

LAS VÍCTIMAS DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN EL CINE DE TENNESSEE WILLIAMS: APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE PERSONAJES

Valeriano Durán Manso

Universidad de Cádiz

valeriano.duran@uca.es

Resumen

La creación de personajes con una gran complejidad psicológica es una de las señas de identidad del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams. Este aspecto supuso una notable innovación en la escena de Broadway en la década de los cuarenta, pero alcanzó una mayor dimensión a partir de los cincuenta en Hollywood. Entre 1950 y 1968 se adaptaron al cine un total de trece melodramas basados en las obras de este autor, que abordaban aspectos considerados prohibidos por el Código Hays como el alcoholismo, la drogadicción, la ninfomanía, la homosexualidad, el deseo sexual o la violencia, entre otros. En este sentido, la representación de la violencia de género –de carácter verbal, físico y psicológico-, se manifiesta en el cine clásico a través de diversas adaptaciones de Williams. Así, este trabajo pretende reflexionar sobre cómo se muestra este tipo de violencia en las protagonistas de la producción fílmica del dramaturgo y, además, cómo el tratamiento de este tema favoreció el debilitamiento del código y, en consecuencia, un aperturismo temático. Los personajes femeninos que se analizan son los que sufren de manera más directa la violencia de género en sus películas: Blanche DuBois, en *Un tranvía llamado deseo* (1951); Lady Torrance, en *Piel de serpiente* (1960), y Heavenly Finley, en *Dulce pájaro de juventud* (1962).

Palabras claves: violencia de género; cine clásico; adaptaciones; Tennessee Williams; personajes; melodrama

Abstract

The creation of characters with a great psychological complexity is one of the signs of identity of the American playwright Tennessee Williams. This aspect was a notable innovation in the Broadway scene during the 1940s, but reached a greater dimension from the 1950s in Hollywood. Between 1950 and 1968 were adapted to the cinema a total of thirteen melodramas based on the works of this author, which dealt with aspects considered prohibited by the Hays Code such as alcoholism, drug addiction, nymphomania, homosexuality, sexual desire or violence, among others. In this sense, a representation of gender violence –verbal, physical and psychological character-, is manifested in the classic film through various adaptations of Williams. Thus, this work aims to reflect on how to display this type of violence in the protagonists of the film production of the playwright and, furthermore, how the treatment of this topic favored the weakening of the code and, consequently, a opening theme. The female characters that are analyzed are those who suffer most directly from the gender violence in his films: Blanche DuBois, in *A Streetcar Named Desire* (1951); Lady Torrance, in *The Fugitive Kind* (1960), and Heavenly Finley, in *Sweet Bird of Youth* (1962).

Key words: Gender Violence: Classic Cinema; Adaptations; Tennessee Williams; Characters; Melodrama

1. Introducción al autor

El dramaturgo norteamericano Tennessee Williams (Columbus, Mississippi, 1911-Nueva York, 1983), cuyo verdadero nombre era Thomas Lanier Williams, nació en el seno de una familia de antiguas raíces sureñas. Sus padres, Cornelius y Edwina, fueron junto a su hermana Rose y sus abuelos maternos, la principal influencia en la vida y, en definitiva, la obra del futuro autor (Williams, 2008). Debido a una infancia marcada por una salud frágil y las frecuentes ausencias de la figura paterna por motivos laborales, su educación estuvo dominada por su progenitora, pero estableció con Rose un vínculo que le marcó para siempre, debido, sobre todo, a los problemas mentales que ella padecía. Además, la inestable relación de sus padres debido al carácter autónomo de Cornelius y a la dependencia afectiva de Edwina, que era culta pero muy puritana, determinó su visión del mundo de la pareja y de la estirpe. Por este motivo, conocer la situación familiar de Tom resulta fundamental para entender su obra, marcada por la elección de unos temas y la construcción de unos personajes de gran complejidad.

El escritor creció en la rectoría de su abuelo Dakin –quien se convirtió en su principal referente masculino-, en Clarksdale, y esta población del Delta del Mississippi, donde la tradición y las pautas sociales eran determinantes, resultó fundamental para el desarrollo de su universo literario (Holditch y Freeman Leavitt, 2010). A pesar de que el sur estaba en decadencia desde el final de la Guerra de Secesión, a principios del siglo XX buena parte de los americanos de los estados meridionales se resistían a abandonarlo. Este es el motivo por el que mantenían una visión idílica del mismo y un estilo de vida basado en los valores que configuraban su naturaleza antes del conflicto bélico: la tradición, el respeto a la tierra, la jerarquía social y el enriquecimiento cultural. En este contexto, la cultivada sociedad sureña todavía conservaba ecos de su antiguo esplendor, como se reflejaba en la educación que recibió Edwina y que transmitió a sus hijos. Del mismo modo, la memoria del *Old South* también permaneció viva en la escritura de autores sureños tan brillantes como William Faulkner, Carson MacCullers o el propio Williams, quienes se atrevieron incluso a ofrecer una visión crítica.

Este contexto familiar y social propició que Tom tuviera un espíritu independiente y se refugiara en la literatura siendo un adolescente, como plasmó en su *alter ego*, Tom Wingfield, el protagonista de *El zoo de cristal*, su primer éxito teatral. Por otra parte, la aceptación de su homosexualidad le permitió desarrollar una especial sensibilidad para crear seres de ficción poliédricos en los que plasmó su mundo interior, y su carácter cosmopolita lo llevó a viajar por todo el mundo. De esta manera, Nueva Orleans, Key West (Florida) y el sur de Italia constituyeron sus principales fuentes de inspiración, siendo la primera la más importante por su vinculación emocional, como reflejan sus numerosas cartas personales y profesionales (Devlin y Tischler, 2000; 2004). En este sentido, se puede afirmar que la producción de Williams posee una personalidad muy marcada por los temas, personajes y espacios que la caracterizan.

A nivel cinematográfico, este escritor contribuyó a partir de la década de los cincuenta a la renovación del estilo clásico en lo que respecta a la incorporación de aspectos que el Código Hays prohibía, a la evolución del melodrama como género y al aperturismo temático de Hollywood (Barton Palmer, 1997). En este proceso destacó la presencia del adulterio, el racismo o el sexo, pero, también, la de otras cuestiones como la violencia de género en un medio de gran repercusión social por su carácter popular:

El cine, el audiovisual, como cualquier artefacto cultural, es resultado de un espacio-tiempo determinado, realizado con una mentalidad y bajo unas

condiciones también ideológicas, nunca neutrales, que construye un discurso del que se pueden desprender, y se desprenden de facto, modos de entender a la persona y su sociedad, su identidad y su ser. Y, por ello, también implicaciones en cómo se construyen y cómo se entienden las identidades de género y las cuestiones de sexualidad, cultura, raza, clase, etc. Porque todas estas cuestiones se entrelazan, son transversales, entretejen nuestra propia identidad (Zurián Hernández y Herrero Jiménez, 2014: 18-19).

Las principales adaptaciones de los textos más destacados del autor se filmaron entre 1950 y 1968, y entre ellas sobresalen las que se tratan en el presente estudio: *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951), *Piel de serpiente* (*The Fugitive Kind*, Sidney Lumet, 1960) y *Dulce pájaro de juventud* (*Sweet Bird of Youth*, Richard Brooks, 1962). Estas películas, pertenecientes al melodrama americano clásico, reflejan una clara evolución con respecto al estilo tradicional del género, por su apuesta por temas que el código condenaba como la violación, el caciquismo o la drogadicción, entre muchos otros. La violencia de género se erige como punto de encuentro entre ellas y, además, adquiere una notable relevancia porque cada una presenta perfiles distintos de víctimas y de verdugos. Este trabajo se centra en el impacto físico y psicológico que sufren sus protagonistas femeninas a causa de un tema que no solía aparecer en el cine: Blanche DuBois, Lady Torrance y Heavenly Finley, respectivamente.

2. Objetivos

Partiendo de la hipótesis de que las adaptaciones cinematográficas de Williams han tenido una función decisiva en la apertura temática de Hollywood y en el fin del sistema de censura para conseguir un cine más adulto y real, este trabajo tiene como objetivo principal reflexionar sobre cómo aparece representada la violencia de género en sus películas, en una época en la que no era habitual su tratamiento fílmico. No obstante, de este propósito principal parten los siguientes objetivos específicos:

- Delimitar el contexto teatral y cinematográfico de la década de los cuarenta para comprender el impacto y el éxito que tuvieron los controvertidos temas y los complejos seres de ficción de las obras de Williams.
- Realizar un análisis como persona y como rol de los personajes femeninos del dramaturgo que representan con mayor fidelidad el sufrimiento derivado de la violencia de género en la gran pantalla.

3. Metodología

Para realizar esta investigación se ha utilizado una metodología de carácter cualitativo-descriptivo, dentro del análisis del discurso y la narrativa audiovisual. Al tratarse de adaptaciones, se ha desarrollado en primer término un estudio literario de las obras de teatro de Tennessee Williams *Un tranvía llamado deseo* (1947), *Orfeo desciende* (1957) y *Dulce pájaro de juventud* (1959), sobre las que se construyeron los filmes planteados, ya que “para poder analizar los modelos y personajes representados en los distintos medios audiovisuales es necesario comprender, en primer lugar, cuál es el fundamento básico en su construcción” (Galán-Fajardo, 2007). Así, se ha considerado un corpus basado en tres textos del autor, del total de quince que inspiraron su obra fílmica, donde se han detectado previamente la presencia de seres de ficción femeninos protagonistas que son víctimas de violencia de género, tanto de carácter físico como psicológico.

Esta tarea previa ha resultado necesaria para poder analizar a continuación las películas *Un tranvía llamado deseo*, *Piel de serpiente* y *Dulce pájaro de juventud*, basadas en los anteriores dramas, respectivamente, y, en concreto, a sus protagonistas. De esta manera, estos filmes componen el eje principal de este estudio, pues se pretende realizar una aproximación a la representación de este tipo de violencia en la gran pantalla, debido al impacto y a la repercusión que las películas basadas en las obras del autor tuvieron en el Hollywood posterior a la II Guerra Mundial. Además, es preciso tener en cuenta que estas adaptaciones son las únicas que se han realizado en la gran pantalla sobre las obras originales, y que aunque la mayoría ha contado posteriormente con versiones televisivas de éxito en Estados Unidos y con numerosos montajes teatrales en distintos países – incluso en la actualidad-, ninguna ha vuelto a ser llevada al cine. Se trata de películas que tuvieron una gran repercusión en los años cincuenta y sesenta por tres cuestiones: aparecer durante la crisis de carácter estructural, político y económico que atravesaba Hollywood; apostar por temas prohibidos por el Código Hays; y presentar unos seres de ficción inéditos hasta el momento por su notable complejidad interna. Asimismo, las tres tuvieron un importante éxito de público y de crítica –sobre todo *Un tranvía llamado deseo* y *Dulce pájaro de juventud*-, y fueron distinguidas con diversas nominaciones y premios de reconocido prestigio, tales como el Oscar, el Globo de Oro y el Premio de la Crítica de Nueva York, o los galardones de la Mostra de Venecia y del Festival de Cine de San Sebastián, entre otros célebres. Sin duda, este reconocimiento indica la calidad narrativa y audiovisual de estos filmes, y, también, su carácter comercial.

En tercer lugar, se ha procedido a un análisis de personajes como persona y como rol, que ha atendido, en el primer caso, a rasgos relativos a la iconografía, la psicología, la sociología o la sexualidad de las protagonistas de las citadas películas, y, en el segundo, a la función que desempeñan en el relato. Para ello, se ha aplicado la plantilla de análisis de personajes creada en 2009 por el grupo de investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales en su historia para el cambio social (ADMIRA), del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Sevilla, basada en los planteamientos de Francesco Casetti y Federico di Chio (2007). Se trata de una herramienta cualitativa –heredera a su vez de las investigaciones de otros autores relevantes en la narrativa como Algirdas Julius Greimas o Vladimir Propp-, que permite conocer elementos decisivos de los seres de ficción, como la edad, la apariencia, la manera de hablar, el carácter, la forma de relacionarse con los demás, su pensamiento, sus sentimientos, su evolución psicológica, el nivel social, económico y cultural que tienen, su sexualidad, o las motivaciones, las acciones y el papel que desempeñan en la narración. A este respecto, resulta oportuno indicar que “componer un personaje es definir su personalidad, su identidad: su carácter” (Diez Puertas, 2006: 171).

Los ítems de esta plantilla se basan en aspectos que humanizan a los personajes, les otorga una condición universal, y destacan su construcción coherente como seres sacados de la vida real, que funcionan y evolucionan de forma creíble en la historia. Además, al pertenecer estos filmes al melodrama –uno de los géneros más populares y próximos a los espectadores por su carácter emocional-, se intenta fomentar el proceso de identificación entre el público y los protagonistas, sobre todo, al abordar un tema tan delicado y complejo como la violencia de género. En este sentido, se antoja necesario destacar la importancia del análisis del texto audiovisual, “sin olvidarnos que puede contener, y de facto contiene, muchas implicaciones en la representación y en la construcción de identidades” (Zurián Hernández y Herrero Jiménez, 2014: 18).

4. Análisis

4.1. Los temas prohibidos de Tennessee Williams: de la escena al cine

La profundidad literaria del dramaturgo sureño resultó muy novedosa en la década de los cuarenta, tras las innovaciones de Eugene O’Neill en la escena norteamericana en los años veinte. Esta originalidad despertó el interés de Broadway, y en poco tiempo las obras de Williams empezaron a representarse con gran éxito, como demostraron las dos primeras de su producción: *El zoo de cristal* y *Un tranvía llamado deseo*, ganadoras,

entre otros galardones, del New York Drama Critic's Circle Award en 1944 y en 1947, respectivamente. Sus arriesgadas propuestas –con familias desestructuradas, cuestiones sexuales y reflexiones sobre la sordidez del ser humano-, las cuidadas puestas en escena, y la mano maestra de directores como Elia Kazan, atrajeron a productores y cineastas de Hollywood que consideraban necesario acabar con el Código Hays. Desde un principio, la cantera del Actor's Studio estuvo vinculada a la obra de este autor, pues la sensibilidad e introspección de sus intérpretes coincidía con la difícil personalidad de la mayoría de sus personajes, sobre todo, de los más jóvenes y atormentados. Por ello, el origen de las carreras de actores como Marlon Brando, Karl Malden, Kim Hunter, Eli Wallach, Carroll Baker, Paul Newman, Montgomery Clift o Geraldine Page, entre otros destacados, está relacionado con los seres de ficción de Williams, ya que la mayoría los interpretó previamente en la citada escuela (Frome, 2001).

Después de la II Guerra Mundial, la industria del cine se tuvo que enfrentar a una difícil situación que estuvo determinada por tres factores que afectaron a la producción, la exhibición y la distribución: la crisis del sistema de estudios, el auge de la televisión y la Caza de Brujas del senador Joseph McCarthy (Barton Palmer, 1997). Este panorama marcó la evolución de Hollywood, pues supuso la búsqueda de nuevas fórmulas para recuperar a los espectadores, como la apuesta por los formatos panorámicos y el color, o por una tendencia intimista. Esta segunda opción, que profundizaba en la realidad del propio individuo, fue decisiva para demarcar el nuevo camino en los años cincuenta. Se trataba de tramas sin artificio que hablaban de forma directa al espectador y destacaban por la naturalidad de los personajes, como sucedía en los textos de Williams. Además, a diferencia del primer grupo, que solía acoger filmes históricos de gran presupuesto, su realización era muy sencilla. Directores como Kazan, Sidney Lumet o Richard Brooks apostaron por este tipo de cine ante la variedad temática que comprendía y su deseo por acabar con un código de censura que limitaba su creatividad. Así se refleja en algunas de las adaptaciones del dramaturgo que dirigieron: *Un tranvía llamado deseo*, *Piel de serpiente* y *Dulce pájaro de juventud*, en este orden.

Desde un punto de vista temático, la producción de Williams se puede reunir en torno a tres ejes que la articulan: el miedo, el sexo y el *Old South* (Durán Manso, 2011). En este sentido, la violencia que sufren sus personajes está relacionada con el temor o el horror que les produce la soledad y el fracaso, en el primer caso; el deseo sexual, la represión del mismo o la no aceptación de la propia sexualidad, en el segundo; o la dicotomía entre el pasado glorioso perdido y el difícil presente, en el último (Durán Manso, 2015).

Esto indica que la principal forma de violencia que presentan sus adaptaciones es de carácter psicológico, y así se expresa mediante recursos fílmicos como la música, los planos, la iluminación o el montaje. Sin embargo, en las películas que se abordan en el presente trabajo se dan también situaciones de violencia física hacia las protagonistas por parte de personajes masculinos, que en algunos casos son sus parejas y en otros son personas de su entorno familiar. De esta manera, se desarrollan en la esfera personal e íntima de las víctimas, y sus consecuencias no suelen trascender más allá del ámbito doméstico donde tienen lugar. Por ello, el hogar constituye el principal espacio donde se producen estas agresiones, e, incluso, representa una cárcel para ellas.

Este tema no solía aparecer en el cine clásico de una forma comprometida, a pesar de que numerosos filmes mostraban escenas con hombres agrediendo a sus compañeras sentimentales. El caso más famoso es el de *Gilda* (*Gilda*, Charles Vidor, 1946), donde el personaje encarnado por Glenn Ford da un sonoro bofetón a la protagonista, a la que da vida Rita Hayworth, tras bailar de forma provocativa. Sin embargo, este tipo de agresiones no se consideraba violencia de género, y el Código Hays apenas se refería a ellas; además, cuando lo hacía, las justificaba por el supuesto comportamiento inmoral de los personajes femeninos. Así, en *Gilda*, “el repertorio visual y discursivo de toda la película es en sí una provocación femenina que necesita ser castigada” (Morera Hernández, 2014: 275). Por este motivo, se puede considerar que se trataba de un tema que estaba totalmente invisibilizado y que sólo unas cuantas películas lo empezaron a tratar de forma tímida a partir de los años cincuenta. En este marco de complejidad, transición y ruptura en el cine americano, las adaptaciones de Williams abordaron una serie de cuestiones consideradas tabú por su naturaleza psicológica y sexual, entre las que se encontraba, aunque de manera incipiente, este tipo de violencia.

4.2. La víctimas williamsianas de la violencia de género

4.2.1. Blanche DuBois: *Un tranvía llamado deseo*

La protagonista representa el ideal de belleza del *Old South*, pero, como sucedió con este universo, su virtud sólo tiene carácter físico. Ella ha presenciado cómo su linaje ha pasado del esplendor más absoluto a la ruina, y esta realidad, agravada con el suicidio de su marido, que era homosexual, la conduce a una destrucción personal sin límites. El último reducto para empezar de cero es Nueva Orleans, pero la imagen que construye no consigue borrar un pasado que la persigue. Su ambivalencia la lleva de la ilusión a la desidia y del deseo a la repulsión, y el delirio se convierte en su única salida.

A nivel iconográfico, Blanche es una joven de apenas treinta años que vive obsesionada con su edad y no acepta el paso del tiempo. Posee una belleza muy distinguida, así que desde su primera escena –en la que aparece algo perdida en la estación de tren de Nueva Orleans–, se percibe que procede de un ámbito selecto. Como las demás mujeres de su clase, es coqueta, y esto se manifiesta en el buen tipo que mantiene y en el cuidado aspecto que siempre presenta, pues no concibe la vida sin estar impecable. A diferencia del resto de personajes femeninos, su vestuario es muy sofisticado –incluso en el ámbito doméstico–, y refleja que ha sido educada para ser admirada. Esta buena presencia física va acompañada de unos modales exquisitos y de una forma de hablar muy edulcorada, e incluso artificial, que denotan su necesidad por querer cautivar a los demás. De todas formas, este agradable tono se torna agresivo y expresa odio ante los ataques de su cuñado, Stanley Kowalski. Al final, su imagen sufre una transformación, pues abandona su elegante indumentaria por un sobrio vestuario para ingresar en el psiquiátrico, pero, sin embargo, sigue manteniendo la correcta compostura que la caracteriza.

Desde un punto de vista psicológico, Blanche sufre una gran inestabilidad emocional que tiene su origen en diversos hechos del pasado. Cuando era adolescente se enamoró de Allan Grey, un apuesto joven que encarnaba los valores del típico caballero sureño, pero, tras casarse con él, descubrió su verdadera orientación sexual. Ella nunca superó este duro golpe, y aunque reconoce que era la luz que iluminaba su mundo, le mostró su desprecio una noche que salieron a bailar, y él, a los pocos minutos, se quitó la vida de un disparo. Sin duda, tiene un gran sentimiento de culpa por la muerte de su marido, y desde entonces sólo ha podido calmar su soledad con el alcohol y teniendo encuentros sexuales con desconocidos; una conducta totalmente contraria a sus principios que no se atreve a confesar. Asimismo, también se siente responsable de la pérdida de Belle Reve, pues tras la muerte de sus padres y de sus criados, no pudo impedir que el banco se quedara con la casa y con la totalidad de la plantación por las deudas. La pérdida de su idílico hogar la llevó al cuestionado Hotel Pelicano de Auriol, de donde fue expulsada por su indecente conducta, al igual que le sucedió en el colegio donde trabajaba como maestra. Así, el apartamento de su hermana Stella en Nueva Orleans se convierte en su único refugio, pero desde su llegada se muestra altiva y distante con los vecinos porque pertenecen a una clase social muy baja. Blanche mantiene una excelente relación con Stella, pero no entiende cómo puede conformarse con una vida tan opuesta a los valores en los que fue educada. Por ello, intenta hacerle ver que su matrimonio con un ser tan

vulgar como Stanley es una equivocación, y que aún está a tiempo de coger las riendas de su vida. Esta idea refuerza su conciencia de clase a pesar de estar arruinada:

BLANCHE: ¿Puedo hablarte con franqueza?

STELLA: Sí. (Con resignación) Puedes hablar con toda la franqueza que quieras.

BLANCHE: Pues debo decirte que es vulgar.

STELLA: Pues sí, supongo que lo es.

BLANCHE: (Estupefacta) ¿Lo supones? ¿Y te resignas a tenerle por marido, tú Stella DuBois que habías sido solicitada por auténticos caballeros? (Arrepentida por lo que acaba de decir) ¡Ah, sí! Debes odiarme por decirte esto, ¿verdad?

STELLA: Sigue. Suéltalo todo, Blanche.

BLANCHE: Actúa como una fiera y sus costumbres son de animal. Hasta hay algo, algo infrahumano en él. A pesar de ser un producto de miles y miles de años, ¡ahí lo tienes! ¡Stanley Kowalski!, un superviviente de la Edad de Piedra, que desde la selva vuelve a su guarida trayendo la carne cruda y ¡tú!, tú aquí esperándole. Al llegar la noche se reúne en la cueva con otros primates y es entonces cuando empieza su Noche de Póker¹, así es cómo llamáis a esa fiesta de gorilas. Es posible que aún nos hallemos lejos de estar hechos a imagen y semejanza de Dios, pero Stella, hermana mía, se han hecho algunos progresos desde aquella Edad, tales como el arte, la poesía, la música y en cierta clase de individuos han ido brotando algunos sentimientos de ternura. Procuremos acrecentarlos y aferrarnos a ellos, y en esta marcha entre tinieblas camino de una luz de perfección que cada vez se aproxima más ¡Por favor, no, no te quedes tú atrás con los brutos!

Stella abraza a Blanche. Stanley entra en casa tras escuchar la conversación desde la calle².

Para la protagonista, Stanley representa todo lo que ella odia en un ser humano. Como explica en el anterior diálogo, este personaje no tiene nada que ver con los caballeros que la pretendían en el pasado, pero aunque siente por él un gran rechazo, le atrae su masculinidad³. La relación entre ambos es muy destructiva, y los constantes intentos de Blanche para suavizar las tensiones son abortados por la agresividad de su cuñado, quien se convierte en su verdugo porque no aguanta ni sus aires de gran dama ni su pose elitista. Esta actitud no deja escapatoria a un personaje tan voluble como ella, de manera que “Kowalski forces her to face reality briefly and then she sinks into the safe unreality

¹ La noche anterior, Stanley reunió en el apartamento a sus amigos Mitch, Steve y Pablo para jugar al póker, y ellas fueron al teatro. Cuando volvieron, Stella intentó suspender la partida porque era muy tarde, y Stanley, que estaba borracho, le pegó. Tras el incidente, que escandalizó a Blanche, Stella se refugió en la casa de su vecina, pero después lo perdonó e hicieron el amor como si nada hubiera pasado.

² Diálogo del minuto 0:46:00 al minuto 0:48:00.

³ Cuando se conocen, Stanley viene de jugar a los bolos y Blanche está en el apartamento. Él ha sudado mucho y se cambia de camiseta delante de ella. Este acto la turba por completo.

of madness” (Vickers, 1988: 194). Sin embargo, esta tensión desaparece cuando está con Mitch –a quien considera superior a pesar de ser su amigo-, pues es galante y considerado. Este joven representa su última esperanza para llevar una vida respetable – algo que él ignora en un principio porque desconoce su pasado-, e inician una relación sentimental. Además, en las citas destaca continuamente su decencia, un valor que desea proyectar para limpiar su ser pero que no se corresponde con la realidad.

El pensamiento de esta dama sureña es muy conservador e idealista porque concibe la felicidad, únicamente, al lado de un hombre cabal que la merezca. Como apunta Kazan en *Notebook for A Streetcar Named Desire*, “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” (Ciment, 1988: 172). Asimismo, articula su vida en torno a los sentimientos y esto la tortura, pues su férrea disciplina entra en conflicto con sus más profundos deseos. Ella sufre una drástica evolución psicológica cuando Kowalski la desenmascara, y se queda destrozada al ver cómo los intentos por preservar su honor han sido en vano. Cuando parecía alcanzar su sueño, Mitch la rechaza porque Stanley le cuenta la verdad, así que este abandono la lleva a un estado de confusión entre realidad y ficción que, tras ser violada por Stanley, la conduce irremediabilmente a la locura. Sin duda, como explica Kazan, “she is caught in a fatal inner contradiction, but in another society, she would work. In Stanley's society, no!” (Ciment, 1988: 176). Aunque posee un origen social elevado, su nivel económico es precario, pues pierde sus propiedades familiares y su trabajo. De todas formas, es muy cultivada, como indican su exquisita educación y su formación como maestra. En cuanto a su orientación sexual, ella es heterosexual pero su conducta inmoral la lleva a la infelicidad y al rechazo social.

El rol de mujer desesperada acompaña a Blanche a lo largo de la película. Su llegada a Nueva Orleans viene motivada por la situación personal tan delicada que atraviesa tras el embargo de Belle Reve y la expulsión de Auriol. A pesar de que repudia el entorno tan mediocre donde vive su hermana Stella, en el fondo desea ser aceptada pues huye del desprecio al que ha sido sometida. Su desvalimiento está acusado por el trauma que le ha provocado el suicidio de su marido, y, de hecho, cuando está nerviosa le vienen a la mente los acordes de la polca *La Varsoviana* –la pieza musical que tocaba la orquesta cuando Allan falleció-, seguida de un disparo. Con los objetivos de huir de la soledad, y de Stanley, se fija en el atento y sensible Mitch, al que conquista por su elegancia. Sin embargo, su ilusión se desmorona por completo y la realidad se impone:

Mitch visita a Blanche tras ausentarse de su fiesta de cumpleaños. Está muy frío y agresivo.

BLANCHE: ¿Qué piensas? Hay algo extraño en tus ojos.

MITCH: ¿Por qué esta oscuridad?

BLANCHE: (Nerviosa) Me gusta la oscuridad. La penumbra siempre me consuela

MITCH: Creo que nunca te he visto a plena luz. (Mitch enciende la luz del salón y ella, asustada, se va hacia un rincón oscuro del dormitorio) Nunca has querido salir por la tarde.

BLANCHE: Porque por las tardes trabajas en la fábrica.

MITCH: Pero no el domingo por la tarde. Nunca quieres salir antes de las seis y siempre quieres ir a sitios poco iluminados. (Se acerca hacia Blanche).

BLANCHE: Hay alguna intención oscura en todo esto que no consigo adivinar.

MITCH: (La interrumpe) Lo único oscuro que hay aquí es que nunca me has dejado verte bien. ¡Encendamos la luz!

BLANCHE: ¡La luz! ¿Qué luz? ¿Para qué?

MITCH: La del farolillo de papel. (Coge el farolillo y lo tira. Blanche lo recoge del suelo).

BLANCHE: ¿Por qué has hecho eso, Mitch?

MITCH: ¡Quiero intentar verte con absoluta claridad!

BLANCHE: Supongo que no pretenderás insultarme.

MITCH: No. Sólo busco realidades.

BLANCHE: (Exaltada) ¡Yo no! Prefiero el mundo de la ilusión.

MITCH: ¿Ilusión?

BLANCHE: ¡Sí, sí! ¡Ilusión! Eso es lo que trato de dar a los demás falseando las cosas. No diciendo la verdad, sino embelleciendo lo feo de la vida, y si eso es un pecado que me castiguen por él. ¡No enciendas la luz!

MITCH: (Enciende la bombilla y la acerca el rostro de Blanche) No me importa que seas mayor de lo que yo creía, pero todo lo demás... (La aparta contra el sillón) Tanto remilgo, tanta charla sobre tus ideales chapados a la antigua, toda esa música celestial que me has hecho oír durante el verano... ¡Sabía que no tenías dieciséis años pero era tan ingenuo que creía en tu honestidad!

BLANCHE: ¿Quién te ha dicho que no soy honesta? ¿Le has dado crédito a mi querido cuñado?

MITCH: ¡No! Le llamé embustero al principio pero luego comprobé la verdad de la historia. He hablado por teléfono con aquel comerciante de Auriol.

BLANCHE: ¿Qué comerciante es ese?

MITCH: ¡Kiefaber!

BLANCHE: ¡El tendero Kiefaber! Conozco a ese hombre. Me silbaba al pasar y como le paré los pies inventa chismes sobre mí.

MITCH: ¿No viviste en un hotel que se llama Pelícano?

BLANCHE: (Extrañada) ¿Pelícano? ¡Noo! (se pone de pie frente a Mitch) ¡Tarántula es el nombre que yo le hubiera puesto! Sí, estuve allí con Allan, atrapados en el Hotel Tarántula.

MITCH: ¿Tarántula?

BLANCHE: Sí, una araña muy grande. Allí era donde llevaba a mis víctimas. Sí, he tenido muchos encuentros con extraños⁴. Después de la muerte de Allan, las citas con extraños me parecía lo único capaz de despertar mi corazón dormido. Creo que era el pánico, sólo el pánico, lo que me llevaba de unos brazos a otros en busca de protección. Hoy aquí, mañana allá, y en los más inauditos lugares. Últimamente fue con un muchacho de diecisiete años, pero alguien le escribió al director del colegio: “esa mujer no es moralmente apta para ejercer su cargo”. Era cierto. Sí. Sin duda no era apta para el cargo, y me vine aquí. No tenía otro sitio adonde ir. Pero ya no seguiría en esta casa. ¿Sabes tú por qué no me he ido? ¿Por qué crees que no me he marchado hace tiempo? (Lo mira con amor) Aquí te he conocido. Dijiste que necesitabas a alguien. Yo también necesitaba cariño. Di gracias a Dios por haberte encontrado. Parecías tan bueno. En la dura roca que es este mundo eres igual que una hendidura... donde podía hallar cobijo, pero esperaba demasiado. Pretendía poder mostrarme dignamente a los ojos de todos, libre de toda clase de acechanzas.

MITCH: Yo te creía una mujer recta.

BLANCHE: ¿Recta? ¿Qué entiendes por recta? Una línea puede ser recta o una calle, pero, ¿el corazón de un ser humano?⁵

En esta reveladora conversación, se ve obligada a reconocer un pasado que la atormenta y manifiesta su necesidad de ser amada y respetada. Hasta este momento no confiesa a nadie los episodios más truculentos de su vida, que ocultó a Mitch, no con la intención de atraparle con mentiras, sino por temor a un rechazo que le impediría ser feliz.

De esta manera, se constata que Blanche es una mujer maltratada por su cuñado. Ella sufre sus vejaciones y gritos; la amenaza de que va a descubrir su pasado; y, al final, el peor de los castigos, la violación, pues no la soporta y teme que pueda influir en Stella contra él. Stanley no se conforma con la idea de que la protagonista pudiera abandonar su apartamento tras una posible boda con Mitch, y apuesta por humillarla y dejarla en evidencia para destruirla totalmente. Este propósito adquiere una mayor dimensión cuando convence a su mujer para encerrarla en un psiquiátrico, una propuesta a la que ésta accede porque, a pesar de sus agresiones, no es consciente de que también es su víctima. Así, se constata que “la propia posesión de una identidad privilegiada por parte de la masculinidad ya es un modo de violencia simbólica” (Guarinos, 2013: 12-13).

4.2.2. Lady Torrance: *Piel de serpiente*

La protagonista es una mujer de origen italiano que trabaja en la mercería de su marido, Jabe Torrance. Debido a su enfermedad, Lady se hace cargo del negocio y contrata a

⁴ Esta frase fue censurada en la versión original que se estrenó en 1951.

⁵ Diálogo del minuto 1:29:24 al minuto 1:33:00.

Val Xavier de ayudante, un interesante joven que aparece de la forma más inesperada pero en el momento más oportuno. Ella es infeliz porque arrastra un pasado muy difícil, su matrimonio es una farsa y, además, no encuentra sentido a su vida. Sin embargo, la presencia de Val la ayuda a recuperar la ilusión, aunque ésta sea efímera.

A nivel iconográfico, Lady tiene unos 45 años y camina hacia la madurez con dignidad. Es atractiva y sus ademanes resultan femeninos, pero como posee una gran naturalidad, no presenta la imagen distinguida de otras damas williamsianas, como Blanche DuBois. Normalmente, suele ir vestida de negro, y este color refleja a la perfección el calvario interno que lleva años sufriendo. No obstante, conforme avanza la trama incorpora a su indumentaria el gris claro o la combinación de negro y beis, y esta tímida gradación cromática está unida a los cambios positivos que puntualmente le suceden, que no son muchos. En cuanto a su forma de hablar, Lady tiene grandes dotes comunicativas y un discurso claro y directo, pues no le gusta andarse con rodeos. Ella experimenta una transformación que afecta más a su manera de expresarse que a su vestuario. Así, cuando conoce a Val, se muestra resignada ante su situación, pero poco después, cuando decide recuperar el tiempo perdido, consigue expresar su odio contra quienes más daño le han hecho: su ex novio David Cutrere, y su marido; además, también agradece a Val cuando discuten. Por otra parte, sólo consigue sonreír y reír junto al protagonista.

Según un punto de vista psicológico, Lady vive atormentada desde que era joven por la violenta muerte de su padre –un inmigrante italiano-, en un incendio provocado por el Ku Klux Klan en la confitería que tenían a las afueras del pueblo de Mississippi donde viven, Two River County, como castigo por vender alcohol a los negros. Este injusto deceso la ha llenado de odio contra los hombres de la región, como ella misma asegura, ya que piensa que cualquiera de ellos, al ir tapados, puede estar detrás del fuego. A raíz de este acontecimiento, su vida cambió por completo, pues además, David, uno de los jóvenes mejor posicionados de la zona, la abandonó a su suerte, y ella tuvo que salir adelante junto a un hombre del que no estaba enamorada, Jabe. Este personaje es un ser cruel y despiadado que la humilla constantemente, y posee unas ideas xenófobas y sexistas que alimentan cada día el odio que ella le profesa. Además, la pareja duerme en habitaciones separadas porque no se soporta, algo que todos los vecinos saben. Sin duda, “this is the most miserable marriage in a Williams film, with hatred expressed openly and loudly (DiLeo, 2010: 77). Como él padece una enfermedad terminal, Lady aguanta sus desprecios sin rechistar, se pone al frente de la tienda y contrata a Val como dependiente, pero esta decisión empeora la nefasta relación que mantienen:

Jabe, sudoroso, está en la cama y golpea con su bastón en el suelo para llamar a Lady.

LADY: (A lo lejos) ¡Ya voy, Jabe! (Entra en la habitación) ¿Qué es lo que quieres?

JABE: La inyección.

LADY: (Cierra la puerta y coge la aguja y el algodón. Se acerca a la mesita de noche para preparar la dosis) No... No tengo valor para ponértela. No puedo. Necesitas una enfermera.

JABE: (Le quita la inyección, agresivo, y se la pone él mismo) ¿Qué diablos puedes hacer?

LADY: Llevar la tienda por ti.

JABE: ¿No contrataste a un chico de la calle para eso?

LADY: No es un chico. Tiene 30 años.

JABE: ¿Por qué no lo has traído aquí para que le vea? Lleva ya tres semanas.

LADY: No me lo has pedido.

JABE: Te lo pido ahora. Búscale.

LADY: Ahora no, no estoy vestida (Intenta irse pero él la agarra de la bata)

JABE: (Irónico) ¿No quieres que te vea con tu nueva bata? ¡Conozco tus planes! Sé lo que quieres hacer, Lady. Pero cuando yo muera ya nadie podrá quererte...

LADY: (Lo interrumpe) ¡Calla!

JABE: Será demasiado tarde para tus proyectos...

LADY: (Lo interrumpe) ¡Calla, calla! (Él intenta quitarle la bata) ¡No hagas eso!

JABE: ¡Eres mi esposa y no mi viuda!

LADY: ¡Déjame! Me pones la carne de gallina. (Por fin, logra soltarse)

JABE: (Rotundo) Se te ponía antes.

LADY: Sí. Siempre⁶.

A pesar de que al principio intenta guardar las distancias con el protagonista, en poco tiempo se convierte en su refugio, así que siguiendo el relato mitológico –el título de la obra original es *Orpheus Descending*–, “she is here more clearly a Eurydicean figure in need of a liberating Orpheus” (Smith-Howard & Heintzleman, 2005: 200). Lady acaba sucumbiendo a los encantos de Val porque necesita sentirse querida y cree que merece ser feliz con alguien que la respeta. Su deseo hacia el joven es cada vez mayor y, por ello, le propone sutilmente que se quede a vivir en la habitación que hay en la trastienda con la excusa de que se ahorre dinero de la pensión. De esta manera, el vínculo laboral que tenían se transforma en una relación personal y pasional que alcanza su cota más alta cuando se queda embarazada. A pesar de ello, la única persona con la que parecía tener una relación que le reportaba calma y sosiego era su padre, de quien habla con un cariño y afecto que indica que aún no ha superado su trágica pérdida.

⁶ Diálogo del minuto 00:49:40 al minuto 00:51:57.

Por otra parte, se puede afirmar que su pensamiento es sincero y realista porque asume sus duras circunstancias y no construye un mundo paralelo para poder sobrevivir. Esto se hace extensible a sus sentimientos, pues tiene una gran capacidad de entrega hacia los demás y suele dejarse llevar por las emociones, un rasgo típico de su ascendencia latina. La protagonista pelea hasta el final por reconstruir su vida, y esto la lleva a pretender montar su propio negocio –una confitería como la que tenía-, y a luchar por quien considera que es su salvador, Val. Estas ideas adquieren valor cuando el propio Jabe le confiesa sin ningún arrepentimiento que él fue uno de los asesinos de su progenitor. Tras conocer la noticia, no piensa en otra cosa que en abrir el merendero en la propia casa de la persona que lo incendió –mientras agoniza en la cama-, y aquí comienza su importante evolución psicológica. Aunque este hecho la trastorna por completo, decide centrarse en la inauguración del nuevo negocio junto a Val, y despide a la enfermera que había contratado para cuidar a Jabe, la señorita Porter, ya que no le importa dejarle morir. Sin duda, esta acción tiene fatales consecuencias en sus planes, pues ésta es la única que se da cuenta de que espera un hijo de Val y no tarda en comunicar la noticia al señor Torrance. Por este motivo, Jabe incendia la anhelada confitería justo cuando se iba a inaugurar y, posteriormente, asesina a la protagonista de un simbólico disparo en el vientre. Así, “Lady is ultimately another Williams character (like Blanche DuBois) who cannot escape the world’s cruel, destructive forces” (DiLeo, 2010: 79). Se trata de un personaje de origen humilde que pertenece a una clase social media y que, a pesar de no tener un buen nivel cultural, disfruta de una economía saneada por su gran esfuerzo en la tienda. Ella es heterosexual y concibe el sexo como una forma de purificación y renovación del alma, como manifiesta cuando se queda embarazada.

Lady desempeña el rol de mujer desesperada porque lucha por tomar las riendas de su vida para ser feliz. Motivada por huir de una realidad opresiva debido a la enfermedad de su marido, una vida conyugal sin amor y un horrible pasado, decide emprender sus sueños cuando conoce a Val. La protagonista se aferra a él porque ambos son dos almas a la deriva que se necesitan para poder sobrevivir en una sociedad corrupta. Así se pone de relieve cuando lo lleva al lugar donde se erigía el local de su padre y le expresa el dolor que todavía siente; un acto que tendrá en ella un efecto catártico:

LADY: Aquí es donde solían venir las parejas jóvenes para arrollarse. Venían muchas al merendero.

VAL: ¿Y usted?

LADY: ¿Yo?... bueno, yo... cantaba con mi padre. (Val se acerca a ella con la guitarra) Vagábamos por el emparrado. (Se ríe) Él con su mandolina. Yo cantando. (Se emociona) Mi voz está ya cascada y mi cara marchita. Ya lo sé. Pero entonces... ¡ah!... entonces...

VAL: ¿Por qué fue el incendio?

LADY: Mi padre cometió un error. Una noche, en verano, vendió alcohol a los negros. ¿Ha oído hablar de los vigilantes? (Se refiere al Ku Klux Klan)

VAL: (Con gesto preocupado) Sí, algo.

LADY: Aquel verano empezaban... Acudieron con latas de petróleo y lo incendiaron todo. Lo quemaron todo sin piedad. Viñas, emparrados, árboles frutales. El cielo se puso rojo. Por todos los caminos a través del lago se oía la voz de mi padre que gritaba. Ni un alma le contestó. Se envolvió en una manta y se metió en el merendero completamente solo para luchar contra las llamas. Y se quemó vivo. El pobre ardió como una tea. (Con rabia) Estoy llena de odio. Cada vez que miro a un hombre de esta región, ¿sabe lo que pienso? Pienso si será uno de los vigilantes que quemaron vivo a mi padre en su merendero. Los odio a todos. Estoy llena de odio⁷.

Lady está muy enamorada de Val y diseña un futuro juntos con la apertura de una nueva confitería, pero sus sueños se truncan, pues “every hope of resurrection in the film is shadowed by the recurrence of tragedy (Yacowar, 1977: 64).

En la parte final de la película se constata que Lady está casada con su verdugo. Aunque no lo sabía, Jabe acaba con su padre, destruye el negocio que tenían y liquida su idílica vida familiar, de manera que empieza a maltratarla mucho antes de casarse con ella. Sin embargo, Lady cree que su comportamiento solo se ciñe a la etapa matrimonial y que el único maltrato que sufre se corresponde a los continuos insultos y a la anulación a la que la tiene sometida. La protagonista no es consciente de la capacidad de destrucción de su marido hasta que incendia el nuevo negocio y le dispara para matarla.

4.2.3. Heavenly Finley: *Dulce pájaro de juventud*

Este personaje es una joven de aspecto virginal que vive sometida bajo el yugo de su autoritario padre. Heavenly quiere vivir libremente la relación que mantiene con el protagonista, Chance Wayne, pero su asfixiante entorno familiar se opone a este deseo, a excepción de su Tía Nonnie. Ella no entiende la obstinación de Chance por ofrecerle una vida mejor si logra triunfar como actor en Nueva York o en Hollywood, pero como concibe la felicidad junto a él, le espera con resignación en su pueblo, St. Cloud.

Desde un aspecto iconográfico, tiene 20 años y su imagen está en perfecta sintonía con el significado de su propio nombre. Por su apariencia física, Heavenly encarna con

⁷ Diálogo del minuto 01:08:17 al minuto 01:10:49.

fidelidad el prototipo de chica norteamericana, y la candidez que la caracteriza se refleja muy bien en el sencillo y recatado vestuario que tiene que llevar por orden de su padre, Boss Finley. Así, a pesar de su juventud, apenas puede ponerse escote o ropa ajustada, y siempre debe ir de color blanco o en tonos pastel para realzar su carácter virginal. En cuanto a su forma de hablar, durante la trama mantiene un tono sosegado y un discurso marcado por la sinceridad, a pesar de que cuando está con su progenitor muestra una alocución repleta de resentimiento. La chica sufre una importante transformación tras pasar la noche con Chance en el faro, pues, en lo referente a la indumentaria, abandona su pulcra imagen al ponerse una camisa negra, y, en el ámbito comunicativo, consigue seguridad y firmeza para enfrentarse a su implacable padre.

A nivel psicológico, Heavenly tiene un carácter estable y un comportamiento sereno, a pesar de la situación personal y familiar tan difícil que atraviesa. Como aparece en uno de los flashbacks del protagonista, ambos tenían una relación sentimental idílica, pero Boss los separó al convencer a Chance de que debía triunfar lejos de St. Cloud y que, además, ella apoyaba la idea; algo totalmente falso. De esta manera, su felicidad se vio truncada por una decisión ajena a su voluntad y, a partir de ese momento, tuvo que conformarse con ver a su novio durante sus esporádicas visitas. Ella responsabiliza a su padre de este alejamiento, sobre todo desde que Chance la dejara embarazada y Boss la obligara a abortar, pues estaba soltera y esto suponía un escándalo social y un obstáculo a su conservadora carrera política. Heavenly no puede tomar decisiones sin que su padre intervenga, se siente manipulada, y esto ha provocado que la relación entre los dos sea algo tensa. De todas formas, le habla sin tapujos y no teme sus represalias:

Heavenly está mirando las estrellas en la playa privada que tienen los Finley. Aparece su padre.

BOSS: Hola, cielo. (Le pone su cazadora sobre sus hombros) No me gusta que estés aquí sola.

HEAVENLY: ¿Por qué papá? ¿Tienes miedo de que lo vea? (Se refiere a Chance).

BOSS: ¿Qué veas a quién?

HEAVENLY: (Sonríe) Oh, papá...

BOSS: Sólo me preocupo por ti.

HEAVENLY: (Irónica) Muy conmovedor, papá.

BOSS: Intento evitar que le vuelva a hacer daño a mi niña. (Se prepara un puro).

HEAVENLY: ¿Cómo? ¿Empeñándote en que me case con el doctor Scudder? o, ¿con aquél cincuentón rico que necesitabas para tus negocios?

BOSS: ¿Yo? ¿Vender a mi propia hija?

HEAVENLY: (Muy serena) Varias veces. ¿Recuerdas el magnate del petróleo? ¿Y al pez gordo de Washington? Todos ricos y muy importantes.

BOSS: Todos ellos sentían algo especial por ti.

HEAVENLY: (Mirando al horizonte) Hace tiempo pudiste ayudarme, papá, dejándome casar con Chance, cuando éramos jóvenes y limpios.

BOSS: Si te quería tanto, ¿por qué se marchó y te dejó tirada?

HEAVENLY: (Lo mira con odio) Le dijiste que no era bastante para mí. Le alejaste de mí para que compitiera con esos ricos.

BOSS: (La interrumpe) Pero se fue.

HEAVENLY: (Lo interrumpe) Y lo intentó. (Suspira) Vaya, si lo intentó. Y cuando la buena puerta no se abrió, llamó a la mala. (Se levanta y se aleja de él)⁸.

Como la joven reconoce en esta conversación, Boss ha planeado su matrimonio con el Dr. George Scudder –quien le practicó el aborto-, y le ha puesto un guardaespaldas para controlar todos sus movimientos. Heavenly no cuenta con el apoyo de su hermano Tom Jr., pues éste sólo desea seguir los pasos de su padre, así que la relación que tienen no es nada fraternal. La única persona de su familia que la entiende, respeta y está dispuesta a ayudarla es Tía Nonnie –con quien estableció un vínculo maternofilial tras la prematura muerte de su madre-, pues actúa de cómplice para que pueda estar con Chance. A pesar del daño de su marcha, Heavenly sigue manteniendo una relación amorosa con él, pero nunca le dice que engendró un hijo suyo para no perjudicar su carrera en el cine. Ella entiende muy bien que tenga afán de superación y ganas de llegar a lo más alto, pero en la cita que tienen en el interior del faro intenta convencerlo de que se está equivocando y de que juntos podrán empezar de nuevo lejos de las ínfulas que Boss le metió en la cabeza. El pensamiento de esta chica es realista, ya que es consciente de su situación y entiende la realidad de los demás aunque a veces no la comparte, pero también posee un destacado componente emocional. El amor que siente por Chance es el motor que la empuja a seguir adelante y esto refleja la importancia que los sentimientos tienen en su vida. Al final, sufre una considerable evolución psicológica. Tras romper con él por miedo a que su padre lo liquide, accede a acompañar a éste al mitin que da en el Hotel Regal Palms. Esta situación la incomoda porque muchos en St. Cloud saben que estuvo embarazada, así que cuando un agitador interrumpe el acto para reprochar a Boss que Scudder le practicó una operación ilegal, ella, humillada, abandona el estrado con Tía Nonnie. Al volver a casa, ve en la explanada delantera al protagonista malherido por la brutal paliza que Tom Jr. y sus esbirros le han propinado. En ese instante, se rebela contra su progenitor y toma las riendas de su vida huyendo con Chance:

⁸ Diálogo del minuto 0:31:33 al minuto 0:32:50.

Heavenly, Boss y Tía Nonnie salen del coche y ven a Chance en el suelo. Suena el teléfono.

HEAVENLY: (Mira a Tom Jr. pero éste le vuelve la cara. Mira a Chance) Chance...

BOSS: (Le agarra del brazo) Entra en casa.

TOM JR: (Coge el aparato) ¿Diga? Sí, un momento. (A Boss) Papá, teléfono. El gobernador.

HEAVENLY: (Libera su brazo y Boss va a responder a la llamada. Va hacia Chance) ¿Chance?

BOSS: (A lo lejos) Hola, gobernador. ¿Qué tal la familia? Bien, bien.

TOM JR.: Buenas noches, Tía Nonnie. (Entra en casa).

HEAVENLY: (Se arrodilla junto a Chance y se lleva las manos a la cabeza al ver su cara) ¡Ah!

CHANCE: (Coge las manos de ella) Cariño, ¿Qué te hemos hecho? (Heavenly, llorando, coge su cabeza y la lleva hacia su pecho) No llores. No llores, cariño. Estoy bien. Estoy bien.

BOSS: (A lo lejos) Todo eso no son más que mentiras. Mentiras. La prensa llegará enseguida. Quiero que esté aquí conmigo para contestar a sus preguntas.

CHANCE: (Llora y ríe) Esto ha acabado con mi sueño. (Se refiere a las heridas de su rostro)

HEAVENLY: (Llora y ríe. Decidida) Nos vamos. (Lo ayuda a levantarse) Nos vamos ahora.

BOSS: (A lo lejos) Mi hija también responderá a todas las preguntas. ¡Heavenly, entra en casa!

TÍA NONNIE: (A su sobrina, casi susurrando, animándola) Vamos...

HEAVENLY: (Sonríe) Papá, no volveré a entrar en esa casa jamás. (Chance sonríe aliviado).

BOSS: ¡Espera! (Al gobernador) Un momento. Luego le llamo. (Cuelga, coge su bastón y sale corriendo detrás del coche, que acaba de arrancar). ¡Vuelve aquí! (Tía Nonnie les tira un beso)

¡Vuelve aquí! (Tira el bastón al coche, que se aleja). Nonnie, no puede marcharse. Ahora no.

TÍA NONNIE: ¿Por qué no? (Se ríe).

BOSS: ¿Y yo? (Furioso) ¿Y yo qué?

TÍA NONNIE: ¿Tú? Puedes irte al infierno. (Lo mira y se va detrás del coche)⁹.

La joven pertenece a una clase social alta debido al estatus político de su padre, y esto le permite disfrutar de una situación económica y cultural privilegiada en su entorno local, aunque carece de estudios superiores. En lo referente a su orientación sexual, ella es heterosexual y concibe el sexo como un acto de amor entre dos personas.

Este personaje desempeña un rol híbrido entre chica buena y virgen sumisa que presenta algunos matices. Heavenly muestra una actitud conformista al aceptar las imposiciones de su padre y sólo desea que Chance vuelva de sus aventuras cinematográficas para vivir feliz junto a él. Tanto por su carácter como por su objetivo, la joven encarna a una típica chica buena, pero, sin embargo, la acomodada posición social que ostenta y su belleza física la alejan de un papel que tiene en Stella DuBois a su mejor representante. Asimismo, su aspecto virginal la aproxima a otra heroína de Tennessee Williams, Alma Winemiller, la protagonista de *Verano y humo* (*Summer and Smoke*, Peter Glenville,

⁹ Diálogo del minuto 1:53:16 al minuto 1:54:59.

1961), aunque, a diferencia de ella –quien no consigue entregarse a John-, pierde la castidad con el protagonista. Conforme se desarrollan los acontecimientos, Heavenly alcanza la valentía de la williamsiana Catharine Holly, uno de los personajes principales de *De repente... el último verano* (*Suddenly, Last Summer*, Joseph L. Mankiewicz, 1959), de manera que motivada por una situación familiar muy asfixiante y por el deseo de no dejar escapar a Chance, se enfrenta a Boss al ver que Tom ha atacado cruelmente a su novio. Por ello, se escapa con él para no volver nunca más a St. Cloud.

Heavenly convive claramente con un maltratador: Boss Finley. Con apenas 20 años, está totalmente condicionada por sus intereses, y, como su carrera política es lo primero, no duda en alejar a Chance e impedir el nacimiento de su propio hijo. Estas acciones suponen la total anulación de la chica a nivel psicológico, aunque él le hace ver que son por su bien. Además, aunque intenta ocultárselo, Boss mantiene a una amante mucho más joven, Miss Lucy, por una cuestión patriarcal, de prestigio social y de satisfacción sexual, a la que ridiculiza y abofetea con crueldad. Esta idea confirma que este modelo de masculinidad pugna “por el poder, el capital y los objetos de deseo, entre los cuales se encuentran las mujeres” (Sanfélix Albelda y Téllez Infantes, 2014: 389).

	Blanche DuBois	Lady Tarrance	Heavenly Finley
Iconografía			
Edad	30	45	20
Apariencia física	Belleza distinguida	Atractiva	Belleza cándida
Vestimenta	Sofisticada	Sobria	Recatada (virginal)
Habla	Edulcorada	Directa	Sincera
Psicología			
Carácter	Inestable	Resentido y emocional	Sereno
Relación con los demás	Estrecha con los de su clase y muy destructiva con Stanley	Distante	Afable con quienes la ayudan y sumisa con Boss
Pensamiento	Conservador e idealista	Sincero y realista	Realista
Sentimientos	Entre la disciplina y el deseo	Se deja llevar por las emociones	Articulan su felicidad
Sociología			
Nivel social	Alto	Bajo	Alto
Nivel económico	Bajo	Medio	Alto
Nivel cultural	Alto	Medio	Medio
Sexualidad			

Orientación	Heterosexual	Heterosexual	Heterosexual
Rol			
Papel que desempeña	Mujer desesperada	Mujer desesperada	Chica buena y virgen sumisa
Motivaciones	Huir de la soledad y de Stanley	Huir del yugo de Jabe	Recuperar a Chance
Acciones	Iniciar una relación sentimental con Mitch, un hombre de su élite	Montar un nuevo negocio con Val para tener su independencia	Huir del hogar familiar y de la opresión de su padre junto a Chance

Gráfico 1: Cuadro comparativo de personajes femeninos williamsianos como persona y como rol
Fuente: Elaboración propia a partir de la plantilla de análisis del Grupo Admira

5. Conclusiones

La situación familiar y personal de Tennessee Williams lo llevó a manifestar un gran interés por tratar temas complejos y construir unos personajes muy diversos y ricos en matices, que contenían rasgos de su propia personalidad y de la de sus familiares. Estos aspectos se convirtieron en sus señas de identidad y contribuyeron a que sus exitosas obras contaran con sus respectivas versiones cinematográficas. En muchos casos, la ninfomanía, el deseo sexual o la homosexualidad, se abordaron de forma abierta por primera vez en Hollywood a través de sus adaptaciones, y esto indica su relevancia en la industria fílmica. Asimismo, y aunque quizá el autor no tuvo el propósito de mostrarla de forma directa, la violencia de género está presente en su producción, como se ve en las películas que se abordan. Esto adquiere una especial importancia al tratarse de un tema que estaba invisibilizado en el cine americano clásico y que cuando se presentaba se intentaba justificar como castigo a la actitud inmoral de las mujeres.

Las muestras de violencia de género más evidentes y graves que se dan en estos filmes son la violación de Blanche por parte de Stanley, el asesinato de Lady a cargo de Jabe, y el aborto de Heavenly por orden de Boss. No obstante, también presentan otras formas violentas como la amenaza, la anulación, la sumisión, el desprecio o el insulto, así que las tres agresiones físicas anteriores están acompañadas de reiteradas manifestaciones de tipo psicológico, que, además, son más numerosas. A pesar del impacto de las primeras, las segundas desempeñan una vital relevancia en las víctimas porque son las que van mermando paulatinamente su autoestima, ánimo y carácter. Por este motivo, en muchas ocasiones las protagonistas no son conscientes del peligro que corren conviviendo con unos personajes masculinos con los que no mantienen una buena relación, pero de los

que desconocen, en gran medida, la magnitud de su violencia. Además, también resulta significativo que de los tres personajes femeninos analizados, sólo uno, Heavenly, logre escapar, lo que indica la dificultad de supervivencia frente a sus verdugos. Por otra parte, aspectos como la apariencia, la edad, el carácter, la posición o el nivel cultural de las protagonistas, indican que las víctimas de la violencia de género responden a perfiles físicos, psicológicos y sociológicos diversos, como sucede en la vida real.

En cuanto a los seres de ficción que desempeñan el rol de maltratador, se puede afirmar que Williams no construye un prototipo determinado. Stanley Kowalski, Jabe Torrance y Boss Finley tienen edades y aspectos físicos distintos, y pertenecen a niveles sociales, económicos y culturales opuestos, siendo el primero el más joven, atractivo e inculto, y el último el más mayor, repugnante y adinerado. Sin embargo, los tres coinciden en que temen perder su poder hegemónico en la estructura familiar. El carisma de Blanche, la valentía de Lady y la firmeza de Heavenly, respectivamente, los asustan, y, por ello, recurren a la violencia –tanto verbal, como física y psicológica-, para controlarlas y así seguir ejerciendo su dominio como patriarcas. De esta manera, la violencia de género en estas películas parte de la inseguridad y del egoísmo de los maltratadores.

6. Referencias

- BARTON PALMER, R. (1997) “Hollywood in crisis: Tennessee Williams and the evolution of the adult film”, en Roudané, Matthew C. (ed.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 204-231.
- BERMAN, Pandro S. (productor); Brooks, Richard (director) (1962) *Dulce pájaro de juventud* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.
- CASSETTI, F.; DI CHIO, F., *Cómo analizar un film*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2007.
- CIMENT, Michel (1988) *Elia Kazan. An American Odissey*. London: Bloomsbury Publishing.
- DEVLIN, Albert J.; Tischler, Nancy M. (2000) *The Selected Letters of Tennessee Williams. Volume I. 1920-1945* New York: New Directions Publishing Corporation.
- DEVLIN, Albert J.; Tischler, Nancy M. (2004) *The Selected Letters of Tennessee Williams. Volume II. 1945-1957* New York: New Directions Publishing Corporation.
- DIEZ PUERTAS, E. (2006). *Narrativa fílmica. Escribir la pantalla, pensar la imagen*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- DILEO, John (2010) *Tennessee Williams and Company. His Essential Screen Actors*. East Brunswick, New Jersey: Hansen Publishing Group.

DURÁN MANSO, Valeriano (2015) “El horror psicológico en Tennessee Williams: el tormento de sus personajes en el cine” en *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, n. 38, pp. 71-88.

DURÁN MANSO, Valeriano (2011) “La complejidad psicológica de los personajes de Tennessee Williams” en *Frame*, n. 7, pp. 38-76. Disponible en: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame7/estudios/1.3.pdf> (consultado el 12.10.2016)

FELDMAN, Charles K. (productor); Kazan, E. (director) (1951) *Un tranvía llamado deseo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

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

GALÁN FAJARDO, E. (2007). “Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales”. *Revista del CES Felipe II*, nº 7. <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/numeros.html> (consultado el 14.10.2016)

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

HOLDITCH, Kenneth & FREEMAN LEAVITT, Richard (2010) *Tennessee Williams and the South*. Jackson: University Press of Mississippi.

JUROW, Martin; SHEPPERD, Richard (productores); Lumet, Sidney (director). (1960) *Piel de serpiente* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: United Artists y Jurow-Shepherd-Pennebaker Productions.

MORERA HERNÁNDEZ, Coral (2014) “Mujer, violencia y cine: la agresión masculina como estrategia narrativa” en *Prisma social. Revista de Ciencias Sociales*, n. 13, Narraciones de masculinidad (es), pp. 257-287. Disponible en: http://www.isdfundacion.org/publicaciones/revista/numeros/13/secciones/tematica/pdf/t_08_mujer_violencia_cine_257-287.pdf (consultado el 10.10.2016)

SANFÉLIX ALBELDA, Joan; TÉLLEZ INFANTES, Anastasia (2015) “Historias de hombres. Recuperando las voces de hombres reales” en *Prisma social. Revista de Ciencias Sociales*, n. 13, Narraciones de masculinidad (es), pp. 370-406. Disponible en: http://www.isdfundacion.org/publicaciones/revista/numeros/13/secciones/tematica/pdf/t_11_historia_hombres_370-406.pdf (consultado el 12.11.2016)

SMITH-HOWARD, Anne; Heintzelman, Greta (2005) *Critical Companion to Tennessee Williams. A literary Reference to His Life and Work*. New York: Checkmark Books.

VICKERS, Hugo (1988) *Vivien Leigh*. London: Hamish Hamilton LTD.

WILLIAMS, Tennessee (2008) *Memorias*. Barcelona: Ediciones B para Bruguera.

YACOWAR, Maurice (1977): *Tennessee Williams & Film*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.

ZURIÁN HERNÁNDEZ, Francisco y HERRERO JIMÉNEZ, Beatriz (2014) “Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual” en *Área Abierta*, v. 14, n. 3, pp. 5-21. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/46357/44209> (consultado el 14.10.2016)