

**LA IDENTIDAD DEL ESCRITOR  
Y SU MUSA EN *DESAYUNO CON DIAMANTES*  
(BLAKE EDWARDS, 1961)**

THE IDENTITY OF THE WRITER  
AND HIS MUSE IN *BREAKFAST AT TIFFANNY'S*  
(BLAKE EDWARDS, 1961)

**Juan Carlos PUEO**

Universidad de Zaragoza

Instituto de Patrimonio y Humanidades

[jcpueo@unizar.es](mailto:jcpueo@unizar.es)

**Resumen:** La versión cinematográfica de *Breakfast at Tiffany's* propuso un cambio importante respecto al original literario, dando la vuelta a la condición de los dos personajes protagonistas. Si en la *nouvelle* original Holly era una prostituta, en la película se hizo que el prostituto fuera su vecino Fred/Paul, aunque mantuviera su condición de escritor. De esta manera, la escritura se convierte en una actividad un tanto problemática que produce graves problemas de identidad que afectarán igualmente a Holly, convertida ahora en musa del escritor.

**Palabras clave:** *Desayuno con diamantes*. Comedia romántica. Escritura. Prostitución.

**Abstract:** The film version of *Breakfast at Tiffany's* posed a significant change from the literary original, reversing the status of the two main characters. While in the original *nouvelle*, Holly was a prostitute, in the film, the prostitute was her neighbor, Fred/Paul, although he remained a writer. In this way, writing becomes a somewhat problematic activity that produces serious identity issues that also affect Holly, now the writer's muse.

**Keywords:** *Breakfast at Tiffany's*. Romantic comedy. Writing. Prostitution.

A diferencia de lo que propone el relato literario en que se basa, la película de Blake Edwards y George Axelrod *Breakfast at Tiffany's* narra la historia de una doble redención, la de dos almas perdidas que coinciden en la inabarcable ciudad de Nueva York para encontrarse al final a sí mismas, completando así un proceso de reasignación espiritual que, como en toda comedia romántica que se precie, pasa por el descubrimiento y la aceptación del amor, que servirá para dar sentido a su vida. Nada que ver, pues, con el relato escrito por Truman Capote, donde ese proceso de reasignación queda en el aire —la narración concluye haciendo notar que el innominado gato de la protagonista «había llegado a un sitio que podía considerar como su casa. Y, sea lo que sea, tanto si se trata de una choza africana como de cualquier otra cosa, confío en que también Holly la haya encontrado» (Capote, 1958: 97)— y, desde luego, no depende de ninguna manera de la inexistente relación sentimental entre la irreflexiva Holly y su vecino escritor.

La transducción operada por el guionista George Axelrod para llevar al cine la novela corta de Capote implicaba situar la narración en el género de la comedia romántica con el fin de evitar los aspectos más controvertidos del original literario<sup>1</sup>: por un lado, la condición de prostituta de Holly; por otro, la homosexualidad de su vecino y amigo, al que ella dará el nombre de «Fred» porque le recuerda a su hermano<sup>2</sup>. En un Hollywood que no había abandonado del todo el código Hays, cuestiones como la prostitución o la homosexualidad no podían plantearse todavía explícitamente, a no ser que se presentaran como infracciones a la ley moral cuyo castigo debía ser casi siempre la muerte, como ocurría en *Una mujer marcada* (*Butterfly 8*, Daniel Mann, 1960) o en *La calumnia* (*The Children's Hour*, William Wyler, 1961).

De ahí la ingeniosa inversión de términos que plantea la película: en lugar de una prostituta, Holly Golightly (Audrey Hepburn) es presentada como una soñadora aspirante al triunfo social que sobrevive en la gran ciudad a base de diferentes trapicheos<sup>3</sup>; contrariamente, es su vecino Paul Varjak

---

1 «The traditional romantic comedy formula of boy-meets-girl-loses-girl-wins-girl-in-the-end provided the story with the tight narrative structure and satisfying dramatic resolution that the novella lacked, while also demonstrating that the heroine was basically a good girl, who had been waiting for the right man all along, and that the hero was a “real” man after all, who knew what he wanted and how to get it» (Krämer, 2004: 62).

2 Su homosexualidad no se presenta de forma explícita, pero puede sobreentenderse con sólo un par de pistas: «Aunque nunca llegue a explicitarse, “Fred” es indudablemente homosexual. Truman [Capote] lo expresa de manera un tanto codificada, pero resulta evidente para quien quiera verlo. (Capote escribe que Fred “fue una vez caminando desde Nueva Orleans hasta Nancy’s Landing”, una población ficticia cuyo nombre podríamos traducir como “Desembarco del Marica”, y Holly lo llama “Maude”, según el argot gay de la época para referirse a los chaperos)» (Wasson, 2010: 90). No cabe duda, en todo caso, de que aun tratándose de un carácter ficticio, el narrador es un trasunto de Capote, con quien comparte no sólo orientación sexual, sino también origen —Nueva Orleans— y fecha de cumpleaños —30 de septiembre—.

3 Audrey Hepburn exigió para aceptar el papel que se evitase toda referencia explícita a la prostitución de Holly, que no se escondía en la versión literaria. De esta manera, George Axelrod hizo que pudiera subsistir, entre otros ingresos, con lo que recibe de sus acompañantes masculinos al pedirles cincuenta dólares —unos cuatrocientos cincuenta euros de hoy— para «ir al tocador de señoras» y otros cincuenta para «pagar el taxi», cantidades que ellos aflojan generosamente creyendo que forma parte de la tarifa de Holly, sin saber que va a defraudar sus pretensiones de tener sexo con ella. Aunque la solución propuesta suena hoy puerilmente inverosímil —y de ahí que muchos críticos sigan afirmando que la Holly cinematográfica es una prostituta—, en su día no pareció afectar a la suspensión de la incredulidad del público, tal como observaba Blake Edwards: «I don't think the majority of audiences in those days really ever thought of Audrey Hepburn as a hooker, a call girl» (*apud* Robinson, 2015: 138).

(George Peppard) quien se entrega por dinero a una mujer madura y rica, la señora Failenson (Patricia Neal). A diferencia de lo que ocurre con la prostitución femenina, estigmatizada hasta el punto de considerarse la peor ignominia en que puede caer una mujer, la prostitución masculina heterosexual<sup>4</sup> se ha visto, si no con simpatía, sí con cierta condescendencia por parte de una sociedad que en este caso culpa más a la mujer que compra que al hombre que se deja comprar<sup>5</sup>. En todo caso, la prostitución de Paul sirve para patentizar su heterosexualidad, aunque sea de un modo precario, pues la masculinidad del *gigoló*, varón que se deja dominar financieramente por una o varias mujeres, siempre está en tela de juicio, como demuestra la escena en que, invirtiendo los papeles habituales, es ella la que, al marcharse, deja sobre el escritorio el dinero con que paga los favores sexuales de Paul, quien permanece en la cama desnudo, aunque dormido para que la situación no sea todavía más humillante.

El conflicto dramático que sustenta la película se plantea precisamente a partir de las máscaras sociales que los dos personajes tratan de llevar a causa de esta situación, máscaras que irán evolucionando conforme avance el metraje<sup>6</sup> hasta que los dos reconozcan su verdadero yo y sean capaces de sustentar su relación amorosa en ese reconocimiento. Hasta entonces, Holly esconde bajo su máscara de sofisticación urbanita sus inseguridades, así como su verdadero nombre —Lulamae— y su pasado en el pueblo de Tulip, en Texas, adoptada junto con su hermano por un veterinario y granjero que les había pillado robando comida, y que se había casado con ella antes de cumplir los catorce años. Por su parte, Paul esconde su vergonzosa situación de «mantenido» bajo una máscara diferente, sólo un poco más respetable que la de Holly: la de escritor en crisis.

Tras la escena en la que tiene lugar la presentación de Holly, alocada y soñadora, pero que todavía no ha encontrado su lugar —la única referencia que tiene al respecto es la joyería Tiffany's, donde calma sus miedos más profundos—, la caracterización de Paul enfatiza en primer lugar su cuestionable relación con una mujer madura a la que, al bajar de un taxi, presenta como su «decoradora», provocando la recelosa mirada de su vecina. Ya de noche, Holly contemplará desde la escalera de incendios el momento en que 2E —apelativo que sustituye al nombre de la señora Failenson en alusión al piso que costea a su amante— abandona el apartamento de Paul después de haberle dejado un espléndido fajo de billetes. Holly ironiza al principio sobre el asunto —«trabaja muy tarde para ser decoradora»—, pero no tarda en referirse directamente al dinero que hay sobre el escritorio —«trescientos dólares, es muy generosa»—, subrayando, ante el enfado de Paul, que no lo hace con

---

4 Para el análisis de la prostitución masculina en *Desayuno con diamantes*, véanse Robinson (2015) y Durán-Manso (2021).

5 Todavía en 1950 el protagonista de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) encontraba la muerte después de haberse dejado mantener por una mujer rica a la que no amaba. Sin embargo, pocos años más tarde, el protagonista de *Pal Joey* (*Pal Joey*, George Sidney, 1957) asumía esa misma posición sin mayores consecuencias que un correctivo moral que le hacía perder su club nocturno, pero que, en contrapartida, le reconducía al amor verdadero hacia una chica sin recursos. La prostitución masculina heterosexual se abordaría sin cortapisas, el mismo año que *Desayuno con diamantes*, en *La primavera romana de la señora Stone* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*, José Quintero, 1961), aunque la película se centraba en la figura femenina que se sirve del *gigoló*. Para una película que hablase directamente del prostituto habría que esperar a *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969).

6 A veces, a partir de situaciones tan sugerentes como la de ponerse una máscara física con la que ambos ocultan su rostro, pero no sus sentimientos: Holly y Paul se besan por primera vez después de haber robado unas caretas de perro y gato en un bazar y haber desafiado burlonamente a un policía.

la intención de juzgarle, sino con la de fundar su amistad sobre la base de su comprensión —«sólo quería hacerte saber que lo entiendo; lo entiendo perfectamente»—. Y una vez establecida la comprensión mutua es cuando Holly le pregunta a Paul por su máscara:

- HOLLY.— (*Mientras pasea curioseando por el piso.*) ¿A qué te dedicas, de todas formas?
- PAUL.— Soy escritor, supongo.
- HOLLY.— ¿Lo supones? ¿Es que no lo sabes?
- PAUL.— De acuerdo. Positivamente. Afirmativamente. Soy escritor.
- HOLLY.— El único escritor con el que he salido ha sido Benny Shacklett. Ha escrito un montón de cosas para televisión, pero *quella* rata. Dime, ¿eres un escritor de verdad? Quiero decir, ¿alguien compra lo que escribes, o lo publicas, o lo que sea?
- PAUL.— Compraron lo que hay en esa caja. (*Holly se dirige a la caja que hay junto a la ventana.*)
- HOLLY.— ¿Son tuyos? ¿Todos estos libros?
- PAUL.— Bueno, sólo hay un libro. Doce copias.
- HOLLY.— *Nueve vidas*, por Paul Varjak. (*Abre el libro y se sienta ante el escritorio.*) Son cuentos.
- PAUL.— Ajá. Nueve.
- HOLLY.— Cuéntame uno.
- PAUL.— (*Ríe.*) No son el tipo de cuentos que se pueden contar.
- HOLLY.— ¿Demasiado sucios?
- PAUL.— Sí, supongo que también son sucios, pero sólo de pasada. Sobre todo son violentos, sensibles, intensos, y la más sucia de todas las palabras sucias, prometedores. O eso es lo que dijo el suplemento literario del *Times*, el 1 de octubre de 1956.
- HOLLY.— ¿1956?
- PAUL.— Eso es.

La acción de *Desayuno con diamantes* transcurre en el presente de su rodaje, 1960, lo que indica que Paul lleva cuatro años sin escribir. Se puede conjeturar, además, que *Nueve vidas* es el único libro que ha escrito —no tiene ningún otro que mostrarle a Holly—, y que si no ha escrito nada más es porque la reseña del *Times* —con la ominosa palabra «prometedores»— reveló en aquel momento que no era más que un proyecto de escritor que aún no había alcanzado la madurez. Al igual que ocurría en *Días sin huella*<sup>7</sup>, la responsabilidad de tener que convertirse en un escritor «completo», la de tener que cumplir esa promesa implícita en sus primeros escritos, supone para Paul una presión insoportable que le lleva a posponer indefinidamente la escritura de su próximo libro, una novela que quiere «que quede exactamente bien», pero que en realidad le provoca un bloqueo que no le deja otro remedio que el de buscar otras formas, más cuestionables, de ganarse la vida. No obstante, cuando Holly abre su máquina de escribir y le pregunta si escribe todos los días, si ha escrito algo ese mismo día, la respuesta afirmativa de Paul evidencia que su condición de escritor no es más que una máscara: Holly le descubre en su mentira, ya que en la máquina «no hay cinta», lo que hará que Paul cambie rápidamente de tema de conversación.

La duda de Paul sobre su condición de escritor está, por tanto, justificada. «Supone» que es escritor porque la escritura no consiste únicamente en adoptar una pose: para ser escritor es necesario

---

7 Véase Pueo (2019).

escribir, y mientras no lo haga, su pretensión de que se le considere un profesional de la escritura no dejará de ser una falsedad con la que trata, en vano, de engañarse a sí mismo y a los demás. Su relación con Holly, sin embargo, cambiará al día siguiente, cuando al volver de la compra encuentre en su buzón el regalo que ella le ha dejado: una cinta para la máquina de escribir con la que dará comienzo la transformación de



Paul en un escritor de verdad, invirtiendo los términos de su máscara, que no tardará en descubrirse su verdadero yo. Al regalarle la cinta, Holly se convierte en el motor de esta transformación, la que impulsa a Paul a dejar de engañarse y, sobre todo, a escribir. Posteriormente la película mostrará a Paul tecleando en su máquina de escribir, recibiendo un cheque de cincuenta dólares al publicar uno de sus cuentos y, finalmente, rompiendo su relación con 2E en una escena en la que ella tratará de humillarle recordándole su condición de prostituto, pero en la que él sabrá mantener su dignidad oponiéndole el haberse convertido en un profesional de la escritura. En referencia al cheque que ella le acaba de extender, Paul replica: «Tengo mi propio cheque».

La transformación de Paul tiene lugar paulatinamente, siguiendo su fascinación por un tipo de mujer que se sale por completo de la norma: no sólo independiente, no sólo extravagante, sino capaz de vivir según su propio código moral y estético, sin que nadie le marque la pauta<sup>8</sup>. Esta fascinación será la que le lleve a convertirla en objeto de su escritura, tal como le surge el *gangster* Sally Tomato (Alan Reed) cuando, en una de las visitas que le hace Holly en la penitenciaría de Sing Sing, le hace notar a Paul —que la acompaña en esa ocasión— que esa fascinación que ella inspira a todo el que la conoce podría dar lugar a una excelente obra literaria, sólo con los datos que contiene su libreta de cuentas:

SALLY.— (*Agitando la libreta.*) Coja este libro, señor Fred, algún día, y conviértalo en una novela. Está todo ahí. Sólo tiene que rellenar algunos detalles.

---

8 La fascinación que suscita este tipo de mujer, no sólo en Paul, sino en casi todos los espectadores que han visto la película, procede de su original literario, como lo demostraron las decenas de mujeres que declararon haber servido de inspiración a Truman Capote para el personaje. Pero la caracterización que hizo del personaje Audrey Hepburn sirvió para convertir a Holly en un mito, ya desde el mismo estreno de la película. Casi cincuenta años después, Letty Cottin Pogrebin —escritora y periodista de referencia del feminismo estadounidense— declaraba: «En aquellos años me creía una verdadera *alter ego* de Holly Golightly. En primer lugar, porque no se parecía en nada a la caricatura habitual que de las mujeres pintaba Hollywood. Era un tipo de mujer a la que querías emular. Por supuesto, ella carecía de profesión y yo ambicionaba una carrera, lo cual resultaba problemático, pero ya sólo el hecho de que viviera por su cuenta en una época en que las mujeres simplemente no hacían eso me validó muchísimo. Me ratificaba. Ahí estaba aquella mujer increíblemente glamurosa, extravagante y algo peculiar que no veía nada claro lo de vivir con un hombre. Una chica soltera y con vida propia que podía disfrutar del sexo sin que fuese moralmente cuestionable. Nunca había visto nada así» (*apud* Wasson, 2009: 209).

HOLLY.— (*Riendo.*) Seguro que da para algunas risas.

SALLY.— (*Serio.*) No. No, no lo creo. Éste es un libro que le romperá a uno el corazón. (*Lee.*) «Señor Fitzsimmons, tocador, cincuenta dólares. Menos dieciocho por reparación vestido de satén negro. (*Vuelve a sonreír.*) Comida del gato, veintisiete centavos».

Las tres frases funcionan, en efecto, como un pequeño retrato de Holly, acosada por hombres brutales capaces de romperle el vestido, pero que demuestra su buen corazón al alimentar al gato que ha acogido en su casa y al que no considera de su propiedad. Paul aceptará la sugerencia de Sally y aparecerá en la siguiente secuencia escribiendo, esto es, habiendo recuperado por fin su condición de escritor: una panorámica vertical muestra al principio sus pies descalzos bajo el escritorio, junto a varios montones de hojas de papel arrugadas que acreditan no sólo el tiempo que lleva dedicado a esta tarea, sino también su deseo de llevarla a cabo de forma exigente. La cámara sube hacia la parte superior de Paul, quien está concentrado en la escritura, con una generosa provisión de cigarrillos, lápices bien afilados para corregir lo escrito, y más páginas desechadas. Un inserto del papel en la máquina da cuenta de que lo que escribe es un relato titulado «Mi amiga», del que acaba de redactar dos líneas que aluden precisamente a Holly: «Había una vez una chica muy agradable y muy asustada. Vivía sola, con la excepción de un gato sin nombre». Holly se convierte así en tema de la escritura de Paul, además del motor que le anima a recuperar su condición de escritor.

La redacción de «Mi amiga» se ve interrumpida por los acordes de una guitarra y la voz de Holly interpretando la canción que, ya desde los títulos de crédito, se había constituido como *leitmotiv* asociado al personaje y a sus emociones más íntimas, «Moon River». Paul deja de escribir y abre la ventana: al plano contrapicado de Paul asomándose le sigue un plano subjetivo picado de Holly sentada en el alfeizar de la ventana que da a la escalera de incendios. El montaje enfatiza el progresivo acercamiento de los personajes al mostrar a Holly primero en un plano entero y, seguidamente, en un plano medio. También la mirada de Paul es mostrada en un plano medio corto que da paso, por último, a un primer plano de ella. Al terminar su canción, Holly alza los ojos y se encuentra con la mirada de Paul:

HOLLY.— (*Con complicidad.*) Hola.

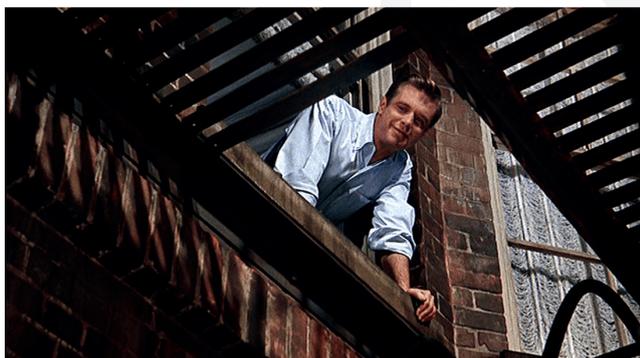
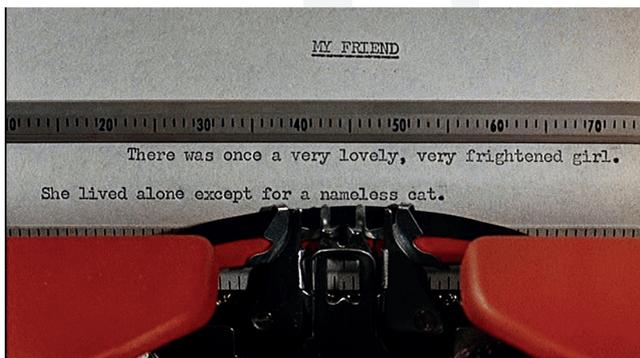
PAUL.— Hola.

HOLLY.— ¿Qué haces?

PAUL.— Escribo.

HOLLY.— (*Contenta.*) Bien.

La secuencia enfatiza que la relación de Paul con Holly se constituye bajo el efecto de la fascinación, que determina un vínculo entre el artista y el objeto de su arte que nunca deja de activarse: cuando Paul se pone a escribir, su relato da cuenta —de forma nada satisfactoria, teniendo en cuenta la cantidad de páginas desechadas que ha ido arrugando y tirando a su alrededor— de la fascinación que ha producido en él la imagen de sofisticada bohemia con que se ha presentado hasta entonces Holly. Las cosas cambian, sin embargo, cuando la ve cantando «Moon River», pues lo que se destaca en la escena es el enamoramiento de Paul —del que ya había alguna pista en anteriores escenas—, fruto de la misma fascinación que le ha llevado a hacer de Holly el objeto de su escritura. Ahora bien, la posición de Holly como objeto de deseo establece un nuevo grado de fascinación que va más allá de la imagen que ha dado a conocer hasta entonces: ella está ahora en vaqueros y suéter, con una



toalla en la cabeza, interpretando una canción que remite a un mundo interior mucho más complejo que el de una atolondrada chica de compañía. Su máscara ha caído definitivamente, y Paul no tardará en descubrir que Holly es también Lulamae, la chica de pueblo que escapó de un matrimonio con el hombre que hasta entonces había sido una figura paternal para tratar de averiguar quién era en realidad. Es en ese momento crítico, en el que la fascinación no se dirige a un solo aspecto de su objeto, sino a su totalidad, cuando la escritura puede optar al logro de su objetivo, pues, como señala Pierre Macherey, lo que hace es dar vueltas incesantemente en torno a lo fascinante, en la medida en que se presenta siempre como algo multiforme, cambiante e ilusorio:

Si el discurso del escritor produce un efecto de realidad es porque utiliza los propios límites de la fascinación por la imagen (lejos de dejarse llevar por esta fascinación, juega con ella) y encuentra ocasión para una incesante *repetición* en el hecho de que ella no puede ser acabada, construyendo de esta manera la línea de un texto (Macherey, 1966: 62; cursiva en el texto).

La fascinación por Holly ya no se limita, pues, a una sola imagen, y es en ese momento cuando Paul está en posición de escribir sobre ella, jugando con su fascinación para mostrar en repetidas veces las distintas facetas del personaje. Sólo que a partir de entonces ya no podrá decir que ella es únicamente su amiga. En otras palabras, Holly se ha convertido en su musa, el punto donde confluyen amor y creatividad, sosteniéndose mutuamente hasta confundirse: fantasía heteropatriarcal que surge en la Modernidad, cuando el artista, que se ha liberado de la inspiración divina pero todavía no es capaz de dominar la fuente de su intuición estética —avalada únicamente por la escurridiza noción de «genio»—, trata de asimilarla a la relación amorosa que mantiene con la mujer, en la que ella, por supuesto, no puede participar si no es como instancia pasiva que recibe el amor del varón, pero que apenas puede ir más lejos de este papel<sup>9</sup>.

Desde el momento en que se enamora de Holly, la intención de Paul ya no es la de escribir sobre ella como lo haría en torno a cualquier otro objeto que capturase su interés, sino la de hacerlo a partir de una relación sentimental en la que se pone en juego su propia personalidad. Su camino pasará así por recuperar y mantener la respetabilidad moral asociada a las máscaras de los dos personajes: en su caso, ganar su propio dinero mediante la escritura; en el de Holly, evitar que caiga en la prostitución, incluso la que supondría un matrimonio por dinero. La oportunidad se le ofrece por partida doble cuando consigue un pago de cincuenta dólares por un cuento titulado «Roman Caper» —«Travesura romana», en juguetona alusión a *Vacaciones en Roma (Roman Holiday, William Wyler, 1953)*, la película con la que se dio a conocer Audrey Hepburn como estrella— que ha enviado a la ficticia *Northwestern Review*. Paul, que había discutido con Holly a causa de su intención de casarse con el millonario Rusty Trawler (Stanley Adams), ofrece hacer las paces celebrando la venta de su cuento

---

9 Ateniéndonos sólo a la Modernidad, encontramos numerosas mujeres que han sido presentadas como «musas» de artistas en la medida en que han sido objeto de su amor al tiempo que les inspiraban, de muy diversas maneras, sus obras: entre otras, María Teresa de Silva, duquesa de Alba, Harriet Smithson, Mathilde Wesendonck, Elizabeth Siddall, Berthe Morisot, Lou Andreas-Salomé, Alma Mahler, Camille Claudel, Leonor Izquierdo, Zenobia Camprubí, Nora Joyce, Zelda Fitzgerald, June Miller, Kiki de Montparnasse, Dora Maar, Gala Dalí, etc. Muchas de ellas fueron a su vez artistas, pero no deja de ser revelador que en ningún momento se haga referencia a sus respectivas parejas dándoles el papel de «musa» de la artista. Por el contrario, su faceta artística suele verse eclipsada por el brillo, siempre mayor —con justicia o sin ella—, del amante/marido/protector.

con un paseo por Nueva York. En Tiffany's, Paul ofrecerá a Holly un regalo, pero la negativa de ella a que se gaste el dinero del cheque le impedirá ir más allá de los diez dólares que lleva encima, lo que en Tiffany's sólo da para grabar una inscripción en el humilde anillo encontrado como premio sorpresa dentro una caja de palomitas de maíz azucaradas de la marca Cracker Jack. A pesar de ello, el empleado de la tienda (John McGiver) encuentra en el anillo una forma de respetabilidad que apela a los valores de la tradición:

PAUL.— Bueno, lo hemos intentado, pero supongo que... Podrían grabarnos alguna cosa, ¿verdad?

VENDEDOR.— Sí, supongo que sí. En efecto... El único problema es que ustedes tendrían primero que comprar algo para que tengamos algún objeto sobre el que poder realizar la inscripción. ¿Ve la dificultad?

PAUL.— (*Sacando el anillo de su bolsillo.*) Bueno, podrían grabarnos esto, ¿verdad? Creo que sería muy elegante.

VENDEDOR.— (*Coge el anillo que le tiende Paul y lo contempla con curiosidad.*) Asumo que esto no lo han comprado en Tiffany's.

PAUL.— No. (*Intentando asumir el tono elegante del vendedor.*) De hecho, fue adquirido al mismo tiempo que... Bueno, de hecho venía dentro de... bueno, una caja de Cracker Jack.

VENDEDOR.— Ya veo. (*Mira el anillo con más atención.*) ¿Todavía hay premios sorpresa en las cajas de Cracker Jack?

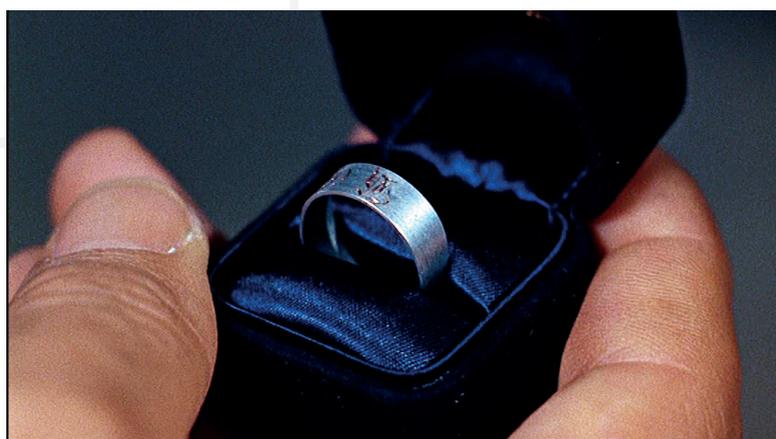
PAUL.— Oh, sí.

VENDEDOR.— Es agradable saberlo. Le da a uno una sensación de solidaridad, casi de continuidad con el pasado, esa clase de cosas...

HOLLY.— ¿Cree usted que Tiffany's lo haría grabar para nosotros? Quiero decir, ¿no piensa que lo considerarían algo por debajo de ellos, o algo así?

VENDEDOR.— Bueno, es bastante poco usual, señora. Pero creo que encontrará que Tiffany's es muy comprensiva. Si me dicen qué iniciales quieren que pongan, creo que podríamos tenerlo para mañana.

A nadie se le puede escapar el valor simbólico del anillo, que apunta al deseo de Paul de casarse con Holly, a pesar de no tener dinero. Por si fuera poco, el anillo ha sido un obsequio del primer marido de Holly, Doc (Buddy Ebsen), que fue quien compró y consumió el paquete de palomitas mientas conversaba con Paul. Habiéndole ofrecido éste el premio sorpresa que acaba de sacar del paquete de Cracker Jack,



Doc lo había rehusado, sin saber que lo que rechazaba era el matrimonio que, simbólicamente, representa el anillo. Por otra parte, no es nada extraño que la idea de Paul consista en grabar una inscripción: una forma de escritura que impone una marca de pertenencia y respetabilidad en la relación que quiere establecer con Holly.

La siguiente parada en su paseo por la ciudad será la Biblioteca Pública de Nueva York, donde Paul demostrará haber conseguido el estatus social de escritor al enseñarle a Holly la ficha de su libro *Nueve vidas*, lo que le hará a ella presumir de que está junto al mismísimo autor del libro que acaban de pedir. Paul busca en esta escena la sanción que supone no sólo haber escrito un libro, sino que la sociedad le considere un autor equiparable a los que ocupan con sus libros las estanterías de esa misma biblioteca. La falta de dinero quedaría así compensada por la nueva posición social de Paul, dentro de esos cánones de respetabilidad a los que apuntaba el dependiente de la tienda al describir el valor sentimental del anillo encontrado en la caja de palomitas.

En su búsqueda de dignidad, Paul se ve obligado a romper con 2E y conseguir un empleo que le permita subsistir mientras sigue escribiendo. En su siguiente encuentro con Holly —con la que se había distanciado al comprobar que ella sigue aferrada a la idea de casarse con un millonario—, Paul ya se ha convertido en un escritor de verdad. Aunque no pueda ganarse la vida sólo con su escritura, lo cierto es que se está haciendo un hueco como autor respetable en alguna publicación prestigiosa para el gran público, además de las pequeñas revistas desconocidas: «He leído tres cuentos tuyos: dos en *The New Yorker*, y uno en aquella pequeña revista tan curiosa», le dice Holly. Y la transformación de Paul en un escritor de verdad culmina cuando declara ante la policía, después de haber dado su nombre: «Soy escritor: E-S-C-R-I-T-O-R».

Resumiendo, la escritura de Paul ha pasado de ser una máscara —«Soy escritor, supongo»— a ser el centro de su identidad —«Soy escritor: E-S-C-R-I-T-O-R»—, motivado sin duda por el amor que ha ido desarrollando por Holly, sin cuyo apoyo e inspiración no habría logrado salir de ese bloqueo creativo que le llevaba a dejarse mantener por una mujer rica. No obstante, su identidad sigue dependiendo de su relación con Holly, a la que no puede renunciar<sup>10</sup>. De ahí la melancolía con que acepta el proyecto de Holly de casarse con el millonario brasileño José da Silva Pereira (José Luis de Villalonga), y de ahí que, en cuanto esa relación se rompe, trate de convencer a Holly para que le acepte como pareja, lo que exige que abandone su máscara de mujer independiente y acepte el amor como una forma de pertenencia, tal como se especifica en el diálogo final de la película:

PAUL.— Te amo. Me perteneces.

HOLLY.— No. Las personas no pertenecen a otras personas.

PAUL.— Por supuesto que sí.

HOLLY.— No voy a dejar que nadie me encierre en una jaula.

PAUL.— No quiero encerrarte en una jaula. Quiero amarte.

---

10 No deja de ser revelador que el narrador del original literario, para quien Holly resulta igualmente fascinante, pero que no puede llevar esa fascinación al terreno del deseo sexual —«A no ser, y la pregunta era evidente, que mi escandalizado enfurecimiento fuese en parte consecuencia de que también yo estaba enamorado de Holly. En parte. Porque *sí* lo estaba. De la misma manera que años atrás me había enamorado de la vieja cocinera negra de mi madre, y de un cartero que me permitía acompañarle en su ronda, y de toda una familia, los McKendrick» (Capote, 1958: 68; cursiva en el texto)—, declare que la opción de hacer de ella el objeto de su escritura se le presentó como algo imprevisto y extraordinario, a partir de un recuerdo evocado quince años después de los hechos: «Jamás se me ocurrió, en aquellos tiempos, escribir sobre Holly Golightly, y probablemente tampoco se me hubiese ocurrido ahora de no haber sido por la conversación que tuve con Joe Bell, que reavivó de nuevo todos los recuerdos que guardaba de ella» (Capote, 1958: 9). Como puede observarse, la Holly de Capote nunca podría ser considerada «musa», sólo objeto de la escritura del autor.

HOLLY.— Es lo mismo.

PAUL.— No, no lo es. (*Encarándose con ella.*) Holly...

HOLLY.— ¡Yo no soy Holly! ¡Tampoco soy Lulamae! ¡No sé quién soy! Soy como este gato de aquí. Somos una pareja de zánganos sin nombre. No pertenecemos a nadie, y nadie nos pertenece. Ni siquiera nos pertenecemos el uno al otro. (*Al taxista.*) ¡Pare el taxi! (*El taxi se detiene ante un callejón. Holly abre la puerta y coge al gato.*) ¿Qué te parece? Este puede ser el sitio adecuado para un chico duro como tú. Cubos de basura, ratas en abundancia... (*Echa del taxi al gato.*) ¡Vete! ¡Largo! ¡Esfúmate! (*Al taxista.*) ¡En marcha! (*El taxi se va, mientras el gato permanece en el callejón bajo la lluvia.*)

PAUL.— (*Contempla a Holly encender un cigarrillo.*) Conductor, pare aquí. (*Sale del taxi, pero se dirige de nuevo a Holly.*) ¿Sabes lo que te pasa, señorita Lo-Que-Seas? Que eres una gallina. No tienes agallas. Tienes miedo de alzar el mentón y decir: «De acuerdo, la vida es real». La gente se enamora. Las personas se pertenecen unas a otras. Porque ésa es la única oportunidad que tiene cualquiera de ser feliz. Dices que eres un espíritu libre, indomable. Y te aterroriza que alguien vaya a encerrarte en una jaula. Pues bien, nena, ya estás en esa jaula. La has construido tú misma. Y no está limitada por el oeste en Tulip, Texas, o por el este en Somalilandia: está dondequiera que vayas. Porque no importa adónde huyas, siempre acabarás encontrándote contigo misma. (*Saca del bolsillo la caja del anillo grabado en Tiffany's.*) Aquí está. He estado cargando con esto durante meses. (*Lo arroja al regazo de Holly.*) Ya no lo quiero. (*Cierra la puerta del taxi. Holly coge el anillo y duda unos instantes, hasta que se lo pone en el dedo.*)

Se ha dicho que el final de la película resulta decepcionante en la medida en que Holly acaba aceptando la anulación de su personalidad para acogerse a los valores —tan celebrados por el cine y la televisión de la década previa— de la clase media norteamericana, opuestos a esa vida bohemia y glamurosa que había llevado hasta entonces<sup>11</sup>. Ciertamente que, en su rol de musa, Holly se ve reducida, en principio, a un papel pasivo, a la sombra de un artista que, en sus propias palabras, busca adoptar un papel de protector similar al que trataba de cumplir su antiguo marido: «Es una chica que no puede ayudar a nadie, ni siquiera a sí misma. Pero yo le puedo ayudar, y es una sensación agradable, para variar», le había dicho Paul a 2E al romper con ella. Y no es menos cierto que, al encontrar, abrazar y besar al gato que antes había echado de su lado, Holly está aceptando la propiedad de la mascota a la que, hasta entonces, no había querido vincularse del todo, de modo que su relación con Paul, a quien encuentra, abraza y besa igualmente, entra en el dominio de esa pertenencia tanto tiempo evitada.

Cabe recordar, sin embargo, que en 1956, cuatro años antes del rodaje de la película, Erich Fromm había publicado *El arte de amar*, un éxito de ventas que se convirtió rápidamente en referencia sobre una nueva concepción del amor, entendido a partir de entonces por la mayor parte de sus lectores no sólo como deseo de unirse a otra persona, sino como una actitud caracterizada sobre todo por su apertura hacia el mundo en general. La negativa a amar sería una forma de aislamiento, motivado no por el deseo de soledad, sino por el miedo a perder la autonomía personal que implica no

---

11 Así lo consideran, por ejemplo, Peter Lehman y William Luhr: «The film presents their bohemian behavior as a transient stage from which they can emerge without taint or permanent damage. Its ending indicates that they will survive because they have abandoned their compromised lifestyle for a middle-class one. [...] The narrative trajectory of the film, by which the central couple abandons a demimondaine lifestyle and adopts middle-class values, rescues them from any negative consequences for their traditionally perceived immoral behavior» (Lehman-Luhr, 2007: 25).

estar ligado a nadie. No es difícil encontrar en las páginas de Fromm las ideas que inspiran el discurso de Paul:

Entonces reconoceremos también que *mientras tememos conscientemente no ser amados, el temor real, aunque habitualmente inconsciente, es el de amar*. Amar significa comprometerse sin garantías, entregarse totalmente con la esperanza de producir amor en la persona amada. El amor es un acto de fe, y quien tenga poca fe también tiene poco amor (Fromm, 1956: 142; cursiva en el texto).

El amor de Paul se constituye a partir del constante descubrimiento y aceptación de las distintas facetas que van mostrando la compleja personalidad de Holly a lo largo de la película, no obstante lo cual, o quizás por eso mismo, compromete su fe una y otra vez, a pesar de todas las negativas de ella para dejarse llevar por la afinidad que siente hacia él. La identidad de Paul como amante se constituye como apertura hacia el mundo y hacia sus sentimientos por Holly, al menos hasta el momento en que ella se niega a comprometerse confesando su miedo a la idea de pertenencia. Pero si Paul ama activamente, sería un error pensar que la posición de Holly al darse cuenta de su error y aceptar su amor es de pasividad: lo sería en el caso de que la relación amorosa se consumara en un solo sentido, como cuando buscaba casarse con un millonario repulsivo como Rusty Trawler, o incluso cuando se engañaba a sí misma creyendo estar enamorada de José da Silva Pereira. En el momento en que Holly escucha el discurso de Paul y acepta que el amor es un acto de fe, una relación horizontal en la que amante y amado/a son cara y cruz de una misma moneda, está situándose en las antípodas del paradigma de la relación amorosa a la que Fromm se refiere como «esas formas inmaduras de amar que podríamos llamar *unión simbiótica*» (Fromm, 1956: 32), también y sobre todo aquellas donde el amor implica, siguiendo los cánones patriarcales, la subordinación de la mujer hacia el varón.

En la última secuencia de la película, Holly se apea del taxi para reencontrarse con Paul, pero no se lanza a sus brazos pidiéndole que la proteja, sino que le deja en medio de la lluvia para entrar en el callejón buscando al gato que antes había abandonado. Así pues, su amor se manifiesta como actividad, preocupación por el animal porque éste le pertenece, o mejor, porque ambos se pertenecen mutuamente, y lo mismo puede decirse de su relación con Paul.

La imagen de Holly y Paul besándose mientras protegen al gato de la lluvia puede leerse, entonces, como expresión de ese amor que acoge al otro sin arrebatárle su otredad, co-pertenencia en la que ambos amantes, como agentes activos, mantienen su autonomía aceptando con ello que el amor es un acto de fe al que uno debe lanzarse sin red de seguridad, pero en el que —alguna ventaja había de tener— tienen la posibilidad de apoyarse y protegerse mutuamente frente a un mundo que se presenta ante ellos indiferente, con sus ventajas



y sus inconvenientes. No es ninguna casualidad que la segunda estrofa de «Moon River», que canta extradiegéticamente el coro cuando concluye la película, apoye esta tesis:

Dos vagabundos  
yendo a contemplar el mundo.  
Hay tanto mundo  
que ver...  
Vamos hacia el mismo  
final del arco iris,  
esperando a la vuelta de la esquina,  
mi viejo amigo<sup>12</sup>,  
el río Luna y yo.

En este sentido, la relación amorosa entre los dos personajes no puede ajustarse a la tópica relación entre el artista y su musa, donde ella sólo podría ser el objeto de la pasión amorosa, pretexto para la creación de una obra de arte que acabaría por sustituirla como la Beatriz de Dante acabó sustituyendo a la Bice Portinari real, tan ajena al vínculo que el poeta había establecido con ella. Habría que hablar, más bien, de una subversión del tópico, en la que la condición de musa es producto únicamente de la fascinación inicial, pero que, cuando se resuelve en pasión amorosa, permite a la amada elevarse, esta vez sí, a la condición de sujeto amante con todo lo que ello implica. No sabemos si Holly seguirá inspirando la escritura de Paul, ya que la película termina en ese instante en que los dos enamorados aceptan estarlo. Pero el amor que se profesan ya no puede verse bajo el signo de la posesión, sino de la pertenencia mutua, actividad, siempre según Fromm, a la que los amantes se comprometen —en el sentido más amplio de la palabra— de continuo. Es por esta razón por la que Holly y Paul se sitúan en el terreno de la excepcionalidad dentro de una sociedad capitalista que, paradójicamente, busca la realización personal a través de la alienación:

[...] no deseo significar que podemos esperar que el sistema social actual continúe indefinidamente, y, al mismo tiempo, confiar en la realización del ideal de amor hacia nuestros hermanos. La gente capaz de amar, en el sistema actual, constituye por fuerza la excepción; el amor es inevitablemente un fenómeno marginal en la sociedad occidental contemporánea. No tanto porque las múltiples ocupaciones no permiten una actitud amorosa, sino porque el espíritu de una sociedad dedicada a la producción y ávida de artículos es tal que sólo el no conformista puede defenderse de ella con éxito (Fromm, 1956: 147).

---

12 Es imposible traducir literalmente el verso «my huckleberry friend» sin que se pierda toda su poesía, que remite no sólo a las novelas de Mark Twain protagonizadas por Tom Sawyer y Huckleberry Finn, sino también a las experiencias infantiles del letrista de la canción, Johnny Mercer, cuando iba a recoger arándanos —‘huckleberries’— con sus amigos en Savannah, en el estado sureño de Georgia. Así lo atestiguaba el primo de Mercer, Walter Rivers: «John and I and three black boys, Caesar, Eli and Tommie, in early summer, June or July, went picking these berries. [...] John looked forward to these safaris with great pleasure. The black boys knew mainly the best places for finding the berries, and I think now of the brambles, briars and *snakes* which we encountered. [...] Shortly after “Moon River” became a hit, I called Johnny and told him I loved the line “my huckleberry friend”. He laughed and said “Hell! You ought to know —you were there!”» (*apud* Lees, 2004: 22-23; cursiva en el texto).

Amar no puede ser sólo dejarse amar, pasivamente. El amor, insiste Fromm, requiere disciplina, concentración, paciencia, vocación y, sobre todo, sensibilidad hacia uno mismo y hacia los otros: lo mismo, por lo demás, que cualquier otra arte, incluyendo la escritura. Desde este punto de vista, en una sociedad absorta en el éxito económico y la adquisición de bienes asociados a ese éxito, el vínculo amoroso real —no el concebido bajo los términos de sumisión o subordinación— entre un escritor y la persona que pueda inspirarle/ayudarle no puede verse como una claudicación a los valores de la sociedad de consumo, sino todo lo contrario: una doble forma de resistencia.

### Referencias bibliográficas

- CAPOTE, Truman (1958). «Desayuno en Tiffany's», en *Desayuno en Tiffany's*. Traducción de Enrique Murillo. Barcelona: Anagrama, 11.<sup>a</sup> ed., 2005, pp. 9-97.
- DURÁN-MANSO, Valeriano (2021). «El aperturismo del Código Hays: prostitución masculina en las adaptaciones de los 60», *Revista de Humanidades*, 44, pp. 169-194.
- FROMM, Erich (1956). *El arte de amar*. Traducción de Noemí Rosenblatt. Barcelona: Círculo de Lectores, 2007.
- KRÄMER, Peter (2004). «The Many Faces of Holly Golightly: Truman Capote, *Breakfast at Tiffany's* and Hollywood», *Film Studies*, 5, pp. 58-65.
- LEES, Gene (2004). *Portrait of Johnny: The Life of John Herndon Mercer*. Milwaukee: Hal Leonard.
- LEHMAN, Peter, LUHR, William (2007). «“I Love New York!”: *Breakfast at Tiffany's*», en Murray POMERANCE (ed.), *City that Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 22-31.
- MACHEREY, Pierre (1966). *Para una teoría de la producción literaria*. Traducción de Gustavo Luis Carrera. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1974.
- PUEO, Juan Carlos (2019). «El bloqueo del escritor en *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, Billy Wilder, 1945)», *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 18, pp. 99-112.
- ROBINSON, Janet (2015). «Cha Ching! Getting Paid in *Breakfast at Tiffany's* and Showtime's *Gigolos*», en Karen A. RITZENHOFF y Catriona MCAVOY (eds.), *Selling Sex on Screen: From Weimar Cinema to Zombie Porn*. Lanham: Rowman & Littlefield, pp. 131-152.
- WASSON, Sam (2010): *Quinta avenida, 5:00 a. m.* Traducción de Lorenzo F. Díaz. Madrid: Es Pop, 2023.