

PURSUIITS OF HAPPINESS. THE HOLLYWOOD COMEDY OF REMARRIAGE

LA BÚSQUEDA DE LA FELICIDAD. LA COMEDIA DE ENREDO MATRIMONIAL EN HOLLYWOOD

José Alfredo Peris Cancio^a y José Sanmartín Esplugues^b

Para ponderar adecuadamente esta obra de Stanley Cavell, cuya primera edición data de 1981 (Cavell, 1981), y de la que existe versión española (Cavell, 1999), creemos que conviene afirmar desde el principio que *nos encontramos ante un libro de filosofía*. Una filosofía que integra en su reflexión de manera principal las llamadas “comedias de rematrimonio de Hollywood”. A tal fin, Cavell realiza una justificación de este agrupamiento (al que califica de “género”), que comprende lo que él califica como siete obras de arte del Hollywood clásico, a cada una de las cuales dedica un capítulo:

1. “Cons and Pros/Pros y contras”: *The Lady Eve/Las tres noches de Eva* (1941). Director: Preston Sturges (1898-1959). Protagonistas: ella (Jean Harrington): Barbara Stanwyck; él (Charles Ponceport Pike): Henry Fonda.
2. “Knowledge as Transgression/El conocimiento como trasgresión”: *It Happened One Night/ Sucedió una noche* (1934). Director: Frank Ca-

^a Profesor de Filosofía de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.
E-mails: jalfredo.peris@ucv.es

^b Profesor de Filosofía de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.
E-mails: jose.sanmartin@ucv.es



- pra (1897-1991). Protagonistas: ella (Ellie): Claudette Colbert; él (Peter): Clark Gable.
3. “Leopards in Connecticut/Leopardos en Connecticut”: *Bringing Up Baby/La fiera de mi niña* (1938). Director: Howard Hawks (1896-1977). Protagonistas: ella (Susan): Katharine Hepburn; él (David): Cary Grant.
 4. “The Importance of Importance/La importancia de la importancia”: *The Philadelphia Story/Historias de Filadelfia* (1938). Director: George Cukor (1899-1983). Protagonistas: ella (Tracy Lord): Katharine Hepburn; él (C. K. Dexter Haven): Cary Grant.
 5. “Counterfeiting Happiness/La falsificación de la felicidad”: *His Girl Friday/Luna nueva* (1940). Director: George Cukor (1899-1983). Protagonistas: ella (Hildy Johnson): Rosalind Russell; él (Walter Burns): Cary Grant.
 7. “The Courting of Marriage/El matrimonio a juicio”: *Adam’s Rib/La costilla de Adán* (1949). Director: George Cukor (1899-1983). Protagonistas: ella (Amanda Bonner): Katharine Hepburn; él (Adam Bonner): Spencer Tracy.
 8. “The Same and Different/Lo mismo y diferente”: *The Awful Truth/La pícaro puritana* (1937). Director: Leo McCarey (1896-1969). Protagonistas: ella (Lucy Warriner): Irene Dunne; él (Jerry Warriner): Cary Grant.

Estos estudios vienen precedidos por un extenso estudio introductorio: “Words for a Conversation/Términos para una Conversación”. Tras ellos se presenta un apéndice: “Film in the University/El cine en la universidad”, cuyo sentido tiene menos urgencia en la actualidad en la medida en que la presencia del cine en los campus universitarios parece un objetivo consolidado.

§1. CAVELL Y EL CINE COMO FILOSOFÍA

Estamos ante un libro de filosofía, fruto de una recopilación de artículos que habían sido previamente publicados por Cavell y que, en este momento,



reciben un tratamiento homogéneo, artículos en los que el cine va cubriendo un espacio que Cavell había justificado ya en su obra magna, en la que su pensamiento filosófico recibe un tratamiento más amplio y elaborado, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy* (Cavell, 1979), de la que también existe traducción española (Cavell, 2003). En los últimos pasajes de esta disertación –reelaboración tardía de su tesis doctoral– Cavell acomete reflexiones sobre el escepticismo de las otras mentes y su necesaria superación a través de la obra de Shakespeare (*El rey Lear, Otelo, El mercader de Venecia, El cuento de invierno...*).

Señala Cavell que dudar sobre la posibilidad de conocer el mundo y de conocer a los demás es un problema de la filosofía y, al mismo tiempo, un drama existencial que va más allá del mundo académico. Por eso se puede y se debe recurrir a otras fuentes de conocimiento, como las que brindan el teatro, la poesía o la novela. Solo así la filosofía realiza un humilde pero imprescindible camino de regreso hacia lo ordinario, como Wittgenstein propone en sus *Investigaciones filosóficas* (Wittgenstein, 1988).

Un camino de vuelta de estas características encuentra en el cine un poderoso aliado, argumento que desarrolla Cavell en *The World Viewed* (Cavell, 1979). Las imágenes cinematográficas permiten referirse a realidades que conectan con nuestro mundo ordinario y que, en la multiplicidad de sus detalles y variaciones, impiden explicar su existencia como un mero derivado intelectual de una subjetividad creadora. Ese mundo invita a ver lo que hay. Amplía nuestra experiencia.

Pursuits of Happiness es, por tanto, un libro de filosofía que se fundamenta en la confianza en la propia experiencia. El cine es una ocasión para hacer de la filosofía una experiencia. En una obra posterior, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (Cavell, 1996), de la que existe también versión castellana (Cavell, 2009) y que es como una segunda parte de *Pursuits of Happiness* –algo así también como su reverso– Cavell afirma:

... según mi manera de pensar, es como si el cine hubiera sido creado para la filosofía –para reconducir todo lo que la filosofía ha dicho sobre la realidad y su representación, sobre el arte y la imitación, sobre la grandeza y el convencionalismo, sobre el juicio y el placer, sobre el escepticismo y la trascendencia, sobre el lenguaje y la expresión (Cavell, 2009, p. 15).



Una filosofía que cuenta con la experiencia humana hace de ella un ejercicio autobiográfico, un pensamiento implicado, una búsqueda en la que el sujeto humano no desaparece ni entre los conceptos ni entre las palabras. El propio Cavell explica lo que esto significa en su obra autobiográfica *Un tono de filosofía. Ejercicios autobiográficos*:

... a la filosofía le conciernen cuestiones relativas a su propia manera de proceder, un proceder en el que la respuesta no se encuentra en el futuro, sino en la manera en que se acerca a ese futuro o es visto como inalcanzable; en que el camino hacia la respuesta, o el sendero, o el paso, o los pasos que llevan allí son ya la meta... La dimensión autobiográfica de la filosofía está implícita en la exigencia de que la filosofía se dirija al ser humano, a todos; ésa es su arrogancia necesaria. La dimensión filosófica de la autobiografía reside en el hecho de que el ser humano es representativo, es decir, imitativo, de que cada vida es un ejemplo de las demás, una parábola, de que la vulgaridad de la humanidad está implícita en sus infinitas negaciones de la vulgaridad (Cavell, 2002, p. 35).

Pursuits of Happiness es una invitación a una conversación filosófica sobre el matrimonio y la felicidad a partir de unas películas que son calificadas por Cavell como obras de arte del Hollywood clásico. Confiando en su propia experiencia como cinéfilo y filósofo, Cavell propone que estas obras constituyen por sí mismas un “género”, el de la comedia de rematrimonio. Esto significa que comparten, en expresión de Cavell en el estudio introductorio, un “mito fundante”: el de la consolidación de la pareja través del rematrimonio. Y cada película participa de algunos rasgos comunes de ese mito, y al mismo tiempo aporta algunos propios. De ese modo dinámico se forma el género, que, como queda manifiesto, Cavell emplea con un sentido diferente al habitual:

... un género narrativo o dramático debe considerarse como un medio de las artes visuales, o como una “forma” en la música. La idea es que los miembros de un género comparten la herencia de ciertas condiciones, procedimientos y temas y objetivos de la composición, y que en el arte primario cada miembro de un género representa un estudio de dichas condiciones, lo que en mi opinión carga con la responsabilidad de dicha herencia (Cavell, 1981, p. 28).



Ese mito fundante tiene sus raíces en la antigua y la nueva comedia, pero con un elemento diferencial con respecto a ambas: la pareja es adulta y lo que busca es perseverar en el matrimonio a pesar de las dificultades. No son jóvenes a los que se les ponen dificultades para poder vivir su amor: son adultos que tienen que experimentar una transformación interna.

... el género de enredo matrimonial es heredero de las preocupaciones y hallazgos de la comedia romántica shakespeariana, sobre todo en el sentido en que dicha obra ha sido estudiada por Northrop Frye, el primero entre otros. En su temprano *The Argument of Comedy*, Frye sigue a una larga tradición de críticos que distinguen entre la nueva y la vieja comedia: aunque ambas, al ser variaciones de la comedia romántica, muestran a una joven pareja que supera los obstáculos individuales y sociales para alcanzar la felicidad en la forma de un matrimonio definitivo que supone reconciliaciones en los niveles individual y social, mientras que la nueva comedia se centra en los esfuerzos del joven para superar los obstáculos que le pone un viejo (la figura del *senex*) a la hora de ganarse a la joven de su elección, la vieja comedia hace especial hincapié en la heroína, que puede tener la clave para la conclusión feliz de la trama, que puede estar disfrazada de chico y que puede experimentar algo como la muerte y la resurrección. Lo que denomino comedia de rematrimonio está, debido a su énfasis en la heroína, más relacionada con la vieja comedia que con la nueva, pero presenta diferencias significativas con una y con otra, de hecho, parece transgredir una característica importante de ambas, ya que tiene como heroína a una mujer casada; y lo que impulsa la trama no es que la pareja protagonista se reúna, sino que se reúna de nuevo, que se reúna otra vez. De aquí que la realidad del matrimonio esté sujeta a la realidad o a la amenaza del divorcio (Cavell, 1981, pp. 1-2).

Dos expresiones tuyas se hacen un tanto difíciles de entender, y en un primer momento incluso de asumir. Se trata de su referencia a *pasar de unas relaciones "incestuosas" a unas relaciones maduras*, y de su sentencia acerca de que *la mujer busca un marido que la eduque*. La primera indica que unas relaciones de enamoramientos inmaduras suelen vivirse en una clave de identificación como si se conocieran desde siempre, como si fueran hermanos. Superar ese estadio de la relación es imprescindible para ver al otro como



otro, para ampliar la percepción de la alteridad o de la *otreidad*. En efecto, Cavell lo aclara así con precisión:

Una disputa continua está distanciando inevitablemente a una pareja que, según ellos mismos reconocen, se conocen desde siempre, es decir, desde el principio, no sólo en el pasado sino en un período antes de que hubiera pasado, antes de la historia. Naturalmente, esta idea se transmite a través de la indicación de que han compartido la niñez, lo que sugiere que son hermano y hermana. Han descubierto juntos la sexualidad y se les exige entrar en ese ámbito más o menos al mismo tiempo que se les exige entrar en el ámbito social, como si lo social y lo sexual se legitimaran recíprocamente. Este es el principio de la historia, de una disputa interminable. La unión de lo sexual y lo social es llamada matrimonio. Algo evidentemente interno al cometido del matrimonio causa problemas en el paraíso –como si el matrimonio, que debía ser una ratificación, estuviera él mismo necesitado de ratificación. De modo que el matrimonio tiene esta decepción – la llamamos su impotencia para domesticar la sexualidad sin desalentarla, o su estupidez ante el rostro del enigma de la intimidad, que repele donde atrae, o ante el rostro del enigma del éxtasis, que es violento al mismo tiempo que tierno, como si el leopardo estuviera obligado a yacer con la oveja. Y la decepción busca venganza, una venganza, como si fuera, por haber hecho a uno descubrir que es incompleto, transitorio, caduco. Tras la separación la mujer intenta un viraje regresivo, por lo general el de tomar como esposo a un mero o más simple sustituto del padre, que incluso trae consigo a su propia madre. Se trata, desde el punto de vista psicológico, de una tentativa de hacer que su deseo, despertado por el primer hombre, vuelva a adormecerse (Cavell, 1981, pp. 31-32).

Señala un estudioso de la obra de Cavell, Stephen Mulhall¹, que la regresión de la mujer en este relato fundante traza el embate y las consecuencias de la duda escéptica, y de ese modo provee una visión de su superación. Cavell explicita en qué consiste esta dinámica:

Es el turno del hombre para avanzar –la mujer presumiblemente había comenzado las cosas con algo denominado la manzana, en cualquier caso,

¹ Cfr. Mulhall (2006, p. 233).



presentado como una tentación. El hombre debe contradecir mostrando que ha sobrevivido a su afabilidad y ha encontrado la manera de plantear una reclamación. Para hacer una reclamación como es debido, para superar la prueba de su legitimidad, él debe mostrar que no está intentando mandar, sino que es capaz de desear, y consecuentemente hacer un tonto de sí mismo. Esto hace posible a la mujer despertar de nuevo su deseo, ofreciéndose a ella en lugar de la manzana, y hace posible que el hombre reconozca y acepte este regalo. Este cambio es la renuncia o el olvido de ese estado pretérito y de su estancamiento vengativo, una renuncia simbolizada por la pérdida original de la virginidad (Cavell, 1981, p. 32).

Mulhall subraya la raigambre filosófica de estas observaciones:

... nos encontramos aquí tanto ante el modelado del reconocimiento de la otra persona, como ante el modelado del reconocimiento del mundo. La consumación de la venganza frente al mundo es superada por el reconocimiento de la propia responsabilidad hacia ella y por la renuncia hacia ella. La propia intimidad original hacia el mundo se recubre por el real interés de uno por él, su capacidad para suscitar y satisfacer los propios deseos, y para encontrar un modo de establecer las propias reclamaciones sobre él no en base a la imposición de una demanda sino a la expresión de un deseo de ser reclamado por él (Mulhall, 2006, pp. 233-234).

La segunda *expresión incómoda* (“la mujer busca un marido que la eduque”) se nutre de la reflexión sobre Nora, la protagonista de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen. Su deseo de ser auténticamente una mujer, un yo personal, exige una relación matrimonial de verdadera complementariedad. No es suficiente un esposo que la cuide o que vele por ella: es imprescindible que esté dispuesto a mantener una relación de igualdad, de verdadero tú a tú. Para esa relación no está preparado cualquier varón. Cavell lo explica aludiendo a que la mujer debe elegir al hombre que quiera que la eduque en el sentido explicitado. Para evitar ciertos sesgos sexistas, quizá hubiera sido mejor que Cavell empleara otras expresiones, por ejemplo –y simplemente dicho– que lo que mujer y varón en el matrimonio buscan es una verdadera complementariedad en la igualdad.



Creemos, con todo, que es solo una forma de expresarse no demasiado afortunada. Cuando Cavell propone que el resultado de esa nueva relación entre el varón y la mujer es el “nacimiento de la nueva mujer”, tal punto de partida afecta igualmente al varón. En lo que quiere incidir es que ese proceso de afirmación de la mujer en el siglo xx es ya irreversible, y que la mujer puede llegar a su plenitud como persona en un ejercicio de su libertad ante el varón, incluso aunque no encuentre con quien complementar su vida. Eso lo desarrollará Cavell en la obra que es como una prolongación de *Pursuits of Happiness*, la ya aludida *Contesting Tears*.

Lo que persigue Cavell al presentar el género de la comedia de rematrimonio no es otra cosa que constituir estas películas de entretenimiento en algo así como *garantes insignes* de que el cine sin pretensiones por encima de la diversión puede ser considerado también una genuina manifestación de arte. Pero detectamos algo más: Cavell ensaya una auténtica mirada nueva sobre las películas, una mirada genuinamente filosófica. En ese sentido, a la consideración de que *Pursuits of Happiness* es un libro de filosofía, hay que añadir que es un *libro de filosofía a partir del cine*. Supone, por tanto, una invitación a un modo de filosofar. Pero comporta también una invitación a otro modo de ver el cine. Y creo que aquí Cavell está innovando de manera decisiva, lo que para nosotros merece el mayor de los elogios.

Como hemos mostrado en las ocasiones que hemos empleado la expresión “lecturas cavellianas” –p. ej. Peris Cancio, 2013–, creemos que Cavell propone un modo de acceder al cine que respeta –e incluso podríamos considerar que promueve– profundamente la dignidad de las películas de entretenimiento y que extrae de ellas sentidos y significados que sin su ejemplar dedicación a analizarlas con minuciosidad pasarían desapercibidos. Por eso, creemos que no basta con ver una sola vez una película y también por eso mismo nos parece inadecuado –cuando no un desperdicio intelectual– usar las películas como mera ilustración de temas morales, políticos, históricos...en lugar de hacer de ellas mismas un objeto de reflexión. En definitiva, no prestar la suficiente atención a *lo que nos dicen las películas* pensamos que podría y debería entenderse como una enorme oportunidad perdida. El cine, como decía Julián Marías, es una *vida imaginada*. Viendo cine, vivimos doblemente: vivimos nuestra vida y la de los personajes que vemos en la pantalla. Sus problemas,



sus quehaceres, pasan a ser los nuestros. De ahí que lo que les sucede, el porqué y el cómo, acaben prefigurando, de modo consciente o no, con mayor o menor intensidad, nuestra propia existencia.

Siendo ambos aspectos muy relevantes, creemos que se debe destacar un tercero todavía más incisivo en el que, sin duda, el pensamiento trascendentalista de Emerson y Thoreau se encuentra en la raíz de su firmeza a la hora de confiar en la experiencia filmica. Nos referimos a su insistencia en no considerar las comedias de Hollywood de los años treinta como cuentos de hadas para olvidar la crisis, ni como vías de escapismo de un necesario compromiso social y político, ni tampoco evaluarlas como terminales ideológicas de las pretensiones del *New Deal*.

Cavell no ignora el riesgo que corren algunas películas de edulcorar situaciones como la pobreza, el paro, la miseria, o la desigual vivencia de las consecuencias dramáticas de la crisis del 29, pero abre los ojos ante el riesgo que supondría que los problemas sociales asfixiaran la creatividad de la imaginación, secan las fuentes de la fantasía y de la ilusión para encontrar vías de creación de un mundo verdaderamente humano.

Dicho de modo más directo: el proceder materialista es un reduccionismo antropológico que cercena la dignidad humana. El materialismo, tal y como se ha ido popularizando desde los escritos de Marx y Engels –aunque sea bien intencionado en la forma en que los problemas económicos deben ser tratados–, no puede ser la alternativa a los problemas creados por un modo utilitarista de entender la economía que se ha alejado completamente del respeto real de la condición personal del ser humano, porque participa de esos mismos presupuestos antropológicos. Abrir perspectivas artísticas y culturales para enfocar los problemas económicos no supone traicionar su lógica, pero sí tratarla desde un contexto más amplio y profundo que recoge todo su sentido. Creemos que Cavell acierta plenamente con este enfoque.

Este tercer aspecto conlleva a su vez la exigencia de no ver las películas como mera expresión de un contexto histórico, sociológico o político, sino de adquirir con ellas una perspectiva filosófica, entendida como un camino propio de la razón que es capaz de entender tanto sus límites como sus posibilidades, pero que en ningún caso se ejerce como repetición, copia o trasunto de un saber que presumiblemente se encuentra en otro lugar: lo que piensa la



sociedad, lo propio de la cultura del momento, el espíritu que deviene en la historia... ¿Pero de verdad puede la filosofía admitir sin más que esos sean los procesos de creación del pensamiento? ¿No ha de comenzar la filosofía precisamente aquí, reclamando su capacidad de demolición de todo aquello que merezca ser demolido? Cavell apunta en este lugar a la influencia de Wittgenstein y su opinión de que:

... “los problemas filosóficos... no son desde luego empíricos... Los problemas no se resuelven aportando nueva información sino compilando [... juntando] lo que siempre hemos sabido” (*Investigaciones filosóficas*, p. 109). Los asuntos filosóficos son aquellos que requieren algo semejante al autoconocimiento o la autorreflexión (Cavell, 2010, p. 19).

§2. LAS PELÍCULAS ANALIZADAS

Este es, a nuestro juicio, la clave del planteamiento de Cavell: los filmes son una ocasión para filosofar, para avanzar en la conversación y el conocimiento. Por un lado, el interés por ellos viene precedido de una consideración filosófica de alcance:

Nuestras películas se pueden interpretar como parábolas de una fase del desarrollo de la conciencia en el que se establece una lucha por la reciprocidad o igualdad de conciencia entre una mujer y un hombre, un análisis de las condiciones bajo las que esta lucha por el *recognition* (como dijo Hegel) o exigencia de *acknowledgement* (como he señalado)² es una lucha por la libertad mutua, en especial de las visiones que unos tienen de los otros, cosa que da a nuestros filmes un temperamento utópico. Albergan una visión que reconocen imposible de domesticar por completo, de habitar por completo en el mundo tal y como lo conocemos. Son historias de amor. Al mostrarnos nuestras fantasías, expresan la agenda interna de una nación que concibe para sí anhelos y compromisos utópicos (Cavell, 1981, p. 28).

² La opción que la versión en castellano realiza al traducir *recognition* como *atención*, y *acknowledgement* como *reconocimiento* nos parece equivocada. Puestos a intentar el uso de dos términos diferentes, nos inclinamos por *reconocimiento* para la expresión hegeliana, y *exigencia de admisión* para la cavelliana. Pero preferimos traducir por *reconocimiento* en ambos casos.



Pero lo propio de la parábola es hacer pensar, suscitar una movilización de energías intelectuales y afectivas que procuran una situación reflexiva, filosófica. La parábola es punto de partida de reflexiones en muchos casos no predecibles. Y eso mismo espera Cavell de las películas:

No anticipemos lo que los propios filmes tendrán que decir acerca de estos asuntos; y demos por sentado que la disputa va a tener que abordar cuestiones relativas a quién es activo y quién es pasivo, y acerca de quién está despierto y acerca de qué es la felicidad y si uno tiene posibilidad de cambiar. La disputa, la conversación del amor, se toma un gasto pródigo en tiempo; tiempo exclusivo, envidioso. Y puesto que el tiempo es dinero, exige un modo de dónde viene el dinero (del hombre) para costear una ociosidad tan lujosa. La pareja es atractiva, sus anhelos humanos, su felicidad nos hará felices. De modo que al parecer se nos propone un criterio para el éxito o la felicidad de una sociedad, a saber, que sea lo bastante feliz como para permitir conversaciones de este carácter, o un equivalente moral de las mismas, entre sus ciudadanos (Cavell, 1981, p. 32)

Cada una de las películas analizadas en la obra que estamos comentando funciona como una parábola, plantea un tema nuclear que vertebrata la reflexión, e incluso Cavell se inclina a vincularla con las ideas de algún filósofo, como hará de modo expreso en *Cities of Words* –si bien aquí permutando *Bringing up, Baby* de Howard Hawks por *Mr Deeds Goes Town* de Capra.

- a) En *Lady Eve*, de Preston Sturges, la reflexión se desarrolla en torno a la búsqueda de la identidad. La mujer que es rechazada por prejuicios, sin permitir que se exprese, que se explique, se las ingenia para desdoblar su identidad, y así al final conseguir abrir las puertas a ser reconocida como ella misma. La versión española de la película como *Las tres noches de Eva* ayuda a captar su sentido: en la primera noche, Eva se muestra como es, pero él no la cree; en la segunda ella fantasea sobre su identidad, y él huye atemorizado; en la tercera se abre la puerta a la verdadera identidad, al encuentro real entre ambos. Pero es un asunto que ya no se ve en la pantalla.



- b) En *It Happened One Night*, de Frank Capra, Cavell hace un comentario verdaderamente ejemplar sobre los límites del conocimiento y la diferencia que existe cuando se aplican en relación con el mundo y las cosas o en relación con las personas. Mientras que en el primer caso, la lucha contra el escepticismo se expresa en descubrir las condiciones que hacen posible el conocimiento y hasta dónde, en el segundo caso, en relación con los otros, los límites hacen posible que dejemos que el otro sea y pueda ser como verdaderamente es. Solo el respeto hace posible el verdadero encuentro entre las personas. Pero al mismo tiempo, para entrar en el reino de los fines (expresión kantiana) que supone reconocer la dignidad del otro, no basta el conocer, hay que querer. Y esto implica una ineludible necesidad de educación del corazón humano, como la que los protagonistas de la película mutuamente se imparten.
- c) En *Bringing Up Baby* lo que se tematiza es el carácter paradójico de la búsqueda de las personas. Los protagonistas se van vinculando a través del equívoco, la confusión, el disparate, hasta llegar a ser tomados como delincuentes, hasta promover el caos. Pero todo ese desorden externo pone de relieve que la búsqueda de su corazón es más fuerte, y que la aparente normalidad de sus vidas era el desvarío más injustificado. Aquí el protagonista masculino es el que necesita caerse en sucesivas ocasiones, como dando a entender que la realidad en la que vive es otra, y que necesita volver al mundo de las cosas ordinarias.
- Howard traslada a la pantalla esta división interior del personaje de Cary Grant por medio de palabras que connotan un doble sentido, de índole sexual. Y, sobre todo, a través de la figura del esqueleto del animal prehistórico, que la presencia final de la protagonista femenina, Katharine Hepburn, acaba derribando. La vida es presente abierto al futuro, con fundamento en un pasado que no debe actuar como lastre insuperable.
- d) Cavell señala que *My Girl Friday* es la más oscura de las comedias aquí recogidas. Con justicia. Lo que hace todavía más patente que el único rayo de esperanza en un mundo de periodistas sin escrúpulos, políticos corruptos, y agentes de la ley ineptos... la única esperanza de regeneración no puede proceder de la huida, sino del crecimiento moral entre las personas, tal y como se desarrolla en el matrimonio.



Cavell muestra que Hawks lleva aquí al extremo el recurso del amor paradójico, tal y como subraya el estudio de Ronald L. Hall (2000), que acertadamente vincula a nuestro autor con Kierkegaard y Nussbaum. No es la solución que la protagonista femenina busque un candidato al matrimonio con un perfil más tradicional. Al contrario, la luz solo puede venir de que reconozca que un personaje cínico como aquel con el que se ha casado ha sabido hacer que en ella florezcan sus virtudes como mujer completa. Y que su historia de amor es incomprensible salvo para ellos dos.

- e) *Philadelphia History* se emparenta –y creemos que Ronald Hall lo señala muy acertadamente– con *Bringing Up Baby*: si en esta era el varón el que tenía que bajar de su pedestal, ahora será el turno de la protagonista femenina, otra vez Katharine Hepburn. Cavell analiza que la aristocracia emergente de Philadelphia no ganará en humanidad por abrirse de manera populista a matrimonios con personas “del mundo del trabajo”, sino por realizar el común aprendizaje de la humanidad, de la misericordia, de la comprensión de las debilidades del otro.

Cukor sitúa a la protagonista entre tres posibles candidatos –recurso utilizado años antes por Clarence Brown en las películas de Joan Crawford–, para mostrar que solo con el personaje de Cary Grant se dan las circunstancias de igualdad que permiten una verdadera educación mutua, sin concesiones a la galería, a lo políticamente correcto.

- f) *Adam's Rib* es la película más literal del género a la hora de plantear la lucha de sexos, la diferencia entre ser varón y ser mujer. Cavell destaca que detrás de esta interrogación se encuentra la pregunta más profunda sobre el ser de la civilización. Y en el contexto de un pleito y de su veredicto discutible, se obtiene una respuesta de mayor alcance: el matrimonio es fruto de una sutil diferencia entre los sexos que no tiene más función social que la de hacer posible el amor que nos libera de la barbarie.

Cavell destaca los recursos de representación que el propio filme incluye: los rótulos del teatro de guiñol o la película familiar que los propios protagonistas ruedan. Con ello le es posible subrayar la escena final, en una total intimidad tras las cortinas del dosel de la cama. El matrimonio,



que verifica el sentido de la diferencia de sexos, solo se puede vivir con plenitud como una relación entre dos, de la que todos los demás somos felizmente excluidos.

- g) La última de las películas analizadas, *The Awful Truth*, de Leo McCarey, marca, probablemente el tono de toda la obra con mayor nitidez, lo que a Cavell le produce una cierta perplejidad. “Lo mismo y lo diferente” es que el matrimonio conduce al lenguaje de lo ordinario, en donde nada se consigue sin el ejercicio de la confianza. Esta es la clave para superar el escepticismo.

Aquí ambos protagonistas han de experimentar caídas para favorecer su reencuentro y su reconciliación. Caídas que permitirán que lo de siempre pueda ser un poco diferente para volver a ser lo mismo. El ejercicio de la filosofía no es un largo tránsito por la confusión. Como ocurre con el matrimonio, es un continuo esfuerzo por renovar la confianza en la palabra para que ver que las cosas diferentes tienen un sentido de unidad, a escala del corazón humano.

En el momento de dar por concluidas estas notas sobre *Pursuits of Happiness* procede decir que este libro como filosofía habla como mínimo de todo esto, pero, con plena seguridad, trata de muchas más cosas. Porque consigue promover la conversación filosófica sobre la capacidad de amar del ser humano, de las mujeres y los hombres, y su intrínseco vínculo con la felicidad personal y social, con toda su riqueza de insinuaciones y con un inequívoco pluralismo de situaciones existenciales. Una invitación inmejorable para la reflexión sobre la vida.

REFERENCIAS CITADAS

- Cavell, S. (1979). *The Claim of Reason*. Oxford: Oxford University Press.
Cavell, S. (1979). *The World Viewed, Enlarged Edition*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.



- Cavell, S. (1981). *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Cavell, S. (1996). *Contesting tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cavell, S. (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cavell, S. (2002). *Un tono de filosofía. Ejercicios autobiográficos*. Madrid: Visor Libros.
- Cavell, S. (2003). *Reivindicaciones de la razón*. Madrid: Síntesis.
- Cavell, S. (2009). *Más allá de las lágrimas*. Boadilla del Monte, Madrid: Machadolibros.
- Cavell, S. (2010). La filosofía como educación de adultos. En A. Lastra, *Stanley Cavell, mundos visto y ciudades de palabras* (pp. 17-26). Madrid: Plaza y Valdés.
- Hall, R. (2000). *The Human Embrace. The Love of Philosophy and the philosophy of Love*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Mulhall, S. (2006). *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting the Ordinary*. Oxford: Oxford University Press.
- Peris Cancio, J. A. (2013). Fundamentación filosófica de las conversaciones cavellianas sobre la filmografía de Mitchell Leisen. *SCIO*, 9, 55-84.
- Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: UNAM/Crítica.



