1. El cine clásico: aproximación a una producción censurada

En un sentido amplio, que va más allá de la restricción de la propagación de ideas políticas en los filmes, la censura alude a prácticas gubernamentales o industriales que interfieren en su contenido o lo modifican. Atendiendo a este aspecto, “el contenido del cine americano ha estado censurado casi desde sus comienzos”, habitualmente con organismos de autorregulación gestionados por la industria “para garantizar que los contenidos de las películas eran conformes a la moral y las costumbres sociales e ideológicas de la cultura nacional”¹⁰. El aspecto moral ha sido uno de los principales causantes de los estragos de la censura en Hollywood, como se refleja en los intentos de asociaciones morales y católicas para controlar la pantalla. Chicago emitió en 1907 la primera ordenanza municipal, enfocada a la exhibición, pero no tardó en plantearse el establecimiento de instituciones de tipo estatal, mientras que en la industria defendían que el cine, como los medios de comunicación, debía estar protegido por la libertad de expresión¹¹. Así, después de la I Guerra Mundial varios estados contaban con organismos reguladores y a principios de los años 20 planteaban leyes de censura.

Para evitarlo, en 1922 se constituyó la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), con el conservador, republicano y protestante William Harrison Hays como presidente, para velar por los intereses de grandes compañías, mantener la producción moral y artística de las películas, y evitar la censura estatal o federal. Tras precisar en 1927 un código que sintetizaba las restricciones aplicadas por los censores¹², Hays accedió en 1929 a una revisión del mismo que daría paso a la norma que se mantendría hasta 1967: el Código de Producción, conocido como Código Hays, convencido de que los temas no debían “ofender nunca el buen gusto ni herir la sensibilidad de los espectadores”¹³. Sin embargo, durante su periodo de prueba, entre el asentamiento del sonoro en 1930 y 1934, Hollywood disfrutó del breve periodo designado ‘Pre-Code’, marcado por una libertad temática que tardaría décadas

9 BORDWELL, David, Staiger, Janet y THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, 1997, p.60.

10 MALTBY, Richard. “La censura y el Código de Producción”, 1996, p. 175.

11 DURÁN MANSO, Valeriano. “La representación del deseo en el cine de Tennessee Williams: homosexualidad masculina frente al Código Hays”. FEMERIS, 2016.

12 MALTBY, Richard. “La censura y el Código de Producción”, 1996.

13 BLACK, Gregory D. *Hollywood censurado*, 2012, p. 330.

en volver a aparecer¹⁴.

Mientras que el editor católico Martin Quigley defendía la supresión del material censurable en el proceso de producción para evitar los consejos de censura posteriores, el jesuita Daniel Lord redactó un código que indicaba que “las películas deben fomentar, no desafiar ni cuestionar, los valores básicos de la sociedad. Se debe defender la santidad del hogar y el matrimonio”¹⁵. Además de recoger prohibiciones sobre el adulterio, la seducción y la violación, la perversión sexual –que incluía a la homosexualidad¹⁶-, la trata de blancas, las relaciones interraciales, los órganos sexuales de niños, los partos, las enfermedades venéreas, y recomendaciones sobre el vestuario, destacaron, como síntesis, las tres razones que fundamentaban sus principios generales:

I. No se producirá ninguna película capaz de degradar los principios morales de los espectadores. En consecuencia, la simpatía del público nunca debería llevarse hacia el lado del crimen, del mal o del pecado [...]. II. Se presentarán, en la medida de lo posible, normas de vida correctas [...]. III. No se ridiculizará la ley, natural o humana, ni su violación despertará la simpatía del público¹⁷.

Para ello, ejerció una labor fundamental el supervisor de publicidad de la MPPDA desde 1932, Joseph I. Breen, quien a finales de 1933 fue nombrado por Hays director de la Production Code Administration (PCA), y, además, fue uno de los artífices de la constitución de la Legión Católica de la Decencia; una institución que contribuiría a reforzar a la PCA e influiría en ella hasta los 50. Como Breen defendía que el código era una ley obligatoria, la Legión elaboró en 1936 el siguiente sistema de clasificación para los filmes: A1, sin objeciones para todos los públicos; A2, sin objeciones para adultos y adolescentes; B, en parte objetable –lo que resultaba ambiguo-; y C, condenada. De esta forma, al no optar por una clasificación por edades, la industria tenía que producir filmes para una audiencia indiferenciada. Asimismo, como indica Maltby, parte de la censura “ha estado más relacionada con la representación cinematográfica, particularmente la representación del sexo y la violencia, que con la expresión de ideas o sentimientos políticos”¹⁸. A pesar de sus reticencias, los estudios terminaron aceptando las decisiones de la PCA.

Bajo la premisa de que sólo debían llevarse al cine obras adecuadas para preservar la

14 FREIXAS, Ramón y BASSA, Joan. “Hollywood: censura y libertad. Pre-Code 1930-1934, un periodo excepcional”, 2012.

15 BLACK, Gregory D. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*, 1999.

16 RODRÍGUEZ DE AUSTRIA GIMÉNEZ DE ARAGÓN, Alfonso M. “El Código de Producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía”. *Zer-Revista de Estudios de Comunicación*, 2015. p. 186.

17 BLACK, Gregory D. *Hollywood censurado*, 2012, p. 327-328.

18 MALTBY, Richard. “La censura y el Código de Producción”, 1996, p. 177.

moralidad, muchas adaptaciones sufrieron modificaciones en estos primeros años¹⁹, como *Ana Karenina* (*Anna Karenina*, Clarence Brown, 1935) o *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), basadas en las obras de Leon Tolstoi y Daphne du Maurier. No obstante, durante la II Guerra Mundial se advirtió una cierta flexibilización sobre la violencia y el sexo en *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) o *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946), mientras que *El forajido* (*The Outlaw*, Howard Hughes, 1943) –terminada en 1941-, fue la primera que desafió al sistema al estrenarse en 1946 sin el sello de aprobación de la PCA. Con Breen, quien perduró hasta 1954, cuando el código empezó a revisarse e inició un tímido aperturismo, la PCA ejerció “una de las influencias más poderosas sobre la producción de Hollywood durante más de veinte años”²⁰.

3.2. Prototipos de personajes en el cine clásico

El Código Hays fue muy firme durante esta década, y así se plasmó en los temas y en los personajes de los filmes estrenados en Hollywood. Desde mediados de los años treinta, primaron personajes principales, masculinos y femeninos, creados para servir de modelos a la sociedad americana. Además, la vigencia del *New Deal* potenciaba la necesidad de ofrecer en la pantalla a protagonistas positivos que dieran esperanzas a unos ciudadanos que sufrían las duras consecuencias de la Gran Depresión –como se percibía en los filmes de Frank Capra²¹-, o apostaba por subgéneros como la *screenball comedy*²², para que, a través de sus disparatados planteamientos y lujosos ambientes, la sociedad pudiera evadirse.

Así, imperaban dos prototipos de personajes masculinos que contaban incluso con actores concretos para interpretarlos, lo que acentuaba la idea, al ser identificados por el público, y el poder del *star system*. El hombre del *New Deal* –surgido con las políticas sociales del presidente Roosevelt y referente para las clases populares-, y el *gentleman* se convirtieron en los protagonistas de los principales géneros narrativos en el cine hollywoodiense. Atendiendo a aspectos iconográficos, psicológicos, sociológicos y sexuales, se caracterizaron por un aspecto físico que podía ser atractivo pero que no solía destacarse, un universo interno que aunque fuera complejo no era mostrado en profundidad, un nivel social y cultural medio o alto, y una orientación heterosexual. Ambos respondían a un patrón de masculinidad hegemónico con unas directrices muy marcadas y basado “en la autosuficiencia prestigiosa, la belicosidad heroica, el respeto al valor de la jerarquía, la superioridad sobre las mujeres y sobre los varones menos masculinos y la diferenciación con ellos”²³.

19 NAREMORE, James (ed.). *Film Adaptation*, 2000.

20 Ibidem, p. 205-206.

21 GIRONA, Ramón. *Frank Capra*, 2008.

22 ECHART, Pablo. *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, 2005.

23 GUARINOS, Virginia (ed.). *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española de televisión*, 2013, p. 13.

Por su parte, los personajes femeninos se ceñían a prototipos concretos desde la instauración del código. Su peso católico no favorecía la presencia de mujeres independientes, liberadas sexualmente, solteras y sin instinto maternal o ajenas a los compromisos familiares²⁴, ya que las protagonistas debían ser un referente moral para las espectadoras. Por ello, predominaron dos claros roles: la chica buena y la mujer fatal, opuestas en sus actos, pero siempre junto a los hombres para ayudarlos o complementarlos en su misión. A diferencia de ellos, su belleza era exaltada –especialmente en las segundas-, y poseían un universo psicológico más desarrollado, mientras que coincidían en el ámbito socioeconómico –no siempre en el cultural-, y en el sexual. De este modo, las chicas buenas podían ser novias, esposas y madres perfectas, pero sufridoras, es decir, un ángel del hogar con carácter maternal²⁵, mientras que las mujeres fatales solían ejercer la función de amante y pagaban este libertinaje con la muerte. La excepción, en los 40, se produjo con los *woman's film*, un subgénero melodramático²⁶ protagonizado por mujeres trabajadoras, luchadoras o viudas, que, aunque sufrían problemas económicos o emocionales sacaban a los suyos adelante sin tener que contar expresamente con la ayuda masculina.

3.3. Irrupción de Tennessee Williams: *Un tranvía llamado deseo*

Con este panorama, diversos cineastas y productores decidieron aplicar las innovaciones narrativas de Broadway –la escena neoyorquina gozaba de más libertad que Hollywood-, pues tenían la necesidad de realizar películas con planteamientos más adultos²⁷ y unos personajes menos previsibles. Es en este contexto cuando se estrenaron las obras de Tennessee Williams. La primera de ellas fue la *memory play* *El zóo de cristal* (1944), donde trataba a través de la familia protagonista el drama de la suya propia en San Luis cuando era adolescente²⁸, y la segunda, *Un tranvía llamado deseo*, que, dirigida por Elia Kazan, consiguió en 1947 los principales premios de la dramaturgia: el Pulitzer, el Donaldson y el New York Drama Critic's Circle Award. Los protagonistas de ambas, Tom Wingfield y Blanche DuBois, respectivamente, actuaban como el *alter ego* de Williams –el primero de forma evidente y la segunda de modo latente-, evidenciando que cada personaje está “construido por un autor y, con frecuencia, se convierte en delegado suyo en el texto”²⁹. Ambos vivían en espacios herméticos –dos maltrechos apartamentos-, que simbolizaban su imposibilidad de huida.

En *Un tranvía llamado deseo* se advertía que los personajes estaban alejados del esquema

24 FREIXAS, Ramón y BASSA, Joan. “Hollywood: censura y libertad. Pre-Code 1930-1934, un periodo excepcional”. *Dirigido*, 2012.

25 CABALLERO WANGÜEMERT, María. “Mujeres de cine: del glamour de Hollywood a los modelos alternativos”. *Arbor*, 2016.

26 PÉREZ RUBIO, Pablo. *El cine melodramático*, 2004.

27 BARTON PALMER, Robert. “Hollywood in crisis: Tennessee Williams and the evolution of the adult film”, 1997.

28 WILLIAMS, Tennessee. *Memorias*, 2008.

29 SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, 2000, p. 129.

clásico, especialmente a nivel psicológico. No obstante, el protagonista, Stanley Kowalski, lo estaba además en el ámbito iconográfico por su novedosa combinación entre belleza física, imagen sexualizada, interior complejo y comportamiento violento, como se explica en el análisis. Por otra parte, adaptar esta obra al celuloide era una tarea compleja, que confirmaba “la tendencia de los escritores norteamericanos del siglo XX a analizar con ojo crítico la moral y las costumbres de su país”, lo que enojaba “a los defensores de los valores culturales tradicionales”³⁰, y, en este caso, a la PCA. Para realizar una adaptación fiel al original, Kazan retomó el proyecto con los mismos actores del montaje de Broadway, Marlon Brando, Karl Malden y Kim Hunter –como Stanley, Harold Mitchell y Stella DuBois-, excepto Jessica Tandy, que fue sustituida por Vivien Leigh como Blanche³¹.

En lo que respectaba a las férreas directrices del Código Hays, el filme constituía “un caso flagrante” de lo que no podía aparecer en la pantalla, pues presentaba “un compendio de ‘taras’ como la homosexualidad, la violencia sexual (maltratos y violación), la ninfomanía, el alcoholismo (estos dos últimos coexisten en la protagonista)”³². Por ello, a pesar del éxito de la obra y de sus galardones, Kazan tuvo que realizar varios cambios impuestos por la PCA³³, al tocar temas prohibidos que imposibilitaban su estreno. Estos atendían sobre todo a la escena de la violación y al final. Para la primera, reflejó en un espejo roto el rostro fragmentado de Blanche cuando la ataca Stanley, seguido de un plano con agua saliendo de una boca de riego hacia una alcantarilla. Con esta fórmula sugería lo ocurrido, conmoviendo al espectador, que “es exactamente lo que hacen las emociones relacionadas con la imagen: ponerte dentro de la imagen, ponerte en el lugar del otro”³⁴. En cuanto al desenlace, exhibió a Stella con su hijo recién nacido abandonando a Stanley por el daño causado a su hermana, en lugar de seguir con él, como planteaba Williams. Aunque esto alteraba notablemente el final, la PCA establecía que el personaje perverso debía recibir su castigo. Además, la homosexualidad de un personaje, Allan Grey, se insinuó únicamente al hablar de su carácter débil. De esta forma, el cineasta reflejó con metáforas visuales los aspectos condenados por la censura. A ello contribuyeron la iluminación casi expresionista –inspirada en las vanguardias europeas de los 20-, o la música de jazz de Alex North, que plasmaba la sensualidad del espacio: Nueva Orleans. En esta plasmación del abigarrado universo williamsiano, Kazan utilizó “las técnicas cinematográficas para reforzar el conflicto dramático de la obra”³⁵.

30 BLACK, Gregory D. *Hollywood censurado*, 2012, p. 98.

31 KAZAN, Elia. *Mi vida. Memorias de un testigo excepcional de los tiempos dorados de Broadway y Hollywood*, 1990.

32 FREIXAS, Ramón y BASSA, Joan. “Hollywood: censura y libertad. Pre-Code 1930-1934, un periodo excepcional”. *Dirigido*, 2012, p. 57.

33 BARTON PALMER, Robert y BRAY, Robert. *Hollywood's Tennessee. The Williams Films and Postwar America*, 2009.

34 CATALÀ DOMÈNECH, Josep María. “Sombras suele vestir. La inteligencia del melodrama”. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 2018, p. 15.

35 CUEVAS, Efrén. *Elia Kazan*, 2000, p. 85.

Kazan fue uno de los principales renovadores del cine clásico³⁶, y su impronta quedó plasmada en esta película. Impulsado por su labor con Williams, inició una etapa en la que sus trabajos “adquirieron un tono más introspectivo, relegando a un segundo plano el contexto social; películas que abordaban de un modo frontal las crisis de identidad que angustiaban a sus protagonistas”, y en las que contó con actores del Actor’s Studio “que ofrecían un método de actuación muy acorde con este tipo de dramas”³⁷. Así, el filme se convirtió en una carta de presentación de los intérpretes de esta escuela neoyorquina, pues tres de sus alumnos se habían formado allí –Brando, Malden y Hunter³⁸-, y Kazan estaba ligado a ella desde su fundación en 1947. El éxito de la adaptación coincidió con la aparición de una cantera de actores que renovaron el panorama de Hollywood en los 50, como Carroll Baker, Paul Newman o Geraldine Page, quienes protagonizarían las adaptaciones del autor, *Baby Doll* (*Baby Doll*, Kazan, 1956), *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958) o *Dulce pájaro de juventud* (*Sweet Bird of Youth*, Brooks, 1962), respectivamente. El modelo de actuación introspectiva de esta escuela –heredero de Stanislavski-, fue otro de los cambios que *Un tranvía llamado deseo* introdujo en el cine clásico.

4. Análisis y resultados

4.1. Blanche DuBois: una dama sureña

En el análisis del personaje como persona, llama la atención su nombre que significa pureza y evoca a un incierto origen francés que la enmarcan en la estirpe de las antiguas familias sureñas de las plantaciones de Louisiana. Esto evidencia que “el nombre del personaje no es sólo su significante arbitrario, sino que puede poseer connotaciones específicas y constituirse en símbolo de la personalidad a la que remite”³⁹.

Iconografía. Blanche es una dama sureña de unos 30 años, a la que le obsesiona mucho la edad y dejar de ser joven y atractiva. De belleza distinguida y porte elegante, a simple vista se aprecia que procede de un ámbito muy selecto, como denotan su cuidado aspecto y estilizada figura, y el amplio vestuario que posee. Además, al igual que las mujeres de su clase, es extremadamente coqueta y delicada en las formas. Así se reafirma en su edulcorada, y en ocasiones artificial, forma de hablar, con la que suele intentar cautivar a los demás. No obstante, al final sufre una transformación que se manifiesta en un tono de voz que se vuelve agresivo e indica desprecio hacia su cuñado, y en el sencillo vestuario que porta para ingresar en el psiquiátrico.

36 YOUNG, J. *Elia Kazan. Mis películas. Conversaciones con Jeff Young*, 2000.

37 CUEVAS, Efrén. *Elia Kazan*, 2000, p. 59-60.

38 FROME, Shelly. *The Actors Studio. A History*, 2001.

39 SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, 2000, p. 127.

Psicología. La protagonista, que ha construido su existencia sobre las apariencias, se comporta de manera altiva y posee un carácter muy inestable debido a dos acontecimientos de su pasado reciente. El primero es la muerte de su joven marido, Allan Grey, un caballero sureño que era homosexual y que se quitó la vida de un disparo cuando ella lo despreció al descubrirlo. Desde entonces, vive atormentada y sólo ha podido mitigar su soledad con el alcohol y manteniendo encuentros sexuales con desconocidos, algo que no se atreve a confesar. La segunda es la pérdida de Belle Rêve, de la que es responsable porque tras la muerte de sus padres y de sus criados no pudo impedir que el banco se quedara con la plantación por a las deudas. El embargo de su hogar la llevó al Hotel Pelicano de Auriol, de donde fue expulsada por su conducta indecente, como le ocurrió en el colegio donde trabajaba de maestra. Así, en la construcción melodramática de la protagonista se evidencia que está atrapada en su pasado, y que esto le impide empezar de nuevo en Nueva Orleans, que, además es su único, y último, reducto: “los traumas esenciales se encontraban en el pasado, de modo que el presente no hacía sino producir síntomas de esas situaciones antiguas”⁴⁰.

En cuanto a sus relaciones con los demás, se siente incomprendida y sólo su hermana, Stella, intenta ayudarla. Con ella tiene una gran conexión, pero no puede entender cómo se conforma con una vida tan opuesta a como fue educada junto a un hombre como Stanley, pues, aunque esté arruinada, tiene conciencia de clase. A pesar de la recatada actitud de la que presume, por ella han pasado diversos hombres –quizá más de los que está preparada a admitir-, pero ninguno semejante a su cuñado: “Blanche ha conocido a muchos antes, vivos y muertos, activos y pasivos, ocasionales o estables, pero no estaba preparada para Stanley Kowalski”⁴¹. Su pose, entre viril, ruda y violenta, le produce un sentimiento ambivalente marcado por el rechazo y la atracción del que no puede escapar. Para ella, Stanley encarna todo lo que odia en un ser humano, pero, aunque lo desprecia, le cautiva su masculinidad. Por ello, “Blanche está dividida entre un deseo de conservar su tradición, que es su identidad, su ser, y la atracción que siente por aquello que va a destrozarse su tradición”⁴². Ella mantiene con su cuñado un vínculo tenso y destructivo, mientras que con el galante Mitch inicia una respetuosa relación sentimental. Este joven es su última esperanza para llevar una vida respetable, y, por ello, en las citas destaca siempre su decencia.

El pensamiento de Blanche es conservador e idealista. Como explica Kazan, “her problem has to do with her tradition. Her notion of what a woman should be. She is stuck with this ideal. It is her. It is her ego”⁴³. Esto se extiende a sus sentimientos románticos basados en la ilusión, pues necesita sentirse querida. Ella sufre una abrupta evolución psicológica cuando

40 CATALÀ DOMÈNECH, Josep María. “Sombras suele vestir. La inteligencia del melodrama”. *L’Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 2018, p. 22.

41 MOLINA FOIX, Vicente. *El cine de las sábanas húmedas*, 2007, p. 53-54.

42 YOUNG, J. *Elia Kazan. Mis películas. Conversaciones con Jeff Young*, 2000, p. 113.

43 CIMENT, Michel. *Elia Kazan. An American Odyssey*, 1988, p. 172.

Stanley descubre su indecoroso pasado, alerta a Mitch, y éste la deja. Al ver que sus intentos por preservar su dignidad han sido en vano, entra en un estado de confusión entre realidad y ficción que la lleva a la locura tras ser violada por su cuñado; sin duda, el toque final de su destrucción y de la de su mundo. El cineasta reconoce que “she is caught in a fatal inner contradiction, but in another society, she would work. In Stanley’s society, no!”⁴⁴. A continuación, tiene que ser internada en un psiquiátrico.

Sociología. Ella procede de una familia sureña de elevada posición, pero llega a Nueva Orleans tras arruinarse. Sin embargo, no asume su decrepitud, actúa de forma elitista y se afana en lucir la imagen opulenta que tenía en la plantación. Por ello, se utiliza una iluminación simbólica mediante el claroscuro para mostrar su universo de ilusión. Así, “se refuerza visualmente la necesidad de Blanche de habitar un mundo filtrado por una luz de fantasía, que le evite una mirada directa a esa realidad de la que intenta huir desesperadamente”⁴⁵. La joven teme mezclarse con personas que no son de su linaje y que le recuerden que su universo social pertenece a sus recuerdos. En cuanto a su nivel cultural, tiene una esmerada educación y un espíritu cultivado que se advierte en sus notables conocimientos artísticos y literarios.

Sexualidad. La protagonista es heterosexual, y la profunda soledad que sufre se convierte en su condena, pues la lleva a recurrir al sexo con extraños, incluido uno de sus alumnos. Así, cae en la ninfomanía –algo en las antípodas de su educación de dama sureña-, de manera que, de nuevo, su ambivalencia surge también en esta esfera, provocándole un complejo dilema entre lo que considera que no debe desear y lo que, en definitiva, desea.

En cuanto al análisis del personaje como rol, Blanche desempeña los de fugitiva y alma a la deriva. El primero se explica por su necesidad de huir y su incapacidad de adaptarse a su nueva realidad social en Nueva Orleans –tan opuesta a su vida en Belle Rêve-, mientras que el segundo es consecuencia de su incapacidad para salir de la grave situación emocional en la que se halla. Ella está atrapada y sin nada a lo que aferrarse, como si flotara en el vacío.

4.2. Stanley Kowalski: un inmigrante polaco

En el análisis del personaje como persona, destaca en primer lugar que su apariencia física ha quedado íntimamente vinculada a la del actor Marlon Brando, cuya interpretación “se ha convertido con el paso del tiempo en una de las representaciones más arquetípicas de un intérprete del Actor’s Studio. Sus manierismos, sus diálogos mal articulados y su intensidad emocional constituyeron toda una novedad en Hollywood”⁴⁶.

Iconografía. Stanley es un joven de entre 28 y 30 años que sobresale por su belleza física, una complexión atlética y musculosa, y un aspecto muy viril. Esta imagen sensual es potenciada por un sencillo, y casi vulgar, vestuario compuesto por pantalones vaqueros desgastados y

44 Ibidem, p. 176.

45 CUEVAS, Efrén. *Elia Kazan*, 2000, p. 86.

46 Ibidem, p. 78-79.

camisetas ajustadas que ensalzan su atractivo y evocan su condición obrera. Él acentúa esta realidad con unos ademanes bruscos, una mirada desafiante, unos andares rudos y un habla directa, sin refinamiento y marcada por un tono que oscila de seductor y persuasivo, a altanero y amenazante, debido a sus rápidos cambios de humor. No experimenta una considerable transformación estética, pero al final, cuando se llevan a Blanche a la clínica mental, lleva un vestuario más formal.

Psicología. El protagonista posee un carácter impulsivo e inestable que se constata en su fuerte, violento y hasta frágil comportamiento. A diferencia de Blanche, su vida parece estar bastante organizada, pues tiene trabajo –aunque no sea cualificado–, disfruta de su vida matrimonial con Stella y ambos están esperando un hijo, y pasa su tiempo de ocio jugando con sus amigos –entre los que está Mitch–, a los bolos y al póker. Se puede decir que es feliz con lo que tiene, pues, a pesar de su difícil situación como inmigrante, en Estados Unidos ha conseguido más de lo que podía aspirar. Por ello, no se plantea prosperar ni modificar sus rutinas. Sin embargo, este aparente equilibrio oculta un complejo de inferioridad que se evidencia cuando se siente atacado por alguien, le llevan la contraria o las cosas no le salen como desea. Esto lo conduce a un estado colérico marcado por numerosos enfrentamientos, tanto verbales como físicos, con las personas de su entorno, incluida su mujer.

En cuanto a sus relaciones con los demás, Stanley es sociable, pero sólo se siente bien cuando marca el territorio. Esto está muy presente en su relación matrimonial, donde la dominación y el deseo son los protagonistas. Así se produce cuando, tras la partida de póker que celebra en casa, arroja por la ventana la radio de Stella, la golpea por condenar esta acción, y después, al ver lo que ha hecho, la llama llorando para que lo perdone. El rol sumiso que ella ejerce se refleja también en esta secuencia, pues, después de refugiarse en casa de la vecina, baja de forma sensual la escalera del patio para hacer el amor. A pesar del evidente deseo que sienten, él es un maltratador y ella una mujer maltratada. Como señala Kazan, Stanley “lo quiere todo a su manera. Si no lo consigue, o te pega o llora”⁴⁷. En cuanto a Blanche, le molesta su presencia y mantiene con ella una relación tirante porque detesta todo lo que representa: frivolidad, superioridad y clasismo. A Stanley le seduce saber que resulta atractivo para ella, y no tarda en controlarla cuando empieza a investigar su pasado. A este respecto, el cineasta explica que “Brando posee vulgaridad, crueldad, sadismo, y tiene al mismo tiempo algo terriblemente atrayente en él. Así es como uno puede comprender a una mujer jugando afectuosamente con un animal que va a matarla”⁴⁸. Por otra parte, con sus amigos tiene un vínculo homosocial marcado por la diversión.

El pensamiento de Kowalski es práctico y realista, pues se siente bien con su presente y mira al futuro con firmeza al carecer de un pasado opulento. Esta filosofía marca también sus sentimientos –donde una naturalidad primitiva define el ámbito amoroso–, al estar convencido

47 YOUNG, J. *Elia Kazan. Mis películas. Conversaciones con Jeff Young*, 2000, p. 114.

48 CIMENT, Michel. *Elia Kazan por Elia Kazan*, 1998, p. 114.

de sacar a Blanche de su vida familiar. Por ello, diseña una cruel estrategia para desenmascararla y destruirla, jugando a saber más de ella de lo que ella cree. De esta forma, “hay, por tanto, una tensión entre lo que sabe el personaje y lo que dice la narración. Pero la narración nunca debe decirlo todo; una y otra vez, la narración destaca sus operaciones supresivas”⁴⁹. Él sufre una fuerte evolución psicológica cuando, tras violar a Blanche y encerrarla en un psiquiátrico, Stella lo abandona, impidiendo que pueda disfrutar de su hijo.

Sociología. Este personaje posee un nivel socioeconómico bajo por su origen y por el trabajo que desempeña en la fábrica, pero, a diferencia de la protagonista, puede mantener a su familia, es decir, a su mujer, Stella, y a su futuro hijo. No obstante, este aspecto entra en crisis cuando el matrimonio finalmente se desmorona. Debido a su humilde estatus, tiene un irreconciliable conflicto social con ella, pues no aguanta su pose elitista, que actúe como si siguiera en Belle Rêve y que lo desprecie por no ser de su clase. En cuanto al ámbito cultural, carece de buena educación por su condición de inmigrante, pero tampoco muestra interés por aprender y cultivarse.

Sexualidad. Stanley es heterosexual y disfruta del sexo con Stella, de quien está enamorado. Además, su pose denota una notable carga sexual que le otorga un importante magnetismo. Empero, también utiliza la práctica sexual como arma de sumisión y de destrucción, como ocurre cuando su mujer está en el hospital y aprovecha para intimidar y violar a Blanche. Él es consciente de su atractivo y recurre al sexo para conseguir su propio beneficio.

En cuanto al análisis del personaje como rol, Stanley desempeña los de macho dominante y patriarca, pues ostenta una posición de líder en su grupo y no se doblega ante nadie, y menos ante las mujeres. Motivado por controlar a Stella y a Blanche, recurre a la fuerza –física y psicológica-, la violencia y el sexo con el propósito de ejercer su dominio. A pesar de ello, es un personaje que carece de conflictos con el pasado y tampoco vive atormentado.

5. Discusión y conclusiones

Del presente trabajo se extraen varios aspectos que constatan que la adaptación filmica de *Un tranvía llamado deseo* que dirigió Elia Kazan en 1951, en pleno apogeo del Código Hays, supuso una ruptura con las directrices del cine clásico, sobre todo en el ámbito narrativo. Así se refleja en sus complejos protagonistas, Blanche DuBois y Stanley Kowalski, quienes constituyeron una desviación con respecto al esquema hegemónico de seres de ficción, tanto femeninos como masculinos, que imperaba en el Hollywood de la época.

En primer lugar, el impacto de las obras de Tennessee Williams en la escena de Broadway en la década de los 40 propició su adaptación al cine. A pesar de que solían atentar contra los planteamientos morales del código, las constantes temáticas del autor y la construcción de sus personajes resultaban muy oportunas en la industria norteamericana por dos motivos: la

49 BORDWELL, David, Staiger, Janet y THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, 1997, p.88-89.

plasmación de textos de éxito –tanto de crítica como de público-, que garantizarían un buen funcionamiento en taquilla, y la apuesta por tratar aspectos más adultos y próximos a los intereses de la sociedad del momento, aunque esto supusiera un enfrentamiento irremediable con la PCA. Además, los profesionales del cine se sentían limitados por las directrices de la censura. La escena neoyorquina se convirtió en una considerable fuente de inspiración para la experimentación temática de Hollywood en estos años, como se produjo también poco después con las adaptaciones de textos de Arthur Miller o William Inge.

En segundo lugar, la esencia de dos personajes, como Blanche y como Stanley, se manifiesta mediante su estudio como persona y como rol, quedando patente que la combinación entre su potente aspecto y su complejidad interna era muy novedosa con respecto a los seres de ficción del cine clásico. Además, dentro de las líneas temáticas del autor, la protagonista encarna el ideal de belleza del *Old South*, así que sigue la estela de otros personajes femeninos de Hollywood procedentes de este universo. Aquí, lo curioso es que ella aparece descontextualizada, pues su impoluta apariencia física y sus delicados modales pertenecen a un mundo ya extinguido en el Nueva Orleans de finales de los 40, y se muestran en colisión con el estilo de la nueva sociedad que allí impera. Por su parte, Stanley expresa una aversión a la jerarquía social inherente del *Old South*, y esta es una de las claves de su conflicto con Blanche. La imagen física de ambos constituye un elemento principal en su construcción dramática que no se había mostrado antes en Hollywood. Mientras que ella, en su composición de chica sureña arruinada, delicada y aferrada a su origen, fue planteada de un modo excéntrico, él encarnó un modelo de masculinidad que unía atractivo, agresividad, sensibilidad y sexualidad; sin duda, inédito hasta la fecha e influyente en el prototipo que se asentó en los 50 y que desplazaría a los clásicos. Ambos son también personajes ambivalentes que exhiben unos miedos –personales y sociales-, y una actitud sobre el sexo –como liberación, sumisión o destrucción-, que determinan su dimensión psicológica y de rol.

En tercer lugar, protagonizaron un choque con los patrones clásicos al romper con el maniqueísmo en el que la mayoría de los personajes se hallaba a causa del código. A partir de este momento, las supuestas heroínas podrían ya tener un pasado indecente y exhibir su atracción sexual por alguien, y los villanos podrían resultar atractivos desde un punto de vista físico y, a la vez, conmovedores por su fragilidad; algo impensable años antes. Esta mezcla los aproximaba a la realidad y los alejaba de los modelos morales que defendía la censura, y fue esencial para apostar por unos seres de ficción más psicológicos y controvertidos en el celuloide. En la ruptura con los convencionalismos del cine clásico, los personajes de Williams ocuparon un relevante lugar al contribuir al planteamiento de nuevas posibilidades narrativas en Hollywood. Así se evidencia en esta adaptación cinematográfica, una de las principales realizadas sobre una obra de Tennessee Williams, donde Kazan presentó una atrevida muestra de experimentación acentuada por el tono abigarrado y poco convencional del universo del dramaturgo sureño.

En cuanto a su influencia en la representación de otros seres de ficción, se perciben rasgos en los protagonistas de los filmes de un género tan intenso como el melodrama, especialmente el de carácter familiar que se desarrolló en los 50. En el caso de Stanley, su estética se plasmó

en personajes jóvenes normalmente encarnados por los talentos emergentes del Actor's Studio, como James Dean o Paul Newman, en los filmes *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) o *El largo y cálido verano* (*The Long, Hot Summer*, Martin Ritt, 1958), respectivamente. También se percibió en los protagonistas de las adaptaciones de dramaturgos contemporáneos a Williams, como Inge, concretamente en el de *Picnic* (Joshua Logan, 1955) –encarnado por William Holden–, cuyo rudo aspecto resultaba tan vulgar como atractivo. En el caso de Blanche, las mujeres acaudaladas, atormentadas y marcadas por la dicotomía entre el deber y el placer proliferaron en este tipo de melodramas. Dos de los más destacados de la década fueron *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956), donde Marylee, Hadley –interpretada por Dorothy Malone–, vive entregada al alcohol y al sexo, sin importarle el buen nombre de su conservadora familia petrolera, o *Vidas borrascosas* (*Peyton Place*, Mark Robson, 1957), cuya protagonista –encarnada por Lana Turner–, mantenía una apariencia impecable, estaba obsesionada con ocultar que era madre soltera y hace de la hipocresía su forma de vida. Las constantes narrativas del género dieron lugar entre los años 50 y 60 a un estilo manierista en el cine clásico, en el que la estética, los temas y los personajes de Williams –tan atractivos a nivel físico como destructivos a nivel psicológico–, marcaron tendencia. Así, fueron los protagonistas de *Un tranvía llamado*, los que provocaron la ruptura en unos años en los que Hollywood luchaba contra la hegemonía del Código Hays.

Referencias

- ANTÓN-PACHECO, Ana. *El teatro de los Estados Unidos. Historia y crítica*. Madrid: Langre Biblioteca Paralela, 2005.
- BARTON PALMER, Robert. “Hollywood in crisis: Tennessee Williams and the evolution of the adult film”. En: Roudané, M. C. (ed.). *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 204-231.
- BARTON PALMER, Robert y BRAY, Robert. *Hollywood's Tennessee. The Williams Films and Postwar America*. Austin: University of Texas Press, 2009.
- BLACK, Gregory D. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press, 1999.
- BLACK, Gregory D. *Hollywood censurado*. Madrid: Ediciones Akal, 2012.
- BORDWELL, David, Staiger, Janet y THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.
- CABALLERO WANGÜEMERT, María. “Mujeres de cine: del glamour de Hollywood a los modelos alternativos”. En: *Arbor*, 192 (778): a306, 2016. Recuperado de doi: <[http:// dx.doi.org/10.3989/arbor.2016.778n2009](http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2016.778n2009)>. p. 2-12.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2007.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep María. “Sombras suele vestir. La inteligencia del melodrama”. En: *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*. n. 25, 2018. Recuperado de <<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=525&path%5B%5D=466>>. Acceso en: 20 marzo 2020. p. 13-28.

CIMENT, Michel. *Elia Kazan. An American Odisey*. London: Bloomsbury Publishing, 1988.

_____. *Elia Kazan por Elia Kazan*. Barcelona: Fundamentos, 1998.

CUEVAS, Efrén. *Elia Kazan*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

DURÁN MANSO, Valeriano. “La representación del deseo en el cine de Tennessee Williams: homosexualidad masculina frente al Código Hays”. En: *FEMERIS. Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*. v. 1, n. 1-2, pp. 58-73, 2016. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.20318/femeris.2016.3227>. Acceso en: 1 abril 2020

ECHART, Pablo. *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.

FREIXAS, Ramón y BASSA, Joan. “Hollywood: censura y libertad. Pre-Code 1930-1934, un periodo excepcional”. En: *Dirigido*, 428, 2012. p. 55-73.

FROME, Shelly. *The Actors Studio. A History*. Jefferson, North Carolina, and London: Mcfarland & Company, Inc., Publishers, 2001.

GIRONA, Ramón. *Frank Capra*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

GUARINOS, Virginia(ed.). *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española de televisión*. Madrid: Editorial Fragua, 2013.

KAZAN, Elia (Director). *A Streetcar Named Desire* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1951.

_____. *Mi vida. Memorias de un testigo excepcional de los tiempos dorados de Broadway y Hollywood*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1990.

MALTBY, Richard. “La censura y el Código de Producción”. En: RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (eds.). *Historia General del Cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1935-1955)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. p. 175-206.

MOLINA FOIX, Vicente. *El cine de las sábanas húmedas*. Madrid: Espejo de Tinta, 2007.

NAREMORE, James (ed.). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

PÉREZ RUBIO, Pablo. *El cine melodramático*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004.

ROBERTS, Jerry. *The Great American Playwrights on the Screen. A Critical Guide to Film, Video and*

DVD. New York: Applause. Theatre & Cinema Books, 2003.

RODRÍGUEZ, Alfonso M. “El Código de Producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía”. En: *Zer-Revista de Estudios de Comunicación*. v. 20, n. 39, 2015. Recuperado de: DOI: 10.1387/zer.15533. Acceso en: 10 abril 2020. P. 177-193.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

URRUTIA, Jorge. “Prólogo”. En *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, J. L. SÁNCHEZ NORIEGA. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000. p. 11-15.

WILLIAMS, Tennessee. *Memorias*. Barcelona: Bruguera, 2008.

YOUNG, J. *Elia Kazan. Mis películas. Conversaciones con Jeff Young*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

Submissão: 01/05/2020

Aceite: 07/07/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2019.e73102>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.