

# A PROPÓSITO DE LA FILOSOFÍA DEL CINE COMO EDUCACIÓN DE ADULTOS: LA LÓGICA DEL MATRIMONIO FRENTE AL ABSURDO EN LA FILMOGRAFÍA DE GREGORY LA CAVA DESDE 1933 HASTA 1947

---

---

*José Alfredo Peris Cancio<sup>a</sup>*

Fechas de recepción y aceptación: 12 de abril de 2016 y 4 de mayo de 2016

*Resumen:* Desde una concepción de la filosofía del cine como educación de adultos, se puede proponer que la aportación más genuina de la filmografía de La Cava a la expresión de la interrelación entre matrimonio y crisis económica se encuentra en la figura de los antihéroes. Con estos personajes La Cava plantea tanto la necesidad que experimenta el ser humano de las sociedades industriales de remediar la angustia que le produce su propia debilidad y vulnerabilidad, como la necesidad de entablar relaciones de ayuda. Desde su participación en el cine de animación, así como en sus películas de cine mudo y en sus películas habladas, los protagonistas superan sus propias limitaciones gracias a relaciones de confianza con los demás, de las que el matrimonio igualitario y de mutua ayuda entre el varón y la mujer es el modelo más pleno.

*Palabras clave:* matrimonio, confianza, antihéroes, vulnerabilidad, igualdad y complementariedad entre varón y mujer, ayuda, filosofía del cine, educación de adultos.

*Abstract:* From a conception of philosophy of films education of grownups, it can be proposed that the most genuine contribution of the films of La Cava to the expression of the interrelation between marriage and economic crisis is found in the figure of the anti-heroes. With these characters La Cava presents both the need experienced by people in industrial societies to remedy the distress caused by his own weakness and vulnerability,

<sup>a</sup> Facultad de Filosofía, Antropología y Trabajo Social. Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.  
Correspondencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. Facultad de Filosofía, Antropología y Trabajo Social. Calle Guillem de Castro, 94. 46001 Valencia. España.  
E-mail: jalfredo.peris@ucv.es



as the need to build help relationships. Since his participation in the animated film, as well as their silent films and films spoken, the characters overcome their own limitations through trusting relationships with others, of the equal and mutual marriage aid between male and woman is the full model.

*Keywords:* marriage, trust, antiheroes, vulnerability, equality and complementarity between male/female, help, philosophy of cinema, education of grownups.

#### 1. LA VALORACIÓN DEL MATRIMONIO ESPONSALICIO EN GREGORY LA CAVA Y LA FILOSOFÍA DEL CINE COMO EDUCACIÓN DE ADULTOS

El presente artículo continúa el publicado anteriormente (Peris Cancio, 2015). En este se estudia su filmografía desde esa fecha hasta la finalización de su carrera en 1947. Merece la pena volver a la consideración del cine como educación de adultos. La visión que tiene al respecto Stanley Cavell permite dar a las películas el estatuto de un texto filosófico, con capacidad de favorecer un diálogo con los escritos, extrayendo de estas potencialidades que de otro modo quedarán más o menos ocultas. Cavell lo expresa así: “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: 10).

El cine suministra a la filosofía la devolución al contexto vital, expresivo y existencial que la hace surgir, la recepción del misterio de lo real que pone en marcha el razonamiento, repitiendo el gesto original que acompaña a la filosofía en sus orígenes y que acompaña también cada intento de filosofar. Resulta fácil comprender que el título de la obra fundamental de Cavell para plantear sus idas sobre el cine, *The World Viewed* (Cavell, 1979), esté inspirado en la obra de Martin Heidegger *La época de la imagen del mundo* (Heidegger, 1996), para justificar esa potencialidad filosófica de las películas, un pensamiento que no se encorseta con restricciones posteriores de un lenguaje excesivamente conducido por una visión utilitarista de la realidad.

La educación de adultos que ha de propiciar la filosofía del cine pone en la pantalla los grandes temas de la reflexión humana de manera que permita percibir su permanente novedad, su inagotabilidad temática. Y, sin duda, el tema del matrimonio es merecedor de esa consideración. Si, por un lado, las reflexiones de teóricos del conocimiento (Polo, 1997: 26-68), antropólogos (Lévi-Strauss, 1981) o filósofos del derecho (D’Agostino, 1991) advierten sobre la importancia de la comprensión profunda del matrimonio para situar la dignidad humana, su ruptura ontológica con lo prehumano, con lo animal...



Si la creencia generalizada entre muchos contemporáneos es que el matrimonio es una institución al servicio de los deseos individuales de felicidad, ¿no será necesario situar reflexiones sobre el matrimonio en un contexto que acerque esas dos orillas, que aproxime el rigor intelectual al mundo de las emociones, que eleve el mundo de las emociones a su consideración intelectual?

Parece que tanto la obra de Hildebrand (1996), que anima a reconciliar inteligencia, voluntad y afectividad, como la de Stanley Cavell, que encuentra en la alianza entre varón y mujer (Cavell, 1981) una superación del escepticismo (Cavell, 2003), hacen razonable el intento de presentar la visión de La Cava sobre el matrimonio como una oportunidad para reflexionar sobre él, alejados de tópicos mediáticos o de prejuicios. Las reflexiones que acompañan la revisión de la obra de La Cava y que vamos a seguir realizando en este segundo artículo tienen esa pretensión: favorecer pensar sobre el matrimonio como un adulto de hoy se merece (Peris Cancio, 2016).

## 2. LA LÓGICA DEL MATRIMONIO FRENTE AL ABSURDO EN LAS PELÍCULAS SONORAS DE MADUREZ DE LA PRIMERA MITAD DE LOS AÑOS TREINTA

La Cava desarrollará al principio de los treinta una creciente aproximación hacia sus obras maestras. Para el análisis se prescinde de cuatro producciones cuya temática se aleja del objeto del estudio: *Moulin Rouge* (1934), *The Affairs of Cellini* (1934), *What Every Woman Knows* (1934) y *Gallant Lady* (1934).

### 2.1. *Bed of Roses*<sup>1</sup> (1933)

Es un film sombrío, marcado por la depresión. Muestra las peripecias de dos “chicas de vida alegre” desde que salen de la cárcel: Lorry Evans (Constance Bennet) y Minnie Brown (Pert Kelton). No aceptan la ayuda del padre Doran (Samuel S. Hinds): están decididas a emplear sus artes *de siempre*. Tras seducir a un camionero para que las lleve al puerto, atrapan con sus encantos a unos hombres que van en un vapor del Mississipi: los emborrachan y los roban. Paradójicamente, allí comenzarán un horizonte nuevo a través de acceder al matrimonio, cada una de una forma: Minnie de modo rápido, pero falso; Lorry de modo más trabajoso, pero transformador. Minnie se casa pronto con uno de

<sup>1</sup> “Lecho de rosas”.



los vendedores a los que robaron (Tom Herbert), por puro interés: no ocultará su deseo de dejarle por alguien mejor.

Lorry hará su proceso de cambio. Cuando es descubierta como ladrona, saltará del barco y será rescatada por Dan (Joel McCrea), el capitán de un pequeño carguero de algodón. Aunque pronto simpatice con él, no podrá evitar robarle y huir a Nueva Orleans. Una vez allí, urdirá una estrategia para chantajear al rico editor Stephen Paige (John Halliday) y conseguirá que la instale en un lujoso apartamento y disfrutar de una vida de pleno lujo (“lecho de rosas”). No obstante, Lorry regresará para devolver a Dan su dinero... y en sucesivos encuentros se enamorará sinceramente de él y de su estilo de vida sencillo. Esta relación la hará cambiar. En principio iba a aceptar una propuesta de matrimonio de Dan, pero Paige interviene de modo manipulativo: como descubre simultáneamente que Lorry es una farsante y que él no puede evitar estar enamorado de ella, busca impedir el matrimonio, tratando de convencerla acerca de que su pasado es tal losa, que Dan nunca la podrá perdonar.

Lorry acepta apenada esta consideración, pero comienza un camino de purificación: no acude a casarse con Dan, pero no regresa con Paige. Se pone a trabajar en unos almacenes y a vivir en una modesta pensión. Cuando Minnie cuenta a Dan lo que ha pasado y los intentos manipulativos de Paige en contra de su unión los enamorados por fin se reencuentran y se reconcilian.

La Cava muestra cómo el sórdido personaje de Lorry encuentra su redención. Amar de verdad y sentirse correspondido en ese amor es el único camino para reestructurar biografías que parecían haber perdido el rumbo. La Cava presenta la lógica del matrimonio como remedio al absurdo.

## 2.2. *Private Worlds*<sup>2</sup> (1935)

El rótulo del comienzo de la película señala: “todos tenemos mundos privados que nos hacen más soportable la dureza de la vida”. La doctora Jane Everest (Claudette Colbert) señala que la diferencia entre alguien cuerdo y alguien con enfermedad mental la marca “el haber profundizado tanto en esos mundos privados como para llegar a perderse y ser infeliz”. Se lo explica a Sally McGregor (Joan Bennett), amiga y esposa de su colega, el doctor Alex McGregor (Joel McCrea), con quien también le une la amistad.

La clínica psiquiátrica de Brentwood presentará episodios de curación de enfermos, hasta el éxito de contar con un médico que antes fue paciente, el doctor Arnold (Sam

<sup>2</sup> *Mundos privados.*



Hinds (sic)). Igualmente se darán fracasos, retrocesos, fallecimientos... Pero más allá del funcionamiento ordinario, muestra la sanación de las heridas de dos de sus médicos a través del matrimonio. La terapia ordinaria para los enfermos se encuentra tan solo en una diferencia de grado con lo que requieren sus facultativos. Si los pacientes necesitan imperiosamente comunicarse, sacar lo que llevan dentro, sus psiquiatras solo conseguirán la plenitud cuando sean capaces de una entrega total, lo que se expresa en el matrimonio. Los mundos privados que impiden el compromiso –el trauma del prometido muerto en acción militar en el caso de Julia, el lastre de una hermana destructora de relaciones en el de Charles Monet– no son diagnosticados médicamente, pero engendran la misma infelicidad.

El machismo con el que Charles Monet actúa al principio de la película –considera que la medicina y con más motivo la psiquiatría no es un ejercicio profesional adecuado para una mujer– se irá transformando en su relación con Jane. El conflicto con su hermana –se casó con su mejor amigo, que murió en circunstancias extrañas, y Monet testificó en defensa de la inocencia de Claire como un deber de hermano, pero no plenamente convencido– le suministraba una imagen negativa de la mujer, que debía superar. El enamoramiento y el deseo de comprometerse con Jane le suministran la energía necesaria para reordenar una relación. Al final de la película Monet expulsará a Claire de la clínica y le negará la protección de la que ella estaba haciendo mal uso. Solo una vida con responsabilidad y trabajo podrá sacarla de la deriva en la que se encuentra inmersa.

Pero también en el seno del matrimonio de los McGregor la frontera entre salud y enfermedad mental es muy estrecha. La esposa Sally carece de autoestima, por problemas de infancia y por su situación actual: la relación profesional compartida entre su esposo y la Dra. Everest le genera envidia. Le confiesa a Jane que son unos celos que no llegan a más por la amistad mutua. Pero ese deseo de emularla la impulsa a querer ayudar a una interna, Carrie Flint (Jean Rouverol). Convencida de su comprensión hacia sus problemas, que ella también cree haber tenido y superado, pide permiso al doctor Monet para invitarla a tomar el té, y lo obtiene. Pero resulta un fracaso: en casa de Sally, Carrie actúa violentamente, y la Sra. McGregor se hunde, y temar tan lejos de ella. Llevada por una crisis de ansiedad, cae por las escaleras queda gravemente herida. El doctor Monet la salvará con una rápida intervención quirúrgica, pues su marido estaba flirteando con Claire en la ciudad. La dramática situación hace reaccionar a McGregor cuando regresa y es consciente de lo que ha pasado.

La película de *La Cava* no pretende ser una tesis sobre psicoterapias adecuadas. La actitud finalmente tolerante de Julia y Charles hacia las ideas tradicionales de la enfermera jefe (Esther Dale), reivindicativas de la disciplina y del aislamiento como castigo y discrepantes de los métodos más abiertos y comunicativos de los doctores, marcan que para *La Cava* lo más terapéutico es la humanidad que debe acompañar al tratamiento,



la aceptación de la singularidad de cada persona como una riqueza propia y singular, y cuestionan querer ver en la obra de *La Cava* un regocijo en el absurdo (Sikov, 1989: 134).

### 2.3. *She Married her Boss*<sup>3</sup> (1935)

La Cava plantea aquí la correlación entre la igualdad profesional del varón y la mujer, y su igualdad en el matrimonio (Coursodon, 2006: 692). Muestra la valoración de sus habilidades organizativas y lleva al jefe Barclay (Melvyn Douglas) a pedir matrimonio a su secretaria, Julia Scott (Claudette Colbert): no lo hace movido por un amor esponsalicio sino con la intención de que ella ordene la convivencia de su hogar, inhabitable desde que le dejó su primera esposa. Julia surge como un “personaje terapéutico” frente al caos de una familia, recurso que se repetirá en la mayoría de las obras de plenitud de La Cava.

La Cava suministra una paradoja muy original. El personaje de Barclay aprovecha el rol de la mujer en situación de inferioridad: quien le ha servido eficientemente para su negocio es buscada para que pacifique su hogar. Pero esto conlleva un altísimo peaje: no ver nunca a su esposa como a una igual. La asimetría de la situación se agudiza porque Julia llevaba seis años trabajando con su jefe, secretamente enamorada de él, sin osar confesárselo. Para ella la cercanía laboral constituía la oportunidad de mucho más: acompañar la vida de Barclay hasta donde fuera posible, con la esperanza de alcanzar un día la correspondencia completa. Cumplir perfectamente como profesional era su manera de expresar su amor por él y, por ello, con alegría acepta la labor que le encomienda en su ámbito familiar. Pero no se representa bien hasta qué punto le resultará insoportable recibir como esposa el mismo *trato de distancia medida* que recibe como secretaria.

Para romper esa relación basada en el cálculo y la eficiencia, Julia ha de salirse de la partitura. Llegado el momento, está realmente dispuesta a irse con un amigo de su marido, Leonard Rogers (Michael Barlett), abandonando a su esposo. Así desarrolla con Leonard una “relación loca”, que le lleva a emborracharse y a romper cristales de los escaparates arrojando ladrillos contra ellos. Experimentando la libertad que le produce la trasgresión, Julia es capaz de espetar a Barclay “que ya no siente ningún afecto por él, porque se ha dado cuenta de que solo es capaz de enamorarse de unos grandes almacenes –su negocio–, no de una mujer”.

La reacción de su esposo es esperanzadora: entiende la necesidad de dar un salto en el encuentro personal. También él acepta salirse del rol: se emborracha, rapta a su mujer,

<sup>3</sup> Sucedió una vez.



rompen juntos a ladrillazos los escaparates de su propia tienda, huyen de la policía y se toman la luna de miel atrasada, aprovechando los pasajes del barco que Leonard había sacado para Julia y para él. La Cava muestra así que solo cuando varón y mujer se miran y se tratan con verdadera igualdad se consigue justicia en el matrimonio.

### 3. LA LÓGICA DEL MATRIMONIO FRENTE AL ABSURDO EN LAS OBRAS MAESTRAS DE LA CAVA

Las cuatro películas que se agrupan en este apartado como “obras maestras” de La Cava son las más conocidas y de mejor valoración, lo que facilita entablar con ellas lecturas cavellianas (Cavell, 1979; Rothman, 2005). Forman parte ya de esa etapa de oro del cine hollywoodense que ha dado lugar a un verdadero filosófico o *filmosófico* (Read, 2005; Frampton, 2006).

#### 3.1. *My Man Godfrey*<sup>4</sup> (1936)

Desde el comienzo, La Cava acierta con el estilo (Kendall, 1990: 134-155): carteles luminosos en los rascacielos de Manhattan presentan a los artistas mientras recorren la ribera del río Hudson, y conducen a un vertedero donde un camión arroja basura mientras dos vagabundos dialogan (Gandini, 2011: 477; Sikov, 1989: 134).

Godfrey (William Powell) conversa con otro *forgotten man* (Ernie Admas) que se queja de que la policía no le haya permitido desarrollar una iniciativa. Lamenta que se dediquen recursos a la represión y que quieran compensarse con “ayudas sociales”, cuando lo mejor sería potenciar que las personas pudieran trabajar y ganarse la vida. La Cava subraya la falta criterio moral para remediar la crisis (Coursodon, 2006: 692-693). Insiste siempre en la responsabilidad de las personas y en su incidencia en el medio social. Godfrey mostrará el camino de la empatía: siendo heredero de una familia acaudalada de Boston, un fracaso amoroso le lleva a vivir primero como vagabundo y después a aceptar ser el mayordomo de los Bullock, hasta que una hábil jugada financiera le permita recuperar su nivel económico y ayudar a sus amigos sin hogar.

Igualmente recorre el camino del reconocimiento de la igualdad entre varón y mujer. Su herida ante un desengaño con una mujer le ha conducido a la depresión, a la pérdida de ilusión por la vida. El encuentro con una joven disparejada, Irene Bullock (Carole Lombard), atractiva, carente de la menor malicia, le permite descubrir una igualdad

<sup>4</sup> “Al servicio de las damas”.



hasta entonces obscurecida. Godfrey intuye que Irene experimenta como él una baja autoestima por el continuo aplastamiento de su personalidad que le inflige su hermana mayor Cornelia (Gail Patrick), como ha podido presenciar. La simpatía con las personas oprimidas es constante en la filmografía de Capra.

El transcurso del film es un progresivo desvelamiento de la personalidad de Godfrey, y en la medida interactúa con la familia Bullock. Godfrey comienza como un vagabundo, objeto de deseo para una “gymkhana” ideada para combatir el aburrimiento de los ricos, pero ofensiva para los *hombres olvidados* –como con toda inocencia le confiesa Irene a Godfrey en su primer encuentro, sorprendiéndolo y predisponiéndolo de modo favorable hacia ella–. A continuación se presenta como un mayordomo que intenta adaptarse a las inagotables excentricidades de la familia Bullock. Encaja el enamoramiento de Irene, de Cornelia y hasta de la asistente Molly (Jean Dixon), así como el reconocimiento de la madre, Angelica Bullock (Alice Brady). Finalmente, se gana la admiración y gratitud del padre, Alexander Bullock (Eugene Pallette). Hacia el desenlace de la película, revela plenamente su identidad cuando actúa como un empresario con alto sentido social, con la ayuda de Tommy Gray (Allan Mowbray), un amigo común de los Bullock, y de su familia de Boston.

En el proceso de sanación de la familia, Godfrey ayuda a recuperar la autoridad al padre, Alexander Bullock, y evita su ruina. La actuación de Godfrey, su serenidad y cordura, le suministra la energía necesaria para que intente poner en orden su hogar, comenzando por hacer salir de manera abrupta a Carlo (Mischa Auer), el protegido de su esposa. Carlo es el anti-Godfrey. Su presencia potencia la neurastenia de todos. Su expulsión más le beneficia a él que a los Bullock. La escena del remedo de un gorila deambulando por el salón para consolar a Irene expresaba hasta qué punto alguien está dispuesto a humillarse para sobrevivir.

Con respecto a las hermanas, Godfrey apuesta por la debilidad de Irene frente a la altivez de Cornelia, sin dejar por ello de actuar con esta última con una rectitud, humildad y capacidad de perdón que alcanzan a conmovirla. La relación más sorprendente se producirá con Irene (Kendall, 1990: 155). Al sanarla a ella se recuperará a sí mismo. Al despedirse, Godfrey expresará la gratitud hacia la familia por la dignidad que le ha devuelto, un mérito que debe atribuirse principalmente a Irene. Su transparencia, franqueza y debilidad cautivarán el corazón del mayordomo suministrándole alegría donde abundaba la amargura, sanándole la profundidad de su herida. Como es propio de La Cava, nadie cambia sin ayuda de otro, de los demás.

El enamoramiento de Godfrey por Irene es algo ajeno, más bien directamente antagónico, respecto de la lógica del cálculo, del intercambio, de la planificación. Es puro don. Su amigo Tommy es capaz de leer todo lo que Irene está suponiendo para él, incluso antes de que Godfrey sea plenamente consciente. La receta para salir de la crisis son



unas relaciones humanas con verdadero encuentro personal, de las que el matrimonio es el emblema más acabado, el lugar soberano de felicidad de las personas.

### 3.2. *Stage Door*<sup>5</sup> (1937)

La acción se centra en Footlights, la pensión barata para jóvenes deseosas de triunfar como actrices de Broadway (Kendall, 1990: 156-181). Sus residentes tienen clara una meta (ser actrices), un método (dar todo por ello) y un contexto (en estrecha y no siempre fácil convivencia). La protagonista, Terry Randall Sims (Katherine Hepburn), contrasta en la medida en que es una hija consentida. Busca ser “una más”, pero su padre, Henry Sims (Samuel S. Hinds), por medio de un abogado, Richard Carmichael (Pierre Watkin), intervendrá para que el tiránico productor Anthony Powel (Adolphe Menjou) le ofrezca un papel de protagonista, sobornándole. La intención del padre es que esto le llegue demasiado pronto, y su hija fracase y se retire.

Dicho papel era deseado por una frágil joven, muy querida, Kay Hamilton (Andrea Leeds), que estaba convencida de que se lo iban a encomendar. Cuando advierte que se lo han otorgado a Terry, a quien siempre ha tratado como amiga, encaja el golpe con generosidad y le aconseja cómo interpretarlo, brindándole su estudio del personaje. Sin embargo, la sensación de fracaso y la creciente necesidad económica la empujan a acabar con su vida. Terry, a pesar de tener una instructora personal, Miss Catherine Luther (Constance Collier), no había conseguido una buena actuación dramática. Principalmente por su falta de experiencia vital: ha sido educada al margen de la necesidad de superar dificultades. Cuando le informan del suicidio de Kay, su primer deseo es abandonar. Sin embargo, la deuda de gratitud hacia los consejos de Kay y el imperativo “el espectáculo debe continuar” dotarán finalmente a su actuación de una nueva intensidad dramática. Tras su éxito en el estreno, rinde un sentido homenaje a Kay.

Este gesto la reconcilia con sus compañeras, con las que hasta entonces no había congeniado. Especialmente con Jean Maitland (Ginger Rogers), su compañera de habitación, una bailarina de origen modesto y lengua afilada (Harvey, 1998: 315-322). La apariencia de Terry y la rivalidad por ganarse la voluntad y el afecto de Powel las había enfrentado desde el primer momento. Cuando Jean comprueba que Terry apreciaba y valoraba a Kay, que ha actuado por lealtad a su memoria, acepta que su antagonista está cambiando, que es sensible al esfuerzo de sus compañeras, que su querer ser “una más” no es postizo. La muerte de Kay añade a la filmografía de *La Cava* un elemento de dra-

<sup>5</sup> *Damas del teatro.*



matismo realista. La artimaña de Henry Sims sobornando al productor, jugando con su hija y sus compañeras, cumple la misma función que la “gynkhama” de *My Man Godfrey*: un ejercicio de superioridad de los pudientes que aplasta la dignidad de los humildes.

La película termina mostrando cómo, meses después, Terry sigue triunfando en Broadway y una nueva aspirante a actriz llama a las puertas de Footlights club. Pero Terry, a pesar de su éxito, no ha abandonado a sus compañeras. La amistad que llega a forjarse entre Terry y Jane propicia que la bailarina no caiga en las garras de Powel: ha permitido detectar a tiempo las manipulaciones del empresario, en las que habitualmente las jóvenes aspirantes a actrices sucumbían, por no actuar de modo solidario entre ellas. Terry consigue que Jane no se enrede en la tela de araña corrupta del empresario, pero ambas quedarán en situación de estar *sacrificándolo todo por el arte*.

La Cava enriqueció la obra de Ebner y George S. Kaufmann (Coursodon, 2006: 694-695; Sikov, 1989: 139-141) haciendo patente el drama interno de un mundo compartido por mujeres, al mismo tiempo competitivo y sacrificado, llamado a crecer desde la amistad y el mutuo reconocimiento (Kendall, 1990: 180). Pero con una clara limitación: no puede ofrecer la esperanza que surge del verdadero amor, del discurrir la propia vida compartida en matrimonio.

### 3.3. *Fifth Avenue Girl*<sup>6</sup> (1939)

Es una película paralela a *My Man Godfrey*, una variación sobre el mismo tema (Coursodon, 2006: 693-694): la presencia terapéutica de un sirviente de extracción trabajadora que ordena una familia desestructurada por la riqueza, pero con un ritmo más pausado... (Harvey, 1998: 327-334). La Cava presenta a Mary Gray, una joven sin dinero y en paro, a la que el multimillonario de la Quinta Avenida Alfred Borden conoce en el Parque Central. Alfred pasea por él porque, siendo su cumpleaños, nadie de su familia lo ha recordado. Le propone a la joven celebrarlo juntos, y así emitir un mensaje a su familia para que reaccione frente a la indiferencia mutua en la que está cayendo. Principalmente desea recuperar a su esposa, Martha (Verreea Tesdale), de la que sigue plenamente enamorado y que está en boca de todos por un posible romance con un “don Juan”. La posibilidad de que él tenga un *affaire* con Mary debe funcionar como un acicate para recuperar una intimidad perdida.

La hija, Katherine (Kathryn Adams), romperá moldes y se decidirá a casarse con el chófer de la familia, Mike (James Ellison), a pesar de las ideas marxistas que defiende.

<sup>6</sup> *La muchacha de la Quinta avenida.*



Para contraer matrimonio, Mike debe abandonar su actual puesto de trabajo y montar un taller, pero aclara que el ser un pequeño empresario no le hará olvidar sus orígenes proletarios. La Cava presenta las ideas de Mike como expresivas de un deseo de libertad, autenticidad y solidaridad.

Mary abandonará la casa abatida por tener que fingir y resolver los problemas de los demás, quedando ella sin futuro. Es presa del llanto: no ha quedado indemne al entrar en procesos de implicación afectiva y personal. Lo que comenzó siendo una aventura ficticia con Timothy Borden (Tim Holt) –al que su padre había pedido que saliera con Mary para él poder cenar de modo íntimo en el hogar con Martha, como en sus tiempos de recién casados– ha devenido real. El primer fruto de ese incipiente amor entre Tim y Mary ha sido la implicación del joven en la fábrica de su padre, aportando buenas ideas para mejorar la producción.

Sin embargo, el comienzo ambiguo de la presencia de Mary necesita ser purificado, cumpliendo exigencias de la comedia del rematrimonio (Cavell, 1981) o de la purificación del amor (Peris Cancio, 2013; Peris Cancio, 2014a; Peris Cancio, 2014b; Peris Cancio, 2014c). Tim ha de estar seguro de que Mary no ha tenido idilio alguno con su padre, que su presencia solo se explica por un singular encargo. Sin este requisito, la relación no se consolidará. La película termina con Tim buscando a Mary para llevarla de vuelta a casa. Así su matrimonio tendrá mucho de rematrimonio, de sanación del vínculo.

La Cava presenta también rasgos palmarios sobre la brecha que separa el mundo de los ricos y el de los pobres. Mary afirma que forma parte de los cuarenta millones de americanos “que ganan menos en un año de lo que cuesta una docena de cajas de champán”. Pero La Cava también muestra elementos que atenúan la diferencia: el matrimonio de los hijos o que Alfred Borden proceda de una familia trabajadora, que con su esfuerzo haya creado la empresa y pertenezca a la economía productiva, a la que se sumará su hijo (Gandini, 2011: 478). Se lo confiesa a Mary (Zunzunegui, 1995a: 158): “Yo no soy un capitalista, sino una víctima del capitalismo. Mi única culpa es haber inventado una bomba. Solo quería tener una familia y un poco de alegría. Bien, pues no he tenido ni lo uno, ni lo otro”.

La profunda interrelación entre matrimonio y economía solidaria está muy presente en La Cava, quien dibuja antihéroes que están dispuestos abandonar la lógica del absurdo y la locura –de cuya apariencia es testimonio la presencia del doctor Kessler (Loius Calhern) para diagnosticar por qué Alfred se está comportando de un modo tan extraño con la presencia de Mary– para adoptar la lógica del amor. La esperanza de La Cava en el cambio de las personas inclusiva: nadie queda fuera de ella.



#### 4. EL REMATRIMONIO Y LA MISERICORDIA. LA DECADENCIA POSTERIOR

Tras sus grandes éxitos, La Cava desarrollará dos películas menos conocidas en las que se subrayará la dimensión restauradora del *rematrimonio*. Serán la antesala del ocaso de su carrera.

##### 4.1. *Primrose Path*<sup>7</sup> (1940)

Santos Zunzunegui considera que estamos ante “el postrer capítulo de una inconfesada trilogía sobre la familia compuesta además por *My Man Godfrey* y *Fifth Avenue Girl*” (Zunzunegui, 1995b: 300). Añade que el retrato de la familia se va haciendo más pesimista conforme pierde los rasgos de la comedia elegante. Pero con mayor precisión, son comedias sobre la familia, la riqueza y la pobreza. Aquí lo que desaparece es la riqueza (Coursodon, 2006: 695): se asiste al contraste entre las vidas humildes que se estructuran gracias al trabajo y las que se desestructuran y caen en la marginación social a la que lleva la lucha por la subsistencia. Esto permitirá subrayar la presencia restauradora de la misericordia.

La Cava presenta a EllieMay Adams (Ginger Rogers) como el personaje más inocente dentro de una familia que habita en un barrio paupérrimo llamado *Primrose Hill*. El padre, Homer (Miles Mander), es alcohólico; la madre, Mamie Adams (Marjorie Rambeau), se prostituye; la hermana pequeña, Honeybell (Jon Carroll), es mal criada, ladrona y mentirosilla. El panorama negro culmina con la abuela (Quennie Vassar), una vieja egoísta: desprecia al marido de su hija y ejerce como alcahueta.

Cuando Ellie entra en contacto con Ed Wallace (Joel McCrea) se produce un rápido interés mutuo. Ed trabaja de camarero en la casa de comidas con gasolinera de Gramp (Henry Travers), que propicia que se conozcan al recoger a Ellie cuando hacía autostop. El joven se queda impactado por la inocencia de la muchacha: no es lo propio de sus amistades femeninas. Pero al besarla por sorpresa no actúa con un respeto diferente. Ellie hasta entonces parece haber vivido alejada de los muchachos, vistiendo como un chico, sin experiencia de la atracción entre sexos. Inicialmente le muestra antagonismo: aunque posteriormente rectifique, le quita la cartera cuando se le cae por descuido. Pero a raíz del beso, se genera un proceso de atracción tan intenso que se ve arrastrada por el impulso de casarse con él.

<sup>7</sup> *Camino de rosas* o *Una nueva primavera*.



Cuando se lo cuenta a su madre, Mamie Adams, lejos de recomendarle prudencia, le refuerza y anima a su hija a confiar en la bondad del primer enamoramiento, en la ocasión única que supone para la felicidad de las personas. Se reprocha que lo dejara pasar: el matrimonio con Homer, un universitario alcoholizado, se debió más a la compasión que al amor sponsalicio. Le aconseja que no presente a su familia: su marginalidad hará que cualquier candidato desista. Esta admonición coincide sustancialmente con la que le dará su padre: solo olvidando *Primrose Path* y sus miserias podrá la joven encontrar la felicidad.

El modo de contraer matrimonio sitúa esta película próxima al género cavelliano del rematrimonio. Para forzar a Ed a casarse, Ellie finge haber sido expulsada de casa, porque una educación paterna muy estricta impide el compromiso con un camarero como Ed. Él reacciona indignado ante la rigidez clasista de la familia y, tras unas dudas iniciales, comprueba la completa soledad de la joven y acepta casarse. Durante unas semanas viven felices en la casa de la gasolinera, con la simpatía de Gramp. Ellie ha conseguido huir del asfixiante ambiente de su casa y contraer matrimonio, pero con la inadecuada estrategia de mentir y ocultar su identidad.

La ocasión que propicia denunciar el engaño será una aparición en la gasolinera de la madre de Ellie, con su amante, el Sr. Smith/Hawkins (Charles Lane) y otra pareja, todos ebrios. Un comentario despectivo de otro cliente provoca el llanto de Ellie, quien ha visto a distancia a su madre sin que Mammie Adams se diera cuenta. Ante la pregunta de Ed, intenta ocultarle la verdad, pero al final se la confiesa, lo que lleva al joven a querer conocer a la familia de su esposa, cuya mala reputación no solo desconoce, sino que se representa de modo contrario: le queda el recuerdo de su carácter estricto.

Cuando Ed visita Primrose Path comprueba cómo es en realidad la familia de Ellie y constata que es mentira que fuera expulsada de casa: su orgullo queda profundamente herido. La abandona y huye al antro donde solía ir de soltero, el Blue Bell. Ellie acude apresuradamente allí para recuperarlo, pero él la humilla ante sus amigos burlándose de su familia y del absurdo relato de unos padres estrictos, cuando su hogar es un auténtico caos. Salen y en la puerta del antro Ed le confiesa que no quiere volver a verla. Sin embargo, su manera de mirarla cuando se aleja y su rechazo a seguir coqueteando con Carmelita (Carmen Morales) sugieren que no está tan determinado a dejarla.

Para el *rematrimonio* actuarán dos personajes significativos, aunque de modo antagónico. Gramp anima a Ed a la reconciliación, haciéndole ver que no se ha casado con su familia sino con ella, que a su juicio mintió porque estaba enamorada de él. Y sentencia que todos tenemos defectos, “que no le gusta la gente que no los tiene”. Esta manera de pensar de Gramp expresa la de La Cava. El antagonista es la abuela: actúa decisivamente en contra de la reconciliación de su nieta. Cuando Ed acude a Primrose



Path para recuperar a Ellie, le dice que él no le gusta y se inventa que ella no está porque se ha marchado a San Francisco.

También otros hechos cambiarán el contexto. Mientras Ellie, la noche que Ed la abandona, va a su encuentro en el Blue Bird, su padre se intenta suicidar con una pistola y la madre al detenerlo recibe un balazo fortuito. Ante la policía Mamie Adams alega que el arma se disparó al abrir el cajón. Quien se comportaba de modo infiel hacia su marido acaba dando la vida por él. Su comportamiento irregular ha tenido un atenuante: cuidar a todos los suyos, incluido su marido, del único modo que supo y pudo (Basinger, 2012: 176). Mamie es un antihéroe equivocado con buen corazón.

Antes de morir, Mamie pide a Ellie que se haga cargo de su familia. Ante la penuria y la imposibilidad de obtener trabajo y presionada por la abuela, Ellie acude a la *Madame* de su madre, Thelma (Vivienne Osborne), quien le propicia comenzar una relación con Hawkins, el amante de su madre –ella no lo sabe, ya que es presentado bajo el pseudónimo de Mr. Smith–. La Cava vuelve a sorprender y Hawkins se tornará en un personaje providencial. De camino a San Francisco, Ellie pide que el coche se pare en Blue Bird para mostrarle a Ed su nueva vida... con la esperanza de que reaccione. En un primer momento, Ed permanece indiferente. Una conversación con Hawkins, en la que le revela lo que verdaderamente le pasa a Ellie, actúa como catalizador entre ambos e impulsa su reconciliación.

La última escena desmiente que La Cava hubiese querido rodar una película amarga. Antes de acostarla, la abuela mueve a Honeybell a rezar y a que pida en sus oraciones bendiciones para ella, para Ellie May... e incluso para su padre. Al finalizar la plegaria, Ellie May y Ed llegan a la casa, y el joven actúa como cabeza de familia. Manda callar e ir a la cama a la pequeña, exige que la abuela le reconozca su autoridad e incluso la besa en la frente, explicando que “es mejor de lo que parece”. Cuando el padre, Homer, regresa a casa borracho y sonriente, Ed pospone resolver el problema tras su luna de miel. Finalmente entrega unos cuantos billetes a la abuela para el mantenimiento de todos mientras ellos estén de viaje. La abuela mira con gesto extrañado, y con su cinismo habitual exclama: “este muchacho está completamente loco”.

La película arranca con la cita de Meneandro: “No vivimos como queremos, sino como podemos”. Ese lema es repetido por Homer, que lo ha traducido al inglés: el verdadero resumen de la trama, si ese “podemos” incluye la contribución de la libertad, para no caer en el fatalismo. La Cava muestra que en las personas aquejadas de exclusión no se apaga del todo la voz del bien y de la dignidad.

El rematrimonio de Ellie y de Ed requiere que ambos ganen en misericordia. Él, aceptando la familia de la que ella procede. Ella, admitiendo que él necesite más tiempo para asumir la situación en la que ella vive y renunciando a los falsos atajos de las men-



tiras y los ocultamientos. Los padres de Ellie se equivocaron al aconsejarle la ocultación de Primrose Path. Solo se puede redimir lo que se asume.

#### 4.2. *Unfinished Business*<sup>8</sup> (1941)

La Cava presenta el contraste entre la América interior, rural, y la sociedad neoyorquina y su desarrollo. Al principio de la película se ve a la protagonista, Nancy Andrews Duncan (Irene Dunne), sentada en su pueblo, Messina (Ohio), junto a un admirador, Frank (Dick Foran), que le explica: “Los Estados Unidos son como una alfombra. La parte central es la trama y la urdimbre, y el resto solo flecos”. La experiencia posterior de Nancy desmentirá el aserto. Ella, nacida en el territorio “de la trama y la urdimbre”, sentirá atracción por “los flecos”. La inocencia con la que Nancy sale de Messina facilita que caiga en los juegos seductores de Steve Duncan (Preston Foster): en el tren que los lleva a Nueva York flirtea con ella para ganar una apuesta. Llegados a su destino, Nancy comprobará que su sinceridad no tiene correspondencia: Steve incumple la promesa de buscarla.

El director profundiza en la fragilidad que la ciudad produce en Nancy. Venía acreditada como buena cantante en su localidad natal, aspiraba a entrar en el mundo de la ópera, pero solo conseguirá empleo como telefonista-cantante. Desempeñando esta función en el club del conocido cazatalentos Billy Ross (Walter Catlett), Nancy se reencontrará con Steve, al tener que cantarle como a un cliente más el “cumpleaños feliz”. Comprueba que Steve, o no la conoce, o finge no hacerlo. Por contra, el hermano menor de él, Tommy (Robert Montgomery), muestra hacia Nancy un incipiente enamoramiento que se acelerará por el desengaño de ella. En un breve periodo de tiempo los llevará a casarse como por juego, celebrando su enlace el mismo día en que Steve se casa con su esposa.

La Cava sitúa en el mismo local a unos esposos que celebran sus bodas de plata. Nancy expresa que el matrimonio para ella es sagrado, incompatible con lo que desea en ese momento –jugar y hacer locuras–. Pero a continuación escucha el siguiente diálogo entre Tommy y el esposo del aniversario, el Sr. Beck (Chester Clute): “El matrimonio es un juego”; Tommy: “¿Cómo se juega?”; Sr. Beck: “Dar y tomar, lo bueno por lo malo. Hay que reírse para seguir adelante. ¿Ven a Ma allí?”; Tommy: “Sí, la veo”; Sr. Beck: “Está un poco gordita, pero no la cambiaría por nadie”.

Ebrios, Tommy y Nancy toman un avión hacia Nebraska y se casan. A la mañana siguiente, Tommy parece no recordarlo, se encuentra con Nancy, que ha dormido en la

<sup>8</sup> *Ansia de amor.*



habitación contigua. La mansión de Tommy es la de un potentado, con un criado fiel y paternal, Elmer (Eugene Pallette). Tras la sorpresa inicial, y siguiendo los deseos de Nancy, sellan vivir un matrimonio solo para que ella se desinhiba y disfrute a lo grande. De ese ritmo de juerga y locura se irá pasando a mucho más en pocas semanas. Tommy le confiesa su sincero amor. Nancy le pide seguir con la alegría de la diversión, pero finalmente acepta crear un hogar, vivir como un verdadero matrimonio. Deciden organizar una cena para que Tommy pueda presentarla a su familia.

En el curso de esta se producirá la gran crisis: Steve con su esposa acuden por sorpresa. Ahora sí reconoce a Nancy y hace un aparte en la terraza para aclarar lo sucedido. Nancy adopta un tono cínico y sostiene que su boda con Tommy muestra que ha triunfado con un matrimonio por interés. Busca acabar con su imagen de inocencia. Steve le confiesa que fingió no conocerla para hacer menos cruel que no hubiese habido sino un flirteo entre ellos. Para despedirse, con ambigüedad, Nancy besa a Steve en los labios, ante la mirada de la antigua novia de Tommy, Katie Clemson (Kathryn Adams). Para dañar a Tommy, Katie difunde la noticia entre los invitados: incómodos con la situación, van abandonando la velada de inmediato.

Tommy se percata de lo ocurrido. En un primer momento y ante terceros, disculpa a su mujer y a su hermano. Cuando se queda solo con ellos les recrimina amargamente que no soporta haber sido engañado por ambos, que le han ocultado que se conocían y, sobre todo, que su esposa se hubiese casado solo por interés, estando enamorada de su hermano. Nancy, en respuesta a ello, abandona a Tommy y él, tras pasar la noche bebiendo, se alista en el ejército.

La reconciliación solo será posible si se produce la consabida dinámica que Cavell designa como *rematrimonio*. En las semanas de matrimonio con Nancy, Tommy había empezado a madurar, a enterrar definitivamente sus miedos infantiles, salvo uno que seguía vigente: la rivalidad con su hermano. El tiempo en el ejército le permitirá consolidar sus logros y abandonar la bebida. Nancy hace su propio recorrido: vuelve a trabajar, acepta una vida modesta e intenta ordenar su mundo interior, sus afectos. Cerrar el “asunto pendiente” de lo que supuso Steve se debe realizar antes de regresar con Tommy sin engaño. También Steve hace su parte, intentando convencer a ambos de que no arruinen su matrimonio, pues Nancy no fue para él ni sombra de lo que es para su hermano.

Pero Tommy se convence, ni siquiera cuando golpea a su hermano, librándose del temor infantil con respecto a él. Necesitará descubrir algo radicalmente transformador: en el año que ha estado sirviendo en el ejército –sin saber nada de Nancy– ha nacido su hijo, y la presencia del niño ha permitido a Nancy superar lo vivido con Steve, dando plena realidad a lo que ahora comparte con Tommy. El niño se convierte para ellos en una señal de misericordia, en un nuevo punto de partida para su amor.



#### 4.3. *Lady in a Jam*<sup>9</sup> (1942) y *Living in a Big Way*<sup>10</sup> (1947)

Tras *Unfinished Business*, La Cava sufrió un claro declive. Estas dos últimas películas acreditadas se hacen eco de sus temas favoritos, pero transmiten una pérdida de su habitual sensibilidad con respecto a los defectos de sus personajes (Vidal Estévez, 1995: 138; Gallagher, 1995: 304).

### 5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Gregory La Cava es aún hoy en día un director de cine que necesita ser estudiado con mayor profundidad. Un análisis longitudinal de su filmografía permite apreciar que sus grandes temas se desarrollan con notable coherencia. La imagen más extendida de un director cáustico e hipercrítico (Marías, 1995: 143-155) se debe matizar, porque su visión sobre las debilidades humanas está impregnada de humanidad y de misericordia, cargada de esperanza.

La Cava expresa a través del matrimonio el realismo de la esperanza: la debilidad humana solo se redime cuando hay verdadero amor, que solo se da cuando la entrega entre el varón y la mujer es igualitaria y asume la vulnerabilidad del otro. El cine de La Cava transmite esperanza hacia los más desheredados, hacia los que no tienen ni apariencia de héroes.

La sensibilidad, la capacidad de darse a los demás, la fue expresando de modo creciente en su cine hablado. Detrás de personas y familias locas, cómicas en los contornos de la *Screwball Comedy*, La Cava mostraba antihéroes que necesitaban ser redimidos. El estrato más profundo de la crisis no era una cuestión económica sino antropológica: la necesidad de encontrar un sentido de rectitud para la propia vida. La lógica del matrimonio aparecía como el emblema icónico de esa sanación.

Hay algo terapéutico en los mejores personajes de La Cava y, por extensión, en la contemplación de su cine. ¿Puede ser expresado como una invitación a la misericordia? ¿Una misericordia nunca apoyada en el cinismo, sino en una confianza magnánima en el ser humano más allá de todas sus limitaciones? ¿Una misericordia que solo se entiende cuando se actúa en favor de los que más lo necesitan? ¿Una misericordia imprescindible para perseverar en la fidelidad y en el matrimonio? La obra de La Cava ayuda sutilmente a plantearse estas preguntas, a responderlas con esperanza y con buen humor, a propiciar una educación de adultos con una filosofía de la misericordia.

<sup>9</sup> *Una dama en apuros.*

<sup>10</sup> *Viviendo a lo grande.*



## BIBLIOGRAFÍA

- BASINGER, J. (2012) *I do and I don't. A History of Marriage in the Movies*. New York, Toronto, Alfred A. Knopf, Random House of Canada Limited.
- CAVELL, S. (1979) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. 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. (2003) *Disowning Knowledge. In Seven Plays of Shakespeare. Updated edition*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, Sao Paulo, Cambridge University Press.
- CAVELL, S. (2009) *Más allá de las lágrimas*. Boadilla del Monte, Madrid, Machado Libros.
- CAVELL, S. (2010) "La filosofía como educación para adultos". En LASTRA, A. E. *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras*. Madrid, Plaza y Valdés: 17-26.
- COURSODON, J. (2006) "La Cava, G. (1892-1952)". En COURSDON, J. *50 años de cine norteamericano*. Madrid, Akal: 691-692.
- D'AGOSTINO, F. (1991) *Elementos para una Filosofía de la Familia*. Madrid, Rialp.
- FRAMPTON, D. (2006) *Filmosophy. A manifest for a radically new way of understanding cinema*. New York, Columbia University Press.
- GALLAGHER, J. (1995) "Biofilmografía (De 1929 a 1952)". En PARTEARROYO, T. E. *Gregory La Cava*. San Sebastián-Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española: 261-306.
- GANDINI, L. (2011) "El cine canta a la metrópoli". En BRUNETTA, G. *Historia mundial del cine- Volumen primero: Estados Unidos. Tomo primero*. Madrid, Akal: 461-479.
- GEHRING, W. (2002) *Romantic vs. Screwball Comedy. Charting the difference*. Lanham, Maryland and Oxford, The Scarecrow Press.
- HARVEY, J. (1998) *Romantic Comedy in Hollywood. From Lubitsch to Sturges*. New York, Da Capo.
- HEIDEGGER, M. (1996) "La época de la imagen del mundo". En HEIDEGGER, M. *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza: 69-90.
- HILDEBRAND, D. (1996) *Las formas espirituales de la afectividad*. Madrid, Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense.
- KENDALL, E. (1990) *The Runaway Bride. Hollywood Romantic Comedy of the 1930s*. New York, Alfred A. Knopf.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1981) *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona, Paidós.



- MARIAS, M. (1995) “La cara amarga de Gregory La Cava”. En PARTEARROYO, T. E. *Gregory La Cava*. San Sebastián-Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española: 143-153.
- PERIS CANCIO, J. A. (2013) “Fundamentación filosófica de las conversaciones cavellianas sobre la filmografía de Mitchell Leisen”. *SCIO*: 55-84.
- PERIS CANCIO, J. A. (2014a) “La búsqueda del amor puro en la filmografía de Mitchell Leisen desde una lectura iusnaturalista (I). De su aprendizaje con Cecil B. DeMille a la filmografía de la primera mitad de los años 30”. En VV. AA. *El derecho en tiempos de crisis. Homenaje a don Rafael Gómez-Ferrer Sapiña*. Valencia, Tirant lo Blanch: 647-746.
- PERIS CANCIO, J. A. (2014b) “La búsqueda del amor puro en la filmografía de Mitchell Leisen desde una lectura iusnaturalista (II). La evolución de un estilo: 1935-1938”. En Morote, J. *El derecho en tiempos de crisis. Homenaje a don Rafael Gómez-Ferrer Sapiña*. Valencia, Tirant lo Blanch: 747-878.
- PERIS CANCIO, J. A. (2014c) “Conversaciones Cavellianas sobre *Midnight* (1939) de Mitchell Leisen”. *SCIO*: 217-237.
- PERIS CANCIO, J. A. (2015) “A propósito de la filosofía del cine como educación de adultos: la lógica del matrimonio frente al absurdo en la filmografía de Gregory La Cava hasta 1933”. *Edetania*.
- PERIS CANCIO, J. A. (2016) “El concepto de matrimonio en Gregory La Cava”. *Blog de la Revista Scio*.
- POLO, L. (1997) *Ética. Hacia una versión moderna de los temas clásicos*. Madrid: Unión Editorial.
- READ, R. (2005) *Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*. New York: Palgrave MacMillan.
- ROTHMAN, W. E. (2005) *Cavell on film*. New York: State University of New York Press.
- SIKOV, E. (1989) *Screwball. Hollywood's Madcap Romantic Comedies*. New York: Crown Publishers.
- VIDAL ESTÉVEZ, M. (1995) “Gregory La Cava: La mirada ecuánime”. En PARTEARROYO, T. E. *Gregory La Cava*. San Sebastián-Madrid: Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española: 129-141.
- ZUNZUNEGUI, S. (1995a) “Cuestión de estilo. El arte cinematográfico de Gregory La Cava”. En PARTEARROYO, T. E. *La Cava*. San Sebastián-Madrid: Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española: 155-167.
- ZUNZUNEGUI, S. (1995b) “Comentarios a *Primrose Path*”. En GALLAGHER J. *Gregory La Cava*. Madrid-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española: 298-300.



