

## El concepto de matrimonio en Gregory La Cava

*José Alfredo Peris Cancio<sup>a</sup> y José Sanmartín Esplugues<sup>b</sup>*

### 1. LA OPORTUNIDAD DE REFLEXIONAR SOBRE EL CONCEPTO DEL MATRIMONIO EN GREGORY LA CAVA

La sección del blog sobre cine que venimos desarrollando en la revista *SCIO*, publicada por la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, intenta responder a un interrogante sin duda ambicioso: ¿qué nos enseña el Hollywood clásico sobre el matrimonio entendido como la unión en igualdad de varón y mujer? Tejido con mimbres de cinéfilos y de profesores de filosofía, nos movemos entre un Escila y un Caribdis que continuamente nos amenazan. Si nos ceñimos al texto fílmico (como nos gusta llamar a las películas cuando las tomamos como objetos de lectura y estudio), tememos desalentar a los interesados en la filosofía; si prolon-



Gregory La Cava and Irene Dunn on the set of *Unfinished Business*.

Fuente: <[www.filmreference.com](http://www.filmreference.com)>

gamos los *excursus* filosóficos, tememos perder a los cinéfilos.

En el comentario filosófico de las filmografías de los directores que desarrollamos en el citado blog, tenemos el riesgo

<sup>a</sup> Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

<sup>b</sup> Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.



de inclinarnos más por lo primero –se siente una especial sensación de privilegio cuando se describen producciones cinematográficas que se creían perdidas o que son poco visionadas... y pensamos que ¡ojalá estemos haciendo un buen servicio a la cultura volviéndolas a poner en circulación a través del blog!–, por eso mismo nos vamos a dedicar a lo segundo en este artículo, que se publica en una revista en la que la convocatoria a los filósofos es lo más determinante. Y vamos a autolimitarnos en las referencias cinematográficas a la obra de La Cava<sup>1</sup>. Dado que los artículos que aparecen en el blog son profusamente descriptivos de los filmes, nos remitimos a ellos para justificar las alusiones. Así intentaremos ahorrar, en la medida de lo posible, al lector más interesado en los temas filosóficos, las citas filmicas, por si le resultan un lastre para seguir la argumentación.

En la entrada de la sección del blog que tenemos encomendada, hacemos una triple afirmación y una pregunta sobre las que queremos volver a continuación, antes de entrar de lleno en los conceptos que vertebran las películas de La Cava (Partheyroy, 1995).

### *Las películas parecen aprender unas de otras*

Esta afirmación es la que justifica la metodología que empleamos. El aficiona-

do al cine, cuando le gusta una película, cuando queda impactado por ella, suele tener una agradable sensación de novedad, de haber descubierto algo que hasta entonces no había visto, sentido, valorado... Sin embargo, una reflexión crítica sobre el cine pone de manifiesto que, desde sus fases más tempranas, las películas se hicieron aprendiendo unas de otras.

Este argumento, central en la obra de Stanley Cavell (Cavell, 1979), lejos de restar placer estético, está llamado a aumentarlo. Pero no es una tarea siempre fácil. Con frecuencia, la cadena de precedentes puede llegar a ser inabarcable. Los *remakes*, los préstamos y las copias simples de unas películas a otras son recursos que aparecieron muy pronto en el mundo del cine americano.

La propuesta de estudiar longitudinalmente la filmografía de directores del cine hollywoodiense se constituye en un hilo conductor en este *laberinto* de recursos filmicos. Comparar películas de distintos directores es un ejercicio muchas veces iluminador, pero siempre lastrado por el riesgo de la arbitrariedad en la elección. Comparar las distintas manifestaciones de un solo director a lo largo de su filmografía debería ayudarnos, en cambio, a hacer juicios más precisos.

Ciñéndonos al director mencionado, Gregory La Cava (1892-1952) es un realizador del cine clásico poco conocido por

<sup>1</sup> Towanda, Pensilvania (Los Ángeles, 1892; California, 1952). Director estadounidense que comenzó como animador en *cartoons* y gozó de grandes éxitos en los años treinta, particularmente cultivando la *screwball comedy*. A su obra están dedicadas las tres primeras entregas de la sección que dirigimos en el blog (Peris Cancio, 2016).



el gran público, salvo quizá por una de sus comedias más difundidas: *My Man Godfrey* (1936, *Al servicio de las damas*). Para los más interesados sin una excesiva especialización en él, La Cava pasa por ser un director ácido, crítico, con una enorme carga de ironía. Para apoyar esta opinión, suele aducirse que La Cava comenzó en el mundo de los *cartoons* (dibujos humorísticos o satíricos).

Según lo que se acaba de decir, la concepción de La Cava sobre el matrimonio debería ser crítica y disolvente. La sorpresa, al estudiar su filmografía, ha sido encontrarnos con otra cosa muy distinta. Los personajes de La Cava, que en muchos casos sufren la marginalidad y la pobreza, buscan muy a menudo en el matrimonio algo que les permita recuperar su dignidad como personas. Una tabla de salvación. Una esperanza. Una iluminación. Iremos justificando esta afirmación a lo largo del artículo.

*El Hollywood clásico de los años veinte, treinta y cuarenta constituye una cantera inagotable de argumentos y gestos que siguen nutriendo el buen cine*

Esta segunda afirmación descansa sobre el hecho de que este cine parece haber captado su gramática esencial<sup>2</sup>. En eso el cine le lleva cierta ventaja a la filosofía, si se permite el atrevimiento. Los manuales

al uso de historia de la filosofía suelen explicar que, en el origen de la filosofía en Jonia, se encuentra un cambio de forma del lenguaje: se deja de explicar la realidad desde el mito y se acude a la razón, al logos. Lo que casi siempre se omite es que no dejaron de prestar los mitos su servicio a la razón. Y lo que con la misma asiduidad se oculta es que no hay filosofía que se sostenga sin unos mitos que la sustenten. Es decir, que un discurso argumentativo necesita *representaciones* más amplias que le den sentido.

Creo que ha sido un mérito innegable de la hermenéutica de Gadamer y también del segundo Wittgenstein y de sus seguidores –muy destacadamente, Stanley Cavell– volver a abrir la puerta de la razón a la sabiduría de lo mítico, la imaginación, lo *metarracional*... En nuestro caso, añadimos sin problemas las noticias que pueden venir de otro saber –para nosotros superior, quizá para otros culturalmente relevante– como es la religión revelada, el cristianismo.

El cine sin imágenes sintéticas cargadas de contenido emocional no hubiese sido, quizá, sino una filmación de acontecimientos (lo que hoy conocemos como documentales) con una estética básicamente formal. En los tiempos en los que la novela experimentó su primera gran crisis, el cinematógrafo comenzó una andadura que, con el tiempo, le iría permitiendo colmar grandes áreas del vacío

<sup>2</sup> Sin que con ello queramos suscribir la tesis extrema de Rudolf Arnheim sobre que el cine, como forma artística pura, es el cine mundo (Arnheim, 1986).



generado. En el embrión de cada género cinematográfico hay un imaginario culturalmente compartido, muchas veces nutrido por una popularización de los textos de la prosa novelística o del teatro.

Esa gramática esencial permite regresar al cine mudo o a grandes clásicos como John Ford, Cecil B. De Mille, Frank Borzage, Ernst Lubitsch o Fritz Lang y encontrar un apreciable ejercicio de síntesis, de concentración de elementos de cuyo desarrollo aún se sigue nutriendo gran parte del cine, no solo del americano.

El matrimonio ocupó un espacio privilegiado en esa gramática esencial con todas sus dimensiones: sinónimo de final feliz, motivo de drama, ocasión de travesuras, relato central de la vida de los pueblos... Pronto, los distintos códigos de autorregulación que culminaron en el código *Hays* obligaron a tratar con respeto esta institución. Eso pudo restar libertad en la creación en algunos casos. En otros, no generó el menor problema: sintonizar con las aspiraciones, los dolores, las alegrías o las penas del público a través del matrimonio resultaba un terreno de fácil tránsito.

Y la Cava transita así. Su visión sobre el matrimonio no se sale del cauce bastante común entre los cineastas de su generación. ¿Qué añade entonces? Por una parte, una sensibilidad hacia lo que ven en el matrimonio las personas más vulnerables y desestructuradas. Por otra parte, una dimensión de misericordia y gratuidad que no está presente en otros planteamientos en los que la institución matri-

monial es percibida más desde su función social que desde su significado interpersonal. Es decir, para La Cava el matrimonio es, ante todo, un acontecimiento que va a permitir que las personas cambien sus vidas, lo cual lo emparenta fácilmente con una comprensión del matrimonio como acontecimiento de salvación, tal y como se desarrolla hoy en la teología católica (san Juan Pablo II, 1995). El sacramento del matrimonio hace que el esposo sea Cristo para la esposa y viceversa. Y desde esa nueva manera de ser es posible, desde una renovación profunda de la persona y de su vocación al amor y a la comunión con Dios, una renovación radical de la sociedad humana.

Otros directores como Mitchell Leisen o Leo McCarey también describen estos acontecimientos de transformación, pero sobre todo pretenden incidir en la dimensión social de la riqueza o de la pobreza y en la desigualdad que hay que superar para conseguir el tú-a-tú del matrimonio. En La Cava, en cambio, se descubre un énfasis particular en describir procesos profundos –casi terapéuticos– de recuperación personal.

*Entre los argumentos del Hollywood clásico destaca la igualdad entre varón y mujer que expresa una complementariedad en la libertad*

Esta tercera idea es directamente deudora de la obra de Stanley Cavell y, en concreto, de su *Pursuits of happiness* (*La bús-*



*queda de la felicidad*, 1981). Este profesor emérito de Harvard realiza un admirable ejercicio de reconstrucción de un género, el de la comedia de *rematrimonio* —también denominada a menudo *comedia de enredo matrimonial*—, en el que la primera unión matrimonial suele frustrarse porque uno de los cónyuges (habitualmente él) no trata al otro en pie de igualdad, no lo respeta como persona y, por tanto, como ser humano que libremente ha decidido formar un *nosotros* donde antes solo había un *yo* y un *tú*. Será necesaria la realización posterior de un profundo ejercicio de recapitación y reconstrucción de la relación entre ambos que conduzca, ahora sí, a un nuevo matrimonio capaz de cumplir las expectativas de felicidad que se tenían en un principio.

Cavell establece un *numerus clausus*: son siete y solo siete las comedias que merecen formar parte de este género<sup>3</sup>. Otras podrán obtener un premio de consolación: *podrían formar parte de este género*.

Para comprender este proceder, es necesario referir lo que Cavell entiende por *género*, ya que lo hace para relacionar películas de una manera muy diferente a lo

que habitualmente se entiende por un género cinematográfico:

... 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: 28).

Pero también hay una innegable parte de provocación sugestiva en este proceder que, por lo demás, ha sido continuamente avalado y reforzado en los encuentros que Cavell ha ido teniendo en foros universitarios en los últimos treinta años. Su propuesta apunta, de manera principal, a que sea su reflexión sobre estas siete comedias la que permita realizar una argumentación filosófica adecuada sobre el sentido de la igualdad varón-mujer y el matrimonio como motor de los valores democráticos

<sup>3</sup> 1. *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 *It Happened On Night* (*Sucedió una noche*, 1934). Director: Frank Capra (1897-1991). Protagonistas: Ella (Ellie), Claudette Colbert. Él (Peter), Clark Gable; 3. *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 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. *His Girl Friday* (*Luna nueva*, 1940). Director: George Cukor (1899-1983). Protagonistas: Ella (Hildy Johnson), Rosalind Russell. Él (Walter Burns), Cary Grant; 6. *Adam's Rib* (*La costilla de Adán*, 1949). Director: George Cukor (1899-1983). Protagonistas: Ella (Amanda Bonner), Katharine Hepburn. Él (Adam Bonner), Spencer Tracy; 7. *The Awful Truth* (*La pícaro puritana*, 1937). Director: Leo McCarey (1896-1969). Protagonistas: Ella (Lucy Warriner), Irene Dunne Él (Jerry Warriner), Cary Grant.



en las sociedades modernas, comenzando por la propia sociedad americana. Como todas son de calidad artística contrastada y el catálogo es suficiente, no hace falta añadir más<sup>4</sup>.

La parte más inquietante, a mi juicio, de los análisis de Cavell es que, para ninguna de las parejas o matrimonios protagonistas sufrir la pobreza, la debilidad o la marginación constituye un problema. Son capaces de solidarizarse con los que lo pasan mal, pero no lo experimentan en primera persona. Quizá por eso mismo Cavell no ha tenido en cuenta ninguna de las películas de La Cava, porque su *personaje-tipo* es alguien que vive en contextos deprimidos o que ha experimentado un desgarramiento interior, un sufrimiento: incompreensión, fracaso amoroso previo, desprecio del cónyuge, pérdida de la persona amada, *hiperresponsabilidad* ante la propia familia o ante un miembro de esta, sobreprotección maternal en solitario por viudedad desconocida, pobreza que ha enseñado a vivir del delito...

Se podrá afirmar que, mientras que en el canon de comedias de Cavell lo sustancial es un encuentro entre dos inteligencias y dos libertades que van descubriendo dimensiones más profundas, los personajes de La Cava tienen, en primer término, unas heridas del corazón que la persona amada irá sanando y que, de este modo, se propiciará un encuentro entre libertades e

inteligencias distinto del que se había experimentado hasta el momento.

*¿No será un aprendizaje muy conveniente en tiempos en los que el matrimonio es o banalizado o temido?*

La entradilla del blog a la que aludimos termina con una pregunta sobre si todo lo anterior no será un aprendizaje muy conveniente en tiempos en los que el matrimonio es o banalizado o temido o, incluso, confundido con otras formas de atracción, afecto o amistad, lo que para Cavell será materia de la filosofía como educación de adultos.

Ello nos va a llevar a buscar un diálogo filosófico con un autor como Dietrich von Hildebrand (1889-1977), prácticamente de la misma generación que La Cava. Pero antes sí conviene justificar que, efectivamente, en este director se aprecia una visión del matrimonio que no incurre en las deformaciones apuntadas, hoy en día tan frecuentes.

En primer lugar, La Cava se encuentra muy alejado de visiones banales del matrimonio que no son exclusivas de nuestros días, sino que comenzaron a hacer acto de presencia bastante pronto en el medio cinematográfico —pocos tópicos tan injustificados en la cultura de los medios como el de presentar lo transgresor como nove-

<sup>4</sup> Desde esta comprensión de lo que Cavell pretende, uno de nosotros ha venido realizando desde hace un tiempo "reflexiones cavellianas" (Peris Cancio, 2013) sobre cine, muy presentes en la sección de Filosofía y Cine en el blog de la Red de Investigaciones Filosóficas SCIO que tenemos encomendada.



dad—. Nos referimos a matrimonios contraídos *a lo loco*, con la idea de anularlos, que dan la impresión de haber sido una estratagema para acceder a los favores de alguna jovencita. Son propios de comedias que quieren poner de relieve los actos irresponsables de los muy ricos. La Cava no va por ese camino. En una película en la que se accede de este modo irreflexivo al matrimonio (*Unfinished Business*, 1941), su hilo argumental está constituido por el proceso interior que han de realizar los protagonistas para sanar de raíz su matrimonio, para elegirse verdaderamente como personas.

Más bien, La Cava se sitúa en las antípodas de tratar el matrimonio como algo banal. Uno de los hallazgos más felices que nos ha propiciado la lectura longitudinal de su filmografía ha sido comprobar cuántas veces emplea el recurso siguiente: la ilusión de los jóvenes por contraer matrimonio renueva la de quienes llevan casados mucho tiempo y pueden estar pasando por una *fase gris*.

En nuestros días, el matrimonio se vuelve algo banal o superficial cuando no se entienden sus notas esenciales, y se considera que contraerlo *a prueba* o con facilidades para romper el compromiso (“divorcio exprés”) o cambiarlo por una cohabitación sin compromiso (“uniones de hecho”) o extenderlo a la convivencia íntima de personas del mismo sexo (“matrimonio homosexual”) es perfectamente admisible, pues no cambia ni lesiona su función social y su sentido personal. La

Cava, como vamos a tener ocasión de comprobar, no dejará de lado ninguna de las notas que caracterizan al matrimonio como fruto del amor *esponsalicio*.

Tampoco sus personajes sienten miedo ante el matrimonio como si se tratase de una institución que amenaza y mata el auténtico amor y que, por ello, es preferible el amor *libre*, la ausencia de compromiso en la unión entre el varón y la mujer. Sus personajes tienen las lógicas vacilaciones ante la persona concreta a la que darse, pero no ante la bondad de lo que constituye el *casarse*. El compromiso matrimonial, el decidirse a decir que *sí* a darse como esposo, a recibir como esposa (y viceversa), es vivido con la responsabilidad que conlleva un momento tan decisivo y tan feliz de la biografía de las personas. Huir de ese momento significaría no asumir plenamente la propia historia con libertad y con responsabilidad.

Finalmente, en La Cava no se confunde el matrimonio con otras formas de atracción, afecto o amistad. Sus personajes saben lo que quieren. Ciertamente, pueden fracasar o equivocarse con que sea la persona, el lugar o el momento adecuados, pero no sobre lo que están buscando. La Cava, en definitiva, no sitúa a sus personajes ante el matrimonio como al consumidor ante el escaparate. El matrimonio no es un objeto de consumo. El matrimonio es la unión igualitaria que permite superar la fragilidad que cada uno de sus miembros tiene o tendría por separado.





2. AMOR ESPONSALICIO Y MATRIMONIO EN  
DIETRICH VON HILDEBRAND  
Y EN GREGORY LA CAVA

No faltan en la obra de La Cava referencias explícitas al sentido del matrimonio. En *Unfinished Business* (1941)<sup>5</sup>, no muy bien versionada al castellano como *Ansia de Amor* –y perdón por reiterar la cita– es muy notoria esta reflexión. Pero lo propio de un director del cine clásico de Hollywood –cine de entretenimiento inteligente– no es realizar tesis por medio de la pantalla. Esto es lo que intentó el cine europeo a partir de los cincuenta o sesenta del siglo pasado, y que no siempre alcanzó la notable calidad fílmica de, por ejemplo, Eric Rohmer (1920-2010).

Como ha señalado con acierto Daniel Innerarity:

Es extraño que quien sabe crear belleza sepa también dar cuenta teórica de lo que hace. Es que tampoco lo necesita para acreditarse como artista. La creación de arte y saber acerca de la creación de arte están a diferente nivel (Innerarity, 1995: 11).

Prueba de ello es que las entrevistas con grandes directores –como la realizada con John Ford por Peter Bogdanovich (Bogdanovich, 1997) o la desarrollada por François Truffaut con Alfred Hitch-

cock (Truffaut, 2008)– reflejan, en muchas ocasiones, un cierto asombro ante las preguntas o ante los juicios del estudioso que las lleva a cabo.

Ayuda poder realizar un diálogo entre lo que se ve en la pantalla y lo que ha estudiado un pensador contemporáneo como el ya aludido von Hildebrand. Citamos:

Podemos decir, pues, que... el amor esponsalicio, cuando ha llevado al entrelazamiento de la mirada, debería tener primacía sobre cualquier otro.

El matrimonio, como tal, es una consecuencia de la primacía del amor esponsalicio, primacía que se funda en su particularidad categorial. Llegar al extremo de unir nuestra vida, también externamente, con la de la persona amada, a comprometernos formalmente para toda la vida, a querer ser “una sola carne” con ella, nos concede un puesto singular en su vida. El matrimonio es la expresión objetiva más vigorosa de la primacía fundada en el entrelazamiento de la mirada del amor esponsalicio. Cuando existe un amor de este tipo y no hay ningún impedimento objetivo, se *debería* contraer matrimonio.

Si el matrimonio es una consecuencia de la primacía del amor esponsalicio, sirve, asimismo, para reforzar esta primacía. Igual que hace más importante y grave la exigencia de *fidelidad*, el matrimonio aumenta la exigencia de

<sup>5</sup> Sinopsis: *Una chica de ciudad pequeña se encuentra y se enamora de un playboy en un tren a Nueva York. Para él, la aventura termina cuando llegan, pero ella continúa enamorada. La joven conoce y se casa con su hermano, un desajuste conflictivo que finalmente se convierte en verdadero amor.* Traducido de IMDB, <<http://www.imdb.com/title/tt0034340/>>, captura de 16 de mayo del 2017.





amar “más” a esta persona que a las demás y de que ocupe el primer lugar en nuestro corazón.

La entrega decidida que se da en el amor sponsalicio como tal adquiere, evidentemente, un carácter nuevo gracias al consenso y la entrega voluntaria –y, muy especialmente, gracias a la singular entrega de uno mismo en la *consummatio* del matrimonio–, con la que queremos, de una vez para siempre, vivir *una* vida con la otra persona (von Hildebrand, 1998: 419).

Vamos a comenzar el comentario de este texto por la consideración del matrimonio como *una consecuencia del amor sponsalicio*. Después precisaremos qué es lo que se entiende por tal tipo de amor.

¿A qué asistimos cuando vemos en la pantalla un compromiso matrimonial? Von Hildebrand lo precisa bien.

A) En primer lugar, un cambio en el varón y la mujer que lo expresan: cada uno de ellos pasa a ocupar un lugar muy importante en la vida del otro. Han llegado al extremo de querer unir su vida con la de la persona amada, a comprometerse formalmente para toda la vida, a querer ser “una sola carne”. De la mirada del amor sponsalicio –de mirarse enamoradamente–, pasan a dar la expresión objetiva más vigorosa de su primacía. Han respondido a un deber que estaban en condiciones de poder cumplir, sin impedimentos.

En las películas de La Cava el matrimonio es expresado así. Con una menor fuerza dramática, con menos vigor interno, no se estaría a la altura del anhelo de los personajes, no se transmitiría emoción consistente alguna. Cuando Godfrey (*My Man Godfrey*<sup>6</sup>, 1936) o la muchacha de la Quinta Avenida (*5th Ave Girl*<sup>7</sup>, 1939) han

<sup>6</sup> Sinopsis: *Una alocada chica de la alta sociedad, Irene Bullock* [Carole Lombard] *su hermana Cornelia* [Gail Patrick] *y sus ricos amigos se divierten con un extravagante juego de gymkana que consiste en recoger todo tipo de desechos. En un lugar del East River, zona azotada por la Gran Depresión, encuentran a Godfrey* [William Powell], *un ingenioso y mordaz vagabundo. Este curioso personaje acompaña a las hermanas a una fiesta, donde pronuncia un discurso sobre el carácter inhumano del juego. Después acepta trabajar como mayordomo en la casa familiar. En realidad, Godfrey esconde un secreto sobre su pasado: es un aristócrata viviendo como mendigo por un fracaso amoroso. Al final, Godfrey ayudará a la familia en todos sus problemas y Carole se casará con él, sanando su herida interior.* Tomado de Filmaffinity España, y completado, <<http://www.filmaffinity.com/es/film712704.html>>, captura de 16 de mayo de 2017.

<sup>7</sup> Sinopsis: *Preocupado por los problemas sindicales en su negocio y solitario en su cumpleaños porque su esposa, Martha* [Verree Teasdale], *sale con un playboy, el millonario Timothy Borden* [Walter Connolly] *se encuentra con la desempleada y hambrienta Mary Gray* [Ginger Rogers] *en un parque, la convence para acompañarlo a un club nocturno y finalmente la contrata para que permanezca en la casa como empleada y provocar los celos de su mujer. Así, salen por la ciudad prácticamente todas las noches. Mary, por su parte, tiene un efecto positivo en otros miembros del hogar: la hija Katherine* [Kathryn Adams] *está enamorada de Mike* [James Ellison], *el chófer comunista, y busca su consejo. Y el hijo Tim* [Tim Holt] *se ve aaminado a hacerse cargo del negocio familiar para evitar que se arruine, lo que Timothy había estado tratando de conseguir que hiciera, sin éxito alguno. Las complicaciones surgen cuando Tim se enamora de Mary y se molesta por el asunto que él percibe que está teniendo con su padre.* Traducción libre de la sinopsis de IMDB, <[http://www.imdb.com/title/tt0031302/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0031302/?ref_=fn_al_tt_1)>, captura de 16 de mayo del 2017.



resuelto los problemas de las familias a las que servían, su vacío se hace más intenso. Están más predispuestos a dejarse alcanzar por el amor. O mejor: más indefensos para vivir sin él.

En el primer caso es la alocada hija menor (Irene) la que despierta el corazón de Godfrey, la que hace que el falso mayordomo, el joven de buena familia hundido por un desengaño amoroso, se arriesgue al entrelazamiento de la mirada, consienta, diga que sí a lo que gratuitamente expresa como don, don que recibe de la fragilidad, de la inocencia infantil de ella.

Quienes se empeñan en presentar a La Cava como un cínico ven en este final una victoria de la prisión de la que acaba de escapar. La casa de los Bullock es considerada un manicomio, y la propuesta matrimonial de Irene, una prolongación de la locura que finalmente atrapa a Godfrey. Todo lo contrario. La redención de Godfrey comenzó cuando se dejó mirar por Irene y quiso hacer algo por ella, y descubrió que ella le correspondía con una reciprocidad, con una elección de preferencia que nada podía justificar en ese momento. Esa redención que ha sacado a los Bullock del atolladero ahora culmina su obra beneficiándole a él mismo.

También Mary Gray, la muchacha de la Quinta Avenida, experimenta esa primacía del amor esponsalicio, la necesidad de responder a un amor que está por encima de la beneficencia que ella ha venido ejerciendo sobre la familia que ha contratado sus servicios de una manera muy poco común.

Unas veces el relato puede ser más sintético, otras más desarrollado, pero el tenor traza una línea coherente: el encuentro con la persona amada marca un deber, pero un deber que incluye la felicidad. Por ello no es un movimiento ciego. El inciso “y no hay un impedimento” marca la concurrencia de la inteligencia en un acto en el que se cuenta con el corazón y la voluntad.

La noción de impedimento orienta la mirada entrelazada. No cabe amor esponsal con quien no puede corresponder por lazos familiares o sanguíneos, por compromisos anteriores, por inmadurez... El aprendizaje, en el seno de la propia familia, del bien del matrimonio explica la fácil asunción de los impedimentos como orientación del corazón hacia el matrimonio. Su ausencia complica hasta el extremo una verdadera libertad en este tipo de elecciones.

El profesor Francesco D'Agostino, al abordar las dimensiones jurídicas de lo familiar, desarrolla en un sentido educativo y existencial lo que conllevan los impedimentos: son expresiones del respeto al otro (D'Agostino, 2002: 69-83). El amor esponsalicio cuenta con la esfera de la afectividad, nace de ella, pero atiende también la esfera intelectual y la volitiva: “En el hombre existe una tríada de centros espirituales: entendimiento, voluntad y corazón que están destinados a cooperar entre sí y fecundarse mutuamente” (von Hildebrand, 1996: 56).

B) En segundo lugar, cuando vemos en la pantalla el compromiso matrimo-



nial, se refuerza la primacía del amor esponsalicio: torna más grave e importante la fidelidad, aumenta la exigencia de amar más a esa persona, de reservarle el primer lugar en el corazón.

La Cava dibuja adecuadamente esta tensión de crecimiento y, al menos en dos ocasiones, la rivalidad entre hermanas (*My Man Godfrey*) o entre hermanos (*Unfinished Business*) lo hace patente. No es que el matrimonio añada la cláusula de fidelidad como ocurre en determinados contratos laborales con la exclusividad –imposibilidad impuesta de prestar servicios análogos a otra empresa–. Es lo que requiere el amor esponsalicio. Comprometerse con Irene deja claro que entre Godfrey y su hermana mayor, Cornelia, existía otro tipo de relación. Con ello, la hermana menor se ve dignificada y enaltecida. Es más ella misma que nunca.

Hasta que Nancy (*Unfinished Business*) no finalice el asunto de aclarar qué es lo que sintió por Steve antes de conocer a Tommy, su marido, el matrimonio mantiene una separación de hecho. Pero cuando ella ve las cosas con claridad, el rival de Tommy ya no es su hermano. Al regreso del frente, Tommy sabrá que ha tenido un hijo con Nancy y ella querrá comprobar si este hecho ha servido para reforzar el

amor esponsalicio no solo suyo, sino también de su esposo.

En una de las películas más arduas de La Cava (*Primrose Path*<sup>8</sup>, 1940), un joven trabajador, Ed, solo podrá desarrollar su amor esponsalicio cuando su mujer, Ellie May, se deje de disimular y le permita asumir su situación. Algunos comentaristas partidarios del pretendido lado oscuro de La Cava ven en este final una multiplicación de la marginalidad. En este caso, acertaron más los distribuidores españoles que la titularon *Una nueva primavera*. Efectivamente, el matrimonio de Ed y Ellie May será una nueva primavera, una esperanza de la libertad creativa frente al fatalismo del padre de la joven, un traductor de griego al que se le ve vencido por el alcoholismo, por el miedo a enfrentarse a la vida y en quien se percibe el desarrollo de una pronunciada autocompasión, que se ilustra con una cita del comediógrafo griego Menandro (342 a. C.-291 a. C.): “No vivimos como queremos, sino como podemos”.

El matrimonio de los padres de Ellie May, por contra, supuso la más amarga expresión de la marginalidad de la familia. La madre se casó por compasión con el universitario fracasado y hundido por la adicción, y mantiene a la familia ejer-

<sup>8</sup> Sinopsis: *Ellie Mae* [Ginger Rogers] vive en *Primrose Hill* con su madre *Mamie Adams* [Marjorie Rambeau], una meretriz de buen corazón, su padre alcoholico, *Homer* [Miles Mander] su hermana menor, *Honeybell* [Joan Carroll] y una abuela mezquina [Queenie Vassar]. *La colina no es una buena parte de la ciudad. Cuando ella se encuentra y se enamora de un hombre trabajador*, Ed Wallace [Joal McCrea], se casan y ella oculta su pasado. Cuando Ed descubre la verdad, se pone en peligro el matrimonio. Finalmente triunfa el verdadero amor. Traducción libre de IMDB, >[http://www.imdb.com/title/tt0032946/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0032946/?ref_=nv_sr_1)>. Captura de 16 de mayo del 2017.



ciendo como mujer de alterne. El padre no soporta la situación, intenta suicidarse y la madre lo evita, pero la herida sufrida le causará la muerte. Frente a ese panorama de tinieblas, el matrimonio entre Ed y Ellie May aportará una verdadera esperanza: casándose por un genuino amor esponsalicio, sus personalidades sacarán lo mejor de sí mismas y su entorno se verá transformado.

C) Con ello entramos ya en el tercer aspecto de lo que vemos en la pantalla en la obra de La Cava a partir del compromiso matrimonial: la entrega decidida que se da en el amor esponsalicio adquiere un carácter nuevo gracias a la voluntad de querer vivir, de una vez para siempre, con la otra persona.

Siguiendo con *Primrose Path*, Ed y Ellie viven una luna de miel –sin viajes, trabajando– que irradia una felicidad que contagia al entorno. No hace falta ninguna explicitación para que se entienda que la donación ha sido plena. Los dos son otros, mejor, son uno. La crisis que posteriormente van a vivir –y que les mantendrá temporalmente alejados por diversos malentendidos– podrá encontrar aquí su fuerza nutriente. El jefe de Ed en el taller

y la gasolinera es testigo privilegiado de esta y agente decisivo para su reconciliación.

Esa misma situación se produce en *Unfnisehd Business*, y la presentación temática más explícita quizá se consigue en *She Married Her Boss*<sup>9</sup> (1935), en la que el matrimonio por conveniencia de un jefe con su secretaria –padre divorciado que desea que ella ponga en la casa el mismo orden que consigue en el despacho– solo se transformará en verdadero matrimonio cuando se dé la entrega total y sin condiciones.

D) Lo anterior nos conduce a la ineludible alusión a la película más explícita de La Cava sobre las posibilidades de sanación del amor esponsal y del matrimonio: *Private Worlds* (1935)<sup>10</sup>. Su tesis es que no hay una diferencia cualitativa entre un enfermo mental y otra persona que no lo es. Lo común es que todos tengamos mundos privados en los que nos refugiemos. Lo que hace que alguien enferme es que estos mundos nos desconecten de la realidad y de los demás.

El matrimonio por amor aparece como la posibilidad de salir de los mundos de uno mismo para compartir com-

<sup>9</sup> Sinopsis: *Una supereficiente secretaria de unos grandes almacenes, Julia Scott [Claudette Colbert] se enamora y se casa con su jefe, Richard Barclay [Melvn Douglas] pero descubre que cuidar de él en casa (y especialmente de su hija mimada) es muy diferente que cuidar de él en el trabajo.* Traducido libremente de IMDB: <[http://www.imdb.com/title/tt0026986/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0026986/?ref_=nv_sr_1)>. Captura de 16 de mayo del 2017.

<sup>10</sup> Sinopsis: *Jane Everest [Claudette Colbert] trabaja como doctora en un psiquiátrico junto con Alex McGregor [Joel McCrea]. Jane está muy unida tanto a Alex como a su esposa Sally [Joan Bennett]. Alex, que espera ser nombrado director del centro, ve frustradas sus expectativas al serle concedido este puesto al doctor Charles Monet [Charles Boyer]. El doctor Monet tiene ideas anticuadas y está manipulado por su hermana Claire [Helen Vinson]. Claire intentará seducir a Alex.*



pletamente los de otro, de modo libre y consciente. La sanación así resulta mutua. Y la infidelidad en el matrimonio supone una regresión, una vuelta a la ruptura con los demás que hará sufrir, sobre todo, al cónyuge más débil. Si los enfermos necesitan terapia, los presuntamente sanos, sus médicos, necesitan responder adecuadamente al amor esponsalicio si quieren seguir madurando como personas.



Juan Cruz Cruz

### 3. LAS CARACTERÍSTICAS DEL AMOR ESPONSALICIO EN VON HILDEBRAND Y LA CAVA

En su estudio introductorio a la obra de von Hildebrand que estoy citando, el profesor Juan Cruz Cruz se pregunta: “¿Qué es el amor esponsalicio? ¿Cuáles son las notas esenciales que la fenomenología de Hildebrand ha visto en el hecho amoroso surgido entre dos seres humanos de distinto sexo?” (Cruz Cruz, 1998: 20).

Para responder, cita siete características esenciales. En lo que sigue vamos a tratar de analizar si estas características están presentes, o no, en la obra de La Cava y, si están presentes, cómo lo están.

1. En primer lugar, el amor esponsalicio es personal: se dirige al ser mismo del sujeto, no se detiene en sus cualidades al margen de la persona. “Amar es así afirmar el valor absoluto de un sujeto” (Cruz Cruz, 1998: 20).

El medio cinematográfico favorece esta característica y La Cava la aprovecha plenamente. A diferencia de la pintura o la

fotografía, la pantalla permite representar el mundo personal del sujeto sin detenerse en aspectos parciales, introduciendo la narración y el tiempo. La persona amada siempre tiene belleza y, al mismo tiempo, historia. Responder a su amor es responder a una realidad que destaca sobre el resto. Así se afirma de manera histórica y existencial su valor absoluto, de un modo que la pantalla recoge con una plasticidad difícil de igualar.

2. En segundo lugar, ese amor es libre. Exige autoposición, conjunción de inteligencia y libertad.

En La Cava el compromiso matrimonial se diferencia claramente del *flirt*, de la aventura ocasional, del romance sin compromiso. Para ello, los personajes tienen que recorrer con frecuencia un itinerario, un proceso —en no pocas ocasiones, una separación y un reencuentro—. Solo en un momento de madurez cabe decir verdade-



ramente “sí”. Y, si previamente se dijo a la ligera, no cabe sino sanarlo.

3. En tercer lugar, ese amor tiene un carácter sexuado: el tono erótico es integrado en el amor promotor.

El código Hays no invitaba a vaciar de contenido lo erótico, sino a darle un carácter sutil incluso en el matrimonio. *Insinuar* resultaba suficiente para la inteligencia del espectador y no ofendía su sensibilidad. Las elipsis, las miradas, los gestos que solo captan ellos en todo su significado tornan perfectamente visible el carácter sexuado que, desde el primer momento, se abre como posibilidad en el encuentro entre la mujer y el varón. “Entre dos personas de sexo opuesto hay esta característica especial: su constitución sexuada tiene una finalidad objetiva que el amante no puede ni eliminar angelicalmente ni subvertir bestialmente” (Cruz Cruz, 1998: 20).

La elección de los actores y de las actrices por parte de La Cava le facilitaba al espectador entender lo que podía estar moviendo a sus personajes. Por lo general, los otros personajes quedaban muy difuminados frente a esta relación esencial.

El cine clásico –y el de La Cava no es una excepción– ha tenido bastante facilidad para que la imagen y el argumento se conjugasen a fin de describir con éxito un amor que expresase la unidad de cuerpo y espíritu.

4. En cuarto lugar, es un amor total, en el sentido de exclusivo. El valor exclusivo del otro debe ser respondido con el valor absoluto del propio ser personal.

Eso es, como ya se ha comentado, lo que hace que la decisión de casarse no deba tomarse a la ligera, y eso es lo que concede al matrimonio el *carácter terapéutico* en sentido radical. El matrimonio –la sinergia entre los cónyuges– ayuda a superar las vulnerabilidades que cada uno puede tener por separado. La fragilidad de las personas se redime no solo cuando son amadas así, sino cuando ven que es posible amar de este modo y actúan en consecuencia.

Es posible, desde luego, analizar el matrimonio desde el punto de vista de las funciones sociales que cumple, poniendo entre paréntesis su misión de reconstrucción personal de los cónyuges. Pero para La Cava, lo verdaderamente crucial es que el matrimonio se viva, precisamente, como reconstrucción personal en la igualdad entre varón y mujer, especialmente en unos momentos culturales en los que la extensión de una mentalidad pragmática está poniendo en riesgo el sello de lo personal en la articulación de la sociedad.

5. En quinto lugar, es un amor incondicional, sin límite en el tiempo, sin condiciones ajenas a la propia lógica de la mutua entrega.

El mencionado recurso de que la ilusión de los jóvenes revigoriza el matrimonio de los mayores es sumamente ilustrativo de la visión de La Cava. La aventura que comienza en el matrimonio no es la de una plenitud que el tiempo amenaza. Para La Cava, el descubrimiento del ser personal exige una dimensión histórica de aprendizaje. El tiempo no es una amenaza



para el amor esponsalicio: es la ocasión de su maduración y consolidación, de reconocerse expresivamente, de integrar nuevas experiencias. Con mucha claridad lo expresa el profesor D'Agostino en la obra ya citada:

... solo el matrimonio garantiza plenamente a la "familiaridad" la posibilidad de experimentar la duración temporal, esto es, de ofrecer un fundamento a la posibilidad de comprometerse los sujetos. Probablemente debe entenderse en este sentido la advertencia del Apóstol respecto al deber de amar a la propia mujer, por cuanto "quien ama a su mujer se ama a sí mismo" (Ef. 5,28). En efecto, el tema de la "matrimonialidad" se encuentra unido al de la fidelidad; se trata de un tema con raíces mucho más profundas de lo que normalmente se piensa, ya que *compromiso* y *fidelidad* constituyen el reverso de *mentira* e *impostura*, y se revelan, por tanto, como caracteres indivisibles y constitutivos del hombre, que afectan a la totalidad de su relación con el mundo. Esta es la razón de que en el Antiguo Testamento aparezcan indisolublemente ligadas la fidelidad matrimonial y la fidelidad a la alianza divina (D'Agostino, 2002: 80-81).

La película sobre el mundo universitario *The Age of Consent* (1932) y el dilema entre carrera universitaria o matrimonio pone de manifiesto el error que, para La Cava, su-

pone rebajar las exigencias del matrimonio para hacerlo compatible con otros intereses, por muy legítimos que sean.

El contrapunto que supone su única incursión en una película (*Gallant Lady*, 1933), que se situaría próxima al *melodrama de la mujer desconocida* (Cavell, 2009), refuerza este aspecto. Al haber perdido al esposo y padre de su hijo, con quien mantuvo una relación secreta, Sally Wyndham se ve ante la situación de elegir entre tres candidatos a esposo. Ninguno de ellos reúne las condiciones de un verdadero amor esponsalicio, y al final se decide principalmente por quien le permite estar más cerca de su hijo. Desde luego, no es este el modelo de matrimonio en el que La Cava cree y que refleja en sus filmes<sup>11</sup>.

6. En sexto lugar, es un amor fiel y leal. Se expresa públicamente y se ratifica y se crece ante las dificultades.

La dimensión pública del compromiso no es una amenaza para el amor. Tampoco el tener que superar dificultades. Más bien, como se acaba de apuntar, La Cava coincide con otros directores en extraer consecuencias trágicas de una historia de amor cuando se oculta y no se manifiesta públicamente.

Superar las crisis hace crecer el amor y verifica el sentido del matrimonio. La insistencia de S. Cavell al respecto con su concepto de *rematrimonio* (*volverse a casar*) resulta paradigmática (Cavell, 1981).

<sup>11</sup> Sinopsis: Sally está desesperada por haber perdido a su marido... Sin dinero y embarazada, entrega a su hijo en adopción. Más tarde, casada con un conde italiano, se encuentra casualmente con su hijo en París y viaja junto a él a los Estados Unidos sin revelar su identidad.





Las películas ya mencionadas sobre procesos madurativos que suponen distancia y reencuentro se aproximan a las líneas maestras del género.

7. En séptimo lugar, es un amor creador. El sentido esponsalicio de la entrega está en el hijo y en el descubrimiento progresivo del otro.

Este aspecto, en lo relativo a los hijos, está explícito en *Unfinished Business* e implícito en el resto de su filmografía. La Cava incide más en el aspecto de descubrimiento progresivo del otro. Sin embargo, si se reflexiona sobre la implicación de los matrimonios maduros en la felicidad de los esposos jóvenes, podremos concluir que se trata de un modo de hacer presente esta característica del amor esponsalicio.

#### 4. CONCLUSIÓN

En el estudio citado, el profesor Juan Cruz Cruz plantea, a la luz de la obra de von Hildebrand, tres maneras de concebir la relación entre amor esponsalicio y matrimonio.

Una primera, que niega que la relación entre amor esponsalicio y matrimonio sea la de causalidad, ya que entiende que el matrimonio puede ser contraído por otros motivos igualmente legítimos, por ejemplo, para dar una buena educación a los hijos, buscando en el cónyuge las mejores cualidades al respecto.

Una segunda, que considera que el amor esponsalicio es el presupuesto del

matrimonio, pero no propiamente su causa. Los cónyuges se casan porque se quieren, pero no se casan para quererse, sino para formar una nueva unidad –la *una caro*–, abrirse a la vida y ayudarse mutuamente.

La tercera –la propia de von Hildebrand– considera que el amor puede y debe ser causa del matrimonio como ideal o ejemplar, ya que “expresa la sustancia de un amor personal, entero y promotor de los valores espirituales y corporales de dos seres humanos sexualmente diferenciados” (Cruz Cruz, 1998: 25).

Esta tercera es la que ilumina la visión que La Cava desarrolla sobre el matrimonio a lo largo de su filmografía. En esta manera de concebirlo, coincide con muchos directores del Hollywood clásico: Capra, McCarey, Leisen, Borzage... Su aportación particular consiste en incidir en la debilidad humana y en las posibilidades terapéuticas del matrimonio.

Las ideas de La Cava sobre el matrimonio pueden ser sintetizadas del modo que sigue:

1.º) A pesar de tener fama de ser un cineasta crítico y amargo, su visión del matrimonio es alentadora y esperanzada.

2.º) Considera que el matrimonio debe ser consecuencia del amor esponsalicio con todas sus notas características: amor personal, libre, de carácter sexuado, total, incondicional, fiel y leal y creador.

3.º) Esa comprensión le permitirá desarrollar el matrimonio desde la perspectiva de las personas que padecen la debi-



lidad y el sufrimiento, que cuando experimentan el verdadero amor esponsalicio creen en la posibilidad de vivir de otra manera más humana.

4.º) La sanación que procede del amor esponsalicio y del matrimonio permite salir de los propios mundos aislados, madurar y generar entornos creativos.

5.º) El amor esponsalicio es la esperanza frente a una sociedad cuyo pragmatismo e indiferencia generan crecientes bolsas de inhumanidad.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, R. (1986). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- BOGDANOVICH, P. (1997). *John Ford*. Madrid: Fundamentos.
- 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. (2009). *Más allá de las lágrimas*. Boadilla del Monte, Madrid: Machadolibros. 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, pp. 17-26.
- CRUZ CRUZ, J. (1998). "Introducción: El amor esponsalicio como valor ontológico. Sobre el realismo de la causa ejemplar", en HILDEBRAND, D. *La esencia del amor*. Barañáin (Navarra): Eunsa, pp. 19-31.
- D'AGOSTINO, F. (1991). *Elementos para una Filosofía de la Familia*. Madrid: Rialp.
- INNERARITY, D. (1995). *La irrealidad literaria*. Barañáin (Navarra): Eunsa.
- PARTEARROYO, T. (1995). *Gregory La Cava*. Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española: San Sebastián-Madrid.
- PERIS CANCIO, J. A. (2013). "Fundamentación filosófica de las conversaciones cavellianas sobre la filmografía de Mitchell Leisen". *SCIO* (9), 55-84.
- PERIS CANCIO, J. A. (2016). *Reflexiones sobre la filmografía de Gregory La Cava*. Recuperado de <<http://proyectoscio.ucv.es/actualidad/reflexiones-sobre-sobre-la-filmografia-de-gregory-la-cava/>>
- SAN JUAN PABLO II. (1995). *Uomo e donna lo creò, Catechesi sull'amore umano*. Città del Vaticano: Città Nuova Editrice. Libreria Editrice Vaticana.
- TRUFFAUT, F. (2008). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.
- VON HILDEBRAND, D. (1996). *El corazón*. Madrid: Palabra.
- VON HILDEBRAND, D. (1998). *La esencia del amor*. Barañáin (Navarra): Eunsa.



