

B I N A R I A

La unión del cine y la filosofía
en el pensamiento de Stanley Cavell

Por William Rothman

En el prefacio de *Constesting tears*, su más reciente obra sobre cine, Stanley Cavell afirma que, durante cuatro décadas, su opinión sobre el cine se ha visto influida por su opinión “sobre todo el resto de cosas en las que he estado pensando en relación con lo que podría llamarse filosofía o literatura”¹. Cavell es el único de los filósofos estadounidenses importantes que ha tratado el cine como una parte esencial en su trabajo. En cada uno de sus escritos sobre cine expresa su convicción respecto a la existencia de una unión entre el cine y la filosofía; una unión que hace posible y necesario el matrimonio entre ambos. Sin embargo, esta relación establecida entre sus escritos sobre cine y aquellos que poseen un fondo explícitamente filosófico continúa dejando perplejos a muchos filósofos. Además, la gran utilidad que deberían representar sus escritos – la gran utilidad que debería representar la filosofía – dentro del campo del estudio cinematográfico sigue sin ser reconocida de forma generalizada.

A pesar de que los temas que plantea Cavell en sus obras sobre cine (por ejemplo: qué es el cine, los orígenes y la historia del cine, la relación del cine respecto a otras artes y al modernismo, las condiciones de la teoría y la crítica de cine) sean esenciales en el campo del estudio de cine desde su aparición, su perspectiva respecto a estos temas se aleja prácticamente de todo aquello que concierne a las bases teóricas que han ganado terreno en dicho ámbito. En el ámbito de los estudios sobre cine, por ejemplo, prácticamente sigue sin cuestionarse que las películas “clásicas” subordinan sistemáticamente a la mujer y, de manera más general, que las películas son constructos ideológicos perniciosos a las que hay que resistirse, en lugar de obras de arte capaces de enseñarnos la manera de disfrutar de ellas. A los estudiantes de cine se les enseña a romper sus vínculos con las películas que adoran. Las obras de Cavell sobre cine, por el contrario, expresan “gratitud por el grandioso y siempre enigmático arte cinematográfico, cuya historia está marcada, como la de ningún otro arte lo está, por obras que lograron atraer público de todas las clases sociales, de prácticamente todas las edades y de todos los rincones del mundo en los que se haya montado un proyector y desplegado una pantalla”².

Otro dogma que aún persiste, dentro del estudio académico de cine, es el hecho de que las estrellas que aparecen en la pantalla de cine son “personajes” y no personas reales; que el mundo proyectado en la pantalla es, en sí mismo, un constructo ideológico, pero no real; y, por supuesto, el hecho de que el supuesto mundo real es, al mismo tiempo, otro constructo. Los escritos de Cavell sobre cine, en los que propone alternativas a tanto escepticismo, pretenden ayudar al estudio del cine a liberarse para explorar zonas que, desde siempre, se encontraban cercanas al mismo, e inspirar a los especialistas en este campo para desarrollar nuevas perspectivas con respecto al cine y su historia.

The World Viewed

The World Viewed, el primer libro de Cavell dedicado al cine, comienza reconociendo que su “relación natural” con las películas se ha roto. Al pensar en su experiencia sobre el cine, su meta no consiste en reestablecer su relación anterior con las películas que antes surgía de manera natural, sino iniciar una nueva relación filosófica con ellas, con otros, con nosotros mismos. Aunque ya no encontramos aquellos comentarios sobre la omnipresencia de la filosofía que aparecían en su primera obra, *Must We Mean What We Say?* la filosofía sigue siendo igual de importante en *The World Viewed*. En este brillante, excepcional y corto libro sobre cine, Cavell afirma que no es posible pensar seriamente en el cine sin tener en cuenta la filosofía y que la filosofía no podrá seguir evitando al cine por mucho tiempo.

The World Viewed argumenta que las películas no representan la realidad, sino que la proyectan y muestran en una pantalla, al igual que algunas pinturas. La diferencia ontológica entre el cine y la pintura es el tema central que desarrolla el libro, abordaron la misteriosa relación que existe entre una fotografía y las cosas y/o personas que aparecen en ella. El misterio de las fotografías reside en su capacidad de permitir a las personas y cosas revelarse por sí mismas, sin que medie la intervención humana. Sin embargo, es engañoso sugerir, como hizo André Bazin, que el automatismo en la toma de fotografías les permite saciar la obsesión de la pintura por el realismo. En primer lugar, porque la pintura tenía una obsesión por la realidad, no por el realismo. En la medida en que la fotografía lograba cumplir este deseo, conseguía cumplir el deseo humano – que, desde la Reforma, se hacía cada vez más intenso en occidente – de alcanzar este mundo, de encontrarse a uno mismo escapando del aislamiento metafísico al que nos ha condenado nuestra subjetividad. Cavell escribe que “no creo en el valor del arte al margen del deseo de encontrarse a uno mismo (y, por lo tanto, de encontrar simultáneamente a los demás)”³. En segundo lugar, porque las fotografías no son más realistas que las pinturas. ¿Realista como polo opuesto a qué? Únicamente aquello que existe en el mundo puede estar sujeto a los cambios que la fotografía impone sobre las cosas y las personas. Sin embargo, el mundo ya está marcado por nuestras fantasías. (Como el lector puede apreciar, esto representa un punto de profunda afinidad entre Cavell y Deleuze.)

Los objetos y las personas proyectados en una pantalla de cine son reales. A pesar de que no existan (en el presente). Como Cavell dice en “More of the *World Viewed*” (un largo suplemento incluido en la “versión ampliada” de 1979), el papel que interpreta la realidad en las películas hace del mundo, en el cine, una imagen del escepticismo en movimiento, aunque la posibilidad de caer en el escepticismo forme parte de la condición del conocimiento humano. El hecho de que no conozcamos la realidad con certeza se debe a lo que el conocimiento es los seres humanos. Pero ello no supone que no podamos conocer el mundo o conocernos a nosotros mismos dentro de él.

Una clave en el pensamiento de Cavell se puede encontrar en *Disowning Knowledge*, donde explica que sus lecturas de las obras de Shakespeare se guiaban por su intuición de que éstas plantean una problemática escéptica. “Al llamar intuición a mi tema principal,” según Cavell,

Pretendo distinguirlo de lo que podría considerarse un hipótesis. Una intuición no exige o no tolera que existan pruebas sino, más bien, un cierto tipo de entendimiento. Emerson afirma en “Self Reliance”: La sabiduría primaria es el resultado de la intuición, mientras que todo lo aprendido posteriormente es el resultado de la enseñanza”. Por ello suelen llamarle, de forma muy acertada, un filósofo de intuición. Por alguna razón, no se suele ver que es, al mismo tiempo, un maestro de la intuición. La presencia de la intuición en nosotros nos impone una orden, es decir, nos obliga a instruirnos; es ésta una disposición para someterse a las palabras, para hacerse comprensible.⁴

Asimismo, Cavell también podría considerarse como un filósofo de intuición, siempre y cuando también le consideremos como un maestro de la “instrucción”. Todos sus escritos buscan tanto la ejemplificación de la importancia de la intuición, como la enseñanza del conocimiento que nos permite encontrar las palabras que, a su vez, nos conduzcan, de cierta manera, al entendimiento.

Una de las intuiciones en torno a las que se vertebra *The World Viewed* es que los *Western* americanos, los musicales, las comedias románticas y los melodramas de los años 30

y 40, así como obras maestras europeas como *L'Atalante* de Vigo o *La Gran ilusión* y *Las reglas del juego* de Renoir son producto de la necesidad humana de vivir en sociedad y la necesidad contraria de escapar de la misma; de la privacidad y el desconocimiento; de la búsqueda de la comunidad. No obstante, algunas intuiciones que resultarían cruciales en sus trabajos posteriores, todavía no se le habían ocurrido a Cavell en aquel momento. Por ejemplo, aquella que establece que la combinación de popularidad y seriedad de las películas americanas de los años 30 y 40 surge a partir de la herencia de las preocupaciones filosóficas de las obras de Emerson y Thoreau. Sin embargo, ni siquiera Cavell era plenamente consciente de haber sido él mismo un heredero de estas preocupaciones filosóficas. Estas intuiciones deberían esperar hasta la publicación (en 1979) de su primer ensayo sobre Emerson, la lectura que haría de *Las tres noches de Eva* y el monumental *The Claim of Reason*.

En *Pursuits of Happiness*, la intuición que sugiere que las películas de Hollywood heredaron los temas del trascendentalismo estadounidense, unida a su propia intuición, conduce a la intuición adicional que consiste en que la forma en que “piensan” las películas americanas respaldan los propios procedimientos filosóficos de Cavell. Aparte del papel que jugaron las películas de Hollywood en su educación, ¿cómo podría haber heredado el pensamiento de Emerson un filósofo educado en la tradición analítica de la filosofía angloamericana, que, como su homóloga europea, ha considerado los escritos de Emerson como (simple) filosofía?

Para leer *The World Viewed* de forma que se reconozca la perspectiva filosófica de Cavell, es necesario liberarse de teorías basadas en prejuicios respecto a *qué forma tiene que tener* la filosofía. Si renunciamos a una argumentación formal como una ruta para la convicción en filosofía, y renunciamos

a la idea de que tanto las pruebas científicas como la persuasión poética son caminos válidos hacia la convicción filosófica, la pregunta de que qué consigue la convicción filosófica debe en todo momento estar en nuestra mente. La sensación de que nada más que esta prosa que tenemos delante, mientras pasa por delante de nuestros ojos, puede contribuir a la convicción es uno de los pensamientos sobre los que se basa mi obra. Junto con la sensación de que si hay algún lugar en el que el espíritu humano se permite cuestionarse a sí mismo, ese es la filosofía, cualquier cosa que permita que este cuestionamiento se produzca *es* filosofía⁵.

Sin alcanzar la perspectiva de la autorreflexión no se puede reconocer que *The World Viewed* alcance dicha perspectiva. Sin embargo no existe *sistema* para adquirir el entendimiento necesario. Prestar atención a las palabras que aparecen específicamente en *The World Viewed* (“esta prosa que tenemos delante, mientras pasa por delante de nuestros ojos”) puede ser difícil. Sin afrontar esta dificultad no se puede saber lo que hace que valga la pena leer el libro. Llegar a saber lo que son las películas, “lo que es el cine”, no es posible sin llegar a conocernos a nosotros mismos. Cavell concibe la adquisición del conocimiento de sí mismo como un viaje, no de un lugar a otro, sino de un modo de pensar, de un modo de vivir (como lo llamaría Wittgenstein) a otro. Desde el punto de vista de Cavell, el conocimiento de uno mismo no se puede alcanzar sin el reconocimiento de otros. Sin embargo, nos resistimos a hacernos inteligibles para los demás. El tipo de entendimiento que Cavell busca mediante la lectura de una película no es sólo un entendimiento de la película, sino un entendimiento,

debemos decir, con la película – un entendimiento que reconozca el hecho de que la película se entienda a sí misma. Como muestra Cavell en *Pursuits of Happiness*, no podemos entender el valor de una película, su significado, aplicando una teoría que nos imponga lo que tenemos que decir, sino sólo entablando conversación con la película.

The World Viewed no investiga explícitamente, del modo en que lo hacen *La búsqueda de la felicidad* y *Contesting Tears*, lo que significa “lectura” –“ el tipo de entendimiento que la lectura articula o mediante la “conversación”– la naturaleza que ilustra la conexión con uno mismo y la conversación con los otros. Pero *The World Viewed* establece una base para aquellos escritos posteriores. Es en *The World Viewed* donde propone de forma explícita que cuando hablamos o escribimos sobre las películas debemos responder a los que éstas nos dicen, y que encontramos palabras en las que podemos creer, estas palabras concordarán con nuestra experiencia de las mismas. Esto requiere que pongamos a trabajar nuestra mente, nos preguntemos por qué pensamos una cosa y no otra, descubramos por qué elegimos esa interpretación, ese punto de vista, esa afirmación como si nuestra elección en relación con éstos revelase, para nuestra sorpresa, no la validez de nuestras posiciones teóricas, sino nuestra resistencia al cambio.

Pursuits of Happiness

Como Cavell señala en *The World Viewed*, en *El cartero siempre llama dos veces* y *Perdición* “los amantes mueren porque los han matado, pero también [porque] violan esa ley que prohíbe combinar el sexo y el matrimonio. En otros mil casos, el matrimonio no se debe ver, y el paseo hacia el ocaso es hacia una estrella que está muriendo: vivirán felices eternamente, siempre que sigan paseando”⁶. Enérgicamente, Cavell invoca la imagen de Thoreau, en el juego de palabras de la última frase de *Walden*, que dice: “el sol no es más que una estrella de la mañana – y del dolor”. Para el autor de *Walden*, la mañana del dolor, el amanecer del lamento, es la única alternativa a la que él llama “nuestra constitución actual”, la cual debe llegar a su fin⁷. Las películas que terminan con un hombre y una mujer condenados a un matrimonio sin sexo no hacen explícita la necesidad de transformarnos a nosotros mismos en la que Thoreau insiste. En *The World Viewed*, la evocación de miles de parejas del cine paseando hacia una puesta de sol representa la penúltima imagen de un párrafo que culmina escogiendo *Historias de Filadelfia* y *La pícaro puritana* como ejemplos de películas en las que el matrimonio se contrae al principio y sigue valiendo la pena al final de la película. No es una exageración decir que *Pursuits of Happiness* puede entreverse al completo en el gesto inspirado de *The World Viewed*: el establecimiento de un vínculo entre *Historias de Filadelfia* y *La pícaro puritana*, ejemplo destacados del género de la comedia romántica a los que Cavell llamará “comedia de la enredo matrimonial”, para la culminación de la imagen de la obra de Thoreau, *Walden*.

En *Pursuits of Happiness*, Cavell escoge siete películas de las décadas de los 30 y los 40 como ejemplos máximos de comedias de enredo matrimonial: *Sucedió una noche*, *La pícaro puritana*, *La fiera de mi niña*, *Luna nueva*, *Las tres noches de Eva*, *Historias de Filadelfia*, y *La costilla de Adán*. Las comedias de enredo matrimonial cuentan una historia o mito que gira en torno al romance de una mujer y un hombre que no alcanzan la felicidad superando obstáculos sociales en relación con su amor, como en la comedia clásica, sino afrontando un divorcio y volviendo a estar juntos.

Cavell considera que las mujeres de estas películas, interpretadas por actrices como

Katharine Hepburn, Claudette Colbert, Irene Dunne y Barbara Stanwyck, están inmersas en una búsqueda espiritual, como Emerson en sus escritos o el autor en el *Walden* de Thoreau. Una de las fuentes no americanas que Cavell cita es Nora en *Casa de Muñecas* de Ibsen. Nora deja a su marido para ir en busca de una educación que, según él, ella necesita, pero Nora sabe que él no puede proporcionarle. A diferencia de Nora, la mujer en la comedia de enredo matrimonial tiene suerte de que el que fue y será su marido sea un hombre con capacidad para aceptar su transformación en una mujer nueva. También tiene la suerte de tener un padre que, al contrario que el padre de la mujer de la comedia clásica, desea entregarla a un hombre que la ame de verdad, un héroe moderno al que ella pueda entregarse libremente.

Las comedias de enredo matrimonial de Hollywood de los años 30 y 40, según *Pursuits of Happiness*, ilustran una fase concreta en el desarrollo de la conciencia de las mujeres en el que aparece, como consecuencia, un reconocimiento mutuo de la igualdad "sin negar sus diferencias" entre los dos géneros. Los criterios que presentan las películas para explicar cómo debe ser un matrimonio para que valga la pena mantenerlo –la confianza y deseo mutuos – no tienen nada que ver con la perpetuación de la línea patriarcal. Nada fuera del matrimonio – ni la iglesia, ni el estado, ni la necesidad de niños que tiene la sociedad – es capaz de dar validez al matrimonio ejemplar que caracteriza a este género, un matrimonio entre una mujer y un hombre que también "casan" las realidades del día y los sueños de la noche; lo público y lo privado; la ciudad y el país. Este último punto se encuentra en la insistencia del género en el hecho de que el hombre y la mujer, en cierto momento, se encuentran en una posición que les lleva a adoptar una nueva perspectiva. La crítica de Shakespeare llaman a esta posición *Green World*, y lo sitúa normalmente, como Walden Pond, fuera de una ciudad importante. Las comedias de enredo matrimonial suelen llamar a este lugar Connecticut. "Connecticut", en este caso, hace referencia a una perspectiva que descubre la felicidad de nuestras vidas aquí y ahora, viviendo cada día y cada noche con espíritu aventurero.

Cada capítulo de *Pursuits of Happiness* presenta lo que Cavell llama una "lectura" de una comedia de enredo matrimonial. Estas lecturas están guiadas por dos afirmaciones. La primera es que este cine constituye un género. La segunda es que este género hereda las preocupaciones de las últimas obras románticas de Shakespeare (*Cuento de invierno*, *La Tempestad*)

La primera de estas afirmaciones aporta conexiones lógicas entre las películas de este género. La segunda, sus orígenes o fuentes. Al especificar cuáles son los rasgos del género, las lecturas de Cavell hacen referencia al mismo tiempo a temas que podríamos considerar como históricos. Por su parte, los orígenes del género y el modo en que la película transforma las fuentes del mismo son cuestiones *internas* del género. La manera en la que el cine transforma la comedia clásica, revela algo sobre cómo son las comedias de enredo matrimonial, qué son los géneros cinematográficos, qué son las películas, qué es la película.

Para expresarlo como en *The World Viewed*, la comedia de enredo matrimonial representa uno de los medios artísticos del cine. Las bases materiales del género son las bases materiales del cine. A cambio, la variedad de posibilidades artísticas de las películas están disponibles para los miembros del género, pero también están limitadas por las *necesidades* de la película. En *The World Viewed* destaca la idea de que cada posibilidad de un medio es lo que es sólo si lo contraponemos al resto de posibilidades. Como un lenguaje (en el que Emerson y Thoreau afirman, cada palabra es lo que es sólo por oposición al resto de palabras del idioma), y como un mundo (en el que "nada menos que todo es nuevo en un nuevo

periodo”) un medio es un *todo*.

Pursuits of Happiness desarrolla esta idea cuando afirma que ejemplos de un género no comparten un conjunto de características que pueden, en principio, especificarse por completo. Podemos decir que comparten *todas* las características, si la memoria no nos falla. En primer lugar, lo que cuenta como una característica no puede determinarse al margen del análisis crítico; en segundo lugar, un miembro puede explicar la ausencia aparente de una característica del género articulando una circunstancia compensadora (*Sucedió una noche* compensa la carencia de un *Green World*, por ejemplo, mediante la presencia de una pareja que viaja por carretera). Cavell prefiere pensar en los miembros de un género como versiones de una historia o de un mito, o elementos que comparten la herencia de algunas condiciones, procedimientos, temas y objetivos de composición. Cada miembro *estudia* esas condiciones, las interpreta, revisa la forma en la que han sido interpretadas, y de ese modo puede ingresar en el género haciendo frente a la *responsabilidad* que supone su herencia.

Pursuits of Happiness especifica algunas de las características compartidas por los miembros del género de comedia de enredo matrimonial. Pero lo que, según Cavell, es un género cinematográfico también es objeto de explicación específica. Según *Pursuits of Happiness*, un género cinematográfico es un asunto interno a la esencia de comedias de enredo matrimonial, a la esencia del cine. También explica qué es la lectura de una película. Estos dos últimos hechos aportan dos concepciones más revelantes. Primero, *Pursuits of Happiness* toma como punto de partida las reflexiones de *The World Viewed* sobre la ontología del cine. Segundo, *Pursuits of Happiness*, al igual que *The World Viewed*, tiene una dimensión auto-reflexiva. Lo que estas lecturas nos permiten saber sobre el cine no se puede separar de lo que nos permiten conocer sobre ellas mismas, sobre las lecturas de una película, sobre esta escritura. No por casualidad, las comedias de enredo matrimonial, tal y como aparecen en las lecturas de Cavell, también poseen una dimensión auto reflexiva.

En *The World Viewed* Cavell expone que la condición humana debe incorporarse en la película. El énfasis del cine en los cuerpos de las mujeres demuestra que el medio ha escogido a las mujeres como ejemplares del ser humano, no que convierta a las mujeres sistemáticamente en objetos. Esta idea se desarrolla más pormenorizadamente en *Pursuits of Happiness*, en la que Cavell insiste en que cada comedia tiene una forma de “insistir en la identidad de la representación de la mujer real de la película, y cada una lo hace mediante un desdoblamiento o partición de su presencia proyectada.” Este desdoblamiento o partición es a la vez un énfasis narrativo de la identidad de la heroína y “un énfasis del medio cinematográfico en la presencia física, es decir, la presencia fotográfica de la actriz que hace ese papel, un énfasis que requiere... algunas ocasiones para mostrar o sugerir el cuerpo desnudo de la mujer hasta el punto en que lo permita el Código de Producción.”⁸ Cada comedia también encuentra el camino para mostrar que su propia atención al desdoblamiento o partición de la presencia proyectada de la mujer está en si misma partida o desdoblada.

Por ejemplo, el pasaje de *Las Tres Noches de Eva* en el que Barbara Stanwyck se fija en Henry Fonda por primera vez, prácticamente hace coincidir las imágenes en la pantalla con las imágenes que ella ve en un espejo. “Una forma plausible de entender cuál es nuestro punto de vista mientras Jean sostiene el espejo de forma que éste refleje la naturaleza – o la sociedad—es que estamos mirando a través del visor de una cámara,” escribe Cavell. “Estamos informados de que esta película sabe que ha sido escrita, dirigida, fotografiada y editada.” Cavell expresa que *Las tres noches de Eva* presenta al hombre como un intruso para el telespectador, a la mujer como una intrusa para el director y ella misma “nos informa

abiertamente de que la actitud con la que comienza la película es de cinismo o de escepticismo.” Sin embargo, al final esta escéptica mujer/artista pasa a ser un miembro de la especie masculina, “el sapiens imbécil, el sabio idiota; ella ha encontrado lo que Katharine Hepburn al final de *Historias de Filadelfia* llama ser humano; se ha creado a sí misma, se ha convertido, no sin ninguna ayuda, en una mujer.”⁹

Por lo tanto *Las tres noches de Eva* se nos presenta como una historia sobre la superación del escepticismo. Esto nos ayuda a apreciar la observación de Cavell en *Contesting Tears*: algunas veces, retrocediendo en el tiempo ve “cómo *Pursuits of Happiness* se convierte en una expresión del alivio que se produce al completar el estudio sobre el escepticismo y la tragedia en *The Claim of Reason*.”¹⁰ La lectura final de *Othello* por parte de *The Claim of Reason* explica de forma detallada la afinidad que Cavell ha descubierto entre el escepticismo Cartesiano y su contemporánea, tragedia shakesperiana – como si lo que la filosofía clasifica como escepticismo *fuese* lo que el teatro Isabelino considera como tragedia. Las últimas obras de Shakespeare descubren dentro de las condiciones del teatro isabelino una forma de superar o ir más allá del escepticismo y por lo tanto evitar un destino trágico, cuya posibilidad es inherente al ser humano. Al heredar –pero también al transformar; el cine no es teatro– las preocupaciones y descubrimientos de la obra shakesperiana, las comedias de enredo matrimonial descubren sus propios caminos –camino que el cine hace posible– para superar o ir más allá del escepticismo.

Cavell escribe en *Pursuits of Happiness*:

No es nuevo que el hombre intente, tal y como dice Thoreau, caminar en la dirección de sus sueños, unir los pensamientos del día y de la noche, de lo público y de lo privado, buscar la felicidad. Tampoco es nuevo que esto suponga una revolución de la constitución social o individual, o de ambas. Lo que sí es nuevo es el reconocimiento de que una mujer puede intentar caminar en esta dirección, incluso que un hombre y una mujer puedan intentarlo juntos... para ello es necesaria una nueva creación de mujer, llamémoslo la creación de una nueva mujer... Se trata de un nuevo paso en la creación del ser humano.¹¹

Invitándonos a abrazar sus episodios románticos de fantasía, las comedias de enredo matrimonial declaran su propia participación —declaran la participación del cine— en esta empresa revolucionaria. ¿No es esto nuevo también? El género que estudia *Pursuits of Happiness* está comprometido con una forma filosófica de pensar que afirma la posibilidad, y necesidad, de un cambio radical. Cavell, también está comprometido con este tipo de filosofía. Por ello, uno de los momentos fundamentales de su libro es cuando Cavell define el personaje de Cary Grant en *Historias de Filadelfia* como de filósofo. En parte terapeuta, en parte sabio en la más pura escuela de Emerson: este es el tipo de filósofo que propone Stanley Cavell.

Las comedias de enredo matrimonial coinciden con la filosofía de Cavell en decir la verdad sobre el mundo y el cine. De ahí, el encanto especial de *Pursuits of Happiness* —esa sensación de que su autor disfruta de la conversación con el lector tanto como de la conversación de un matrimonio que vale la pena mantener (incluso cuando las propias películas están disfrutando de esta conversación con su-nuestra-cultura). Sin embargo, Cavell

prevé que estas lecturas engendrarán resistencia, ya que la mayoría de las comedias estudiadas en el libro con consideradas como literatura de evasión, cuentos de hadas para la Depresión. Del mismo modo, la mayoría de los géneros de las películas con considerados (en general) como meras fórmulas. Pero el filósofo afirma que las películas “pueden estar reflexionando por sí mismas sobre su origen y, por lo tanto, podrían influir, por ejemplo, sobre nuestra percepción y concepto de la Depresión”. “Parece que estamos predestinados a distorsionar las buenas películas más cercanas a nosotros, representadas por las siete en las que se centra este libro, escribe en un magnífico pasaje.

La ostentosa expectación creada en torno a ellas por el circo publicitario de Hollywood se contrapone a la sutil indiferencia de aquellos que, en principio, no podían imaginar que los productos de los míticos estudios podrían, en un principio, rivalizar con las exportaciones de las revolucionarias Rusia, Alemania y Francia. Esta visión...expresa y se alimenta de un conflicto generalizado que experimentan los americanos sobre sus propios logros artísticos, un conflicto que ya he descrito en otro trabajo como la tendencia de América a sobrevalorar y infravalorar aquellos de sus logros que no pasan desapercibidos.¹²

Pero algo que va más allá de ese conflicto hace que las buenas películas que nos son más familiares sigan siendo inaccesibles y constituyan un motivo de reflexión. Las comedias de enredo matrimonial son películas que muchos perciben como

acontecimientos públicos memorables, segmentos de experiencias, recuerdos de una vida normal. Por lo tanto, valorarlas resulta tan difícil como valorar la experiencia cotidiana, como ...obligarse a uno mismo a encontrar las palabras para decir exactamente aquello que uno intenta decir específicamente, lo que conlleva la dificultad de encontrar el derecho a ser interesado de este modo... Esto plantea...una dificultad característica de la filosofía; por ello, es necesario utilizar todo el apoyo de esta disciplina para poder inspirarse valiéndose precisamente de las condiciones que se oponen a ese mismo pensamiento.¹³

Cada lectura en *La búsqueda de la felicidad* es, a la vez, una interpretación de una *película* y un análisis de la *sensación* que esa misma película provoca en Cavell, crítica y filosofía a la vez; es a la vez un es fuerza perceptivo y conceptual, que exige que nos comprometamos a dejarnos guiar por nuestra sensación, pero sin que ella mande; de permitir al objeto u obra que nos interesa enseñarnos cómo tratarlo, de someter una experiencia y su objeto a un examen recíproca y de educar nuestra experiencia en un grado suficiente para que resulte fiable. La paradoja filosófica: no se puede adquirir la educación antes que la confianza.

Cavell escribe: “ Estas películas se *pueden* percibir como cuentos de hadas en lugar de, digamos, parábolas espirituales. Pero lo mismo puede ocurrir con la Sagrada Escritura...; con Emerson y Thoreau o Marx, Nietzsche y Freud. Pero no hay mejores escritores de quien aprender o con quien compartir la sabiduría de que sentir curiosidad por un objeto es sentir curiosidad por cómo alguien percibe este objeto. De este modo, analizar y defender mi curiosidad por estas películas es analizar y defender mi curiosidad por mi propia experiencia”¹⁴.

Contesting Tears

“¿Es verdad que en las películas la virtud siempre se ve recompensada y el vicio derrotado?” se pregunta Cavell en *The World Viewed*. Alguien que se apresura a extraer moralejas de las películas podría suponer que éstas dejan a la “mujer fuera” por desviar a los hombres del “ buen camino”. Sin embargo, dicha mujer está “ fuera” porque *rechaza* un matrimonio que iría en contra de su carácter. El hecho de que en las películas, buscar la felicidad es un imperativo moral, resulta crucial a la hora de reflexionar sobre el sentido de las mismas. Lo que Cavell descubrió, al descubrir esto, es el compromiso de la película con lo que, en sus obras posteriores, denominaría “perfeccionismo moral”. Uno de los temas centrales de *The World Viewed* es la existencia de una seria filosofía moral que subyace a las historias relatadas por las películas.

Cavell entiende el perfeccionismo no como una teoría de moralidad, sino como una dimensión o tradición de la vida moral. Su objetivo es elaborar “una temática abierta” del perfeccionismo, no una teoría o definición. “El hecho de que no existe una lista cerrada de características que definen el perfeccionismo es el resultado de concebir el perfeccionismo como algo que...se plasma en un conjunto de textos que versan sobre la variedad de la cultura occidental”. *Casa de muñecas* es uno de ellos. “En modo en que [Nora] imagina su futuro, le hace sentir la necesidad de educación cuyo poder de transformación representa para ella la oportunidad de convertirse en un ser humano”. Desde el punto de vista de Emerson, “esto pretende despertar la humanidad de uno... perseguir lo inalcanzable”¹⁵. El perfeccionismo moral es inherente a las comedias de enredo matrimonial, al igual que a las novelas shakesperianas, las obras de Emerson, *Casa de muñecas*, o la propia *La búsqueda de la felicidad*. En *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Cavell desarrolla más profundamente el tema de la mujer que rechaza el matrimonio para “perseguir lo inalcanzable”. En las películas que se “leen” en el libro (*Luz que agoniza*, *Carta de una desconocida*, *La extraña pasajera*, *Stella Dallas*) la mujer busca satisfacción fuera del matrimonio que no es reconcebido y provisionalmente afirmado, sino superado o trascendido.

En las comedias de enredo matrimonial, el hombre necesita a la mujer. A él sólo le hace falta que le motiven, mientras ella sufre una metamorfosis. La madre de la mujer no aparece, una ausencia acentuada por el papel del y el hecho de que ella misma no es una madre. En suma, la creación de la mujer es cosa de hombres, aunque se trata de formar una mujer nueva, la mujer de la igualdad. Como si hubiera una sombra de maldad inherente a la masculinidad. Esto prepara el género para su estrecha relación con el melodrama, comenta Cavell en su introducción a *Contesting Tears* donde observa que *Pursuits of Happiness* predijo el descubrimiento de un género de melodrama cercano a la comedia matrimonial. Pero este género niega los temas de la comedia, de un modo que gira sobre las amenazas del malentendido y la violencia ha perseguido la felicidad de las comedias.

La afirmación central de *Contesting Tears* es que el género que aquí aparece identificado como “melodrama de la mujer desconocida”, se deriva de la comedia matrimonial por medio de negación. Por ejemplo, en estos melodramas el padre de la mujer

no está de parte de su deseo, sino de parte de la ley; su madre siempre está presente (siempre está presente la búsqueda de, o pérdida de o competición con la madre); y la mujer misma siempre se muestra como una madre (o se muestra explícitamente la relación con su hijo)... [E]n las comedias, el pasado se comparte, es abierto y puede ser un objeto de burlas (sin duda, en cierto modo ambiguo). Sin embargo, en melodramas el pasado es “ congelado”, misterioso,

prohibido y aislado. Mientras que la acción de la narración en la comedia de enredo matrimonial avanza... desde un lugar en una ciudad grande hasta terminar fuera de la ciudad, en este tipo de melodramas de lo desconocido la acción vuelve a y termina en el lugar donde ha empezado o donde llegó a su clímax, un lugar de abandono o trascendencia¹⁶.

En ambos géneros, el objetivo de la mujer es la creación. Sin embargo, en los melodramas ella consigue la “existencia, o no la consigue, al margen de o más allá de su satisfacción del matrimonio (sea del tipo que sea), y con la presencia de su madre y de sus hijos; algo en su forma de hablar debe ser tan traumático... como la conversación de las hermanas cómicas sobre el matrimonio (tal vez sea el aria del divorcio de su marido, amante, madre o hijo)”¹⁷. Ese “algo” en su forma de hablar que niega la conversación de la pareja en la comedia de enredo matrimonial es la *ironía*. La ironía aísla a la mujer. Ésta es la razón por la que Cavell caracteriza a este género como un instrumento de análisis de lo *desconocido* en la mujer.

The World Viewed afirma que las películas más significativas son aquellas que revelan de forma más significativa el medio al que pertenecen. *Pursuits of Happiness* desarrolla esta afirmación y argumenta que las comedias de enredo matrimonial revelan el poder de transfiguración de la película, tal y como se expresa en el sufrimiento de la mujer en el momento de la creación. El término “poder de transfiguración” se refiere tanto a la metamorfosis del personaje como a la transfiguración de la actriz de carne y hueso en sus apariciones en la pantalla. *Contesting Tears* desarrolla todavía más esta afirmación mostrando el hecho de que en los melodramas de mujeres desconocidas se registra la transformación de la mujer no tanto mostrando su cuerpo sino por a través de cambios de ropa o de circunstancias. Sea cual sea el papel que ella elija en cada momento dado, al encarnar ese papel demuestra que su identidad no es fija. Al encarnar ese papel, da a entender que su esa identidad es y no es la suya con esa “facilidad para el teatro, teatro con estilo, hasta cierto punto exagerado, llámese melodrama” que el cine exige a sus protagonistas femeninas. La calidad de su estrella no reside en su belleza sino en “su peligroso deseo de conseguir la expresividad perfecta”, en su talento para dejar clara su individualidad, su libertad, su *existencia* humana. Este último punto refleja la intuición de Cavell de que estas mujeres simbolizan un hecho relacionado con la identidad humana: “cada una de las descripciones de uno mismo que es verdadera, es falsa; en una palabra, es irónica”. Así “podríamos interpretar el género de la mujer desconocida como la ironía de la identidad humana como tal”¹⁸.

En la introducción de *Contesting Tears*, Cavell describe las comedias de enredo matrimonial y los melodramas de desconocimiento como “la búsqueda de una solución al problema de la confianza en sí mismo y la conformidad, según se establece en el pensamiento estadounidense pionero de Emerson y Thoreau”. En un ensayo anterior, Cavell unió la idea de la confianza en uno mismo de Emerson con la auto-conciencia de la máxima cartesiana *cogito ergo sum*, la respuesta de Descartes al escepticismo filosófico. El trabajo de Emerson, según afirma el ensayo, propone una nueva prueba de la existencia humana y une la revisión que Emerson hace del *cogito* cartesiano con melodramas como *La extraña pasajera*.

Contesting Tears argumenta que el melodrama de la mujer desconocida es una expresión de uno de las fases del desarrollo de la problemática escéptica en la que la teatralización del ser se convierte en la prueba principal de la propia existencia. El libro desarrolla esta sugerencia uniendo la invención del cine con la aparición simultánea del psicoanálisis. Según *The World Viewed*, mientras los hombres se representan en las películas

en contextos de competición mutua, llevando uniformes o realizando esfuerzos colectivos, eran las mujeres, individuales, quienes han dado profundidad a la película. Es como si el papel que ha jugado la mujer en la aparición del psicoanálisis y del cine (en el psicoanálisis como tema de sufrimiento y en el cine como tema de la cámara) revelara que, con la llegada del siglo XX, la realidad psíquica (la existencia de la mente) se hubiera vuelto creíble sobre todo en su manifestación femenina. Una estrella melodramática como Bette Davis revela la afinidad entre el interés del cine y el psicoanálisis en la “diferencia de las mujeres”, ya que ella “rozó la genialidad con esa expresividad... en la que Breuer y Freud, en su *Estudio sobre la histeria*, encontraron por primera vez la realidad del subconsciente, la realidad de la mente humana como lo que es inconsciente para sí misma; y la encontraron por primera vez en el sufrimiento en las mujeres; una realidad cuya expresión califican como teatral, una teatralidad del cuerpo como tal”¹⁹.

En las comedias de enredo matrimonial, la felicidad de la mujer depende de la elección del hombre adecuado para educarla. Los melodramas de la mujer desconocida también plantean la cuestión del interés femenino por el conocimiento pero “dentro de un estado de ánimo muy irónico, ya que el conocimiento se convierte en el objeto, ya sea premio o víctima, de la fantasía del hombre, el cual quiere compartir los secretos de ese conocimiento (*La extraña pasajera*), que ese conocimiento los ratifique (*Carta de una desconocida*), escapar de él (*Stella Dallas*) o destruirlo (*Luz que agoniza*), donde cada objetivo está reflejado, generalmente, en los otros”²⁰.

En las comedias de enredo matrimonial, la “guerra de los sexos” es una lucha para conseguir el reconocimiento mutuo. En los melodramas de la mujer desconocida el hombre lucha *contra* el reconocimiento de la mujer. Según Cavell, la lucha de la mujer “es entender la razón por la cual el reconocimiento por parte del hombre no se ha producido, se ha negado o es irrelevante, a partir de lo que puede considerarse como una lucha o una discusión, consigo misma, sobre los géneros”. En cada melodrama, la mujer, no reconocida, aislada, no se encuentra simplemente atormentada por el dilema de ser madre y ser mujer, sino que hay otras cuestiones como “qué hace una madre y qué es una mujer, qué tiene que enseñar una madre y qué tiene que aprender una mujer, si su talento es para trabajar o para apreciar el trabajo, si el romance es bueno y el matrimonio rechazable, durante cuánto tiempo puede mantenerse la idiosincrasia”²¹.

La ratificación de la confianza de Stella en su propio juicio, en su propio gusto – “del hecho de que asuma la responsabilidad de pensar sobre su propia existencia, de anunciar su *cogito ergo sum*” – sucede sin que ella sepa todavía quién es la persona que piensa que da fe de su existencia (como en la presentación de la máxima de Descartes, esto sucede sin que se sepa quién es ese yo). “Los pasos que da [la mujer] hacia nosotros, como si la cámara fuese aquello que ella mira, son una alegoría de la presentación o la creación de una estrella”. Como representación del estrellato “es la negación anticipada, por decirlo de algún modo, de una teoría de la estrella como fetiche”. Esta estrella, imaginemos que se trata de Barbara Stanwyck, no es exteriormente bella ni tiene glamour ... pero tiene futuro”. No sólo sabemos que esta mujer se convertirá en la estrella de *Las tres noches de Eva*, en esta película “se la presenta como una estrella (la cámara muestra un interés particularmente insaciable en cada una de sus acciones y reacciones), lo que conlleva la promesa de un regreso, de una encarnación impredecible”²² (dos características del estrellato destacadas en *The World Viewed*).

¿Qué interés tenía Cavell al insistir en que Stella se conoce a sí misma o afirmar que

ésta se encamina hacia una transformación que él asocia con la enseñanza de Emerson y de Thoreau? “ El *Emersonismo* de las películas sobre las que he escrito como si de géneros se tratase,” “ escribe Cavell, “ representa a los seres humanos como si estuvieran realizando algún tipo de viaje...desde lo que él entiende por conformidad hasta lo que entiende por autodependencia; lo cual nos lleva a hablar (tal y como he argumentado) de un viaje, un camino o un paso; ya no se vaga por el mundo, se existe en él; todo ello puede expresarse como la afirmación del *cogito ergo sum* propio (el poder de pensar por uno mismo, de juzgar el mundo, de obtener cosas de él) como dice Nora al final de *Casa de muñecas* –su propia experiencia sobre el mundo”²³. Para Cavell, aceptar la transformación de esta mujer podría otorgarnos “ una verdadera confirmación de su filosofía y, por consiguiente, de la filosofía como tal”. Por eso, la publicación de esta lectura por parte de Cavell, junto con otras lecturas en *Contesting Tears*, puede considerarse como parte de su esfuerzo “ por conservar esa filosofía, o mejor dicho, por demostrar que se conserva, que existe, que está en vigor, en obras con un impacto duradero sobre el público –películas famosas en todo el mundo, películas favoritas en todo el mundo– mientras que el texto de Emerson en sí mismo está reprimido, por así decirlo, en el público que ayudó a buscar”. Sin embargo estas películas, a pesar de toda su popularidad, también se encuentran reprimidas en ese mismo público.

Doy por sentado que las películas han desempeñado un papel distinto en la cultura americana del que ha desempeñado en otras culturas y, más concretamente, que esta diferencia es una función de la ausencia en América de los fundamentos filosóficos europeos. Y como doy por sentado que la cultura americana no ha sido menos ambiciosa, ni ha tenido menos ansias de pensar sobre sí misma que la cultura europea más afanosa, también doy por sentado que el mejor cine americano participa el máximo de esta ambición cultural de Occidente de pensar en uno mismo o inventarse uno mismo, la cual se hace presente en la ausencia en América de los fundamentos filosóficos europeos, de forma que, a este lado del Atlántico, el cine posea una economía tan peculiar como la siguiente: posee el espacio y la presión cultural necesarios para satisfacer esas ansias de pensar y la ambición de una cultura con talento suficiente para examinarse a sí misma públicamente; pero su público desconoce los medios para captar este pensamiento como tal, por la sencilla razón de que también desconocen, ya sea de forma natural o histórica, esas bases filosóficas que podrían ayudara a captarlos²⁴.

La dificultad de comprender el melodrama de una mujer desconocida, la dificultad de captar sus pensamientos, es la misma dificultad que tenemos para asimilar nuestras experiencias diarias. Esta dificultad necesita de la capacidad de la filosofía para recibir la inspiración aún para captar el pensamiento a pesar de que las condiciones lo impiden. No valdría la pena tratar de comprender un melodrama como *La extraña pasajera*, según Cavell, “si a nadie le importa, nadie se preocupa de encontrar palabras para esta obra con las que captar su poder de expresar sentimientos y su inteligencia, de tal forma que se pudiera entender por qué nosotros, que lo hemos causado (para los que fue hecho), también lo hemos rechazado, por qué lo queremos tanto fuera como dentro de nuestra existencia”²⁵.

En *Contesting Tears*, Cavell observa que, a pesar de la condescendencia de la mayoría de los críticos, *Stella Dallas*, *Luz que agoniza*, *La extraña pasajera* y *Carta de una desconocida* son dignas compañeras de las comedias de enredos matrimoniales. “Por

supuesto, éstas son menos halagadoras”, añade Cavell. En efecto, “a menudo resultan todo menos halagadoras, por lo que estudiarlas se convierte en una tarea desagradable”. Las lecturas de *Contesting Tears* están a la altura de las de *Pursuits of Happiness* y, a pesar de que son menos halagadoras, a veces se convierten en dolorosas. En cada melodrama, la mujer sufre un aislamiento tan extremo “que invitaba a la locura”, tal y como dijo Cavell, “un estado de incomunicación absoluta, como antes de poseer de la capacidad de hablar”²⁶. El aislamiento es tan extremo que otorga a una mujer como Stella Dallas el poder para juzgar el mundo. Pero es doloroso pensar en un aislamiento llevado hasta tal límite. Resulta menos doloroso centrarse en la idea de que esta mujer no es consciente del estado en que se encuentra.

Sin limitarnos al dolor de reflexionar sobre los pensamientos de Stella e instándonos a nosotros mismos a hacer frente a ese dolor, las obras de Cavell buscan anular esa obsesión, comprender qué es valioso en una mujer así, en una película así. Cavell escribe acerca de estos melodramas “ como si la petición de una voz por parte de una mujer, la petición de atención –y del poder para obligar a que se preste esa atención– a su propia subjetividad, distinta de su existencia, se pudiera expresar como respuesta a la petición de pensar a la que obliga el *Emersonismo* “. Lo que autoriza esta suposición es la interpretación de Cavell de la autoría de Emerson “ como algo que, en sí mismo, responde al percepción del derecho a tal petición, ya expresada por el género femenino y que requiere una percepción del pensamiento como recepción del dolor y como resistencia al mismo –que el lado masculino de la filosofía evitaría”²⁷. Según Cavell, para Emerson es esencial superar que la filosofía masculina lo evite y, así, crear una tradición filosófica americana propia. Para Cavell, superar tendencia a evitar, resistir el dolor, no es menos necesario para poder heredar la filosofía tal y como se recibió y se fundó en América gracias a las obras de Emerson –pues para él son esenciales para conservar esa filosofía o, más concretamente, para demostrar que se conserva, que existe.

En una charla que ofreció en París hace unos años, Cavell comentó cómo su forma de pensar acerca del cine había afectado a su prosa filosófica. En particular, la “necesidad de volverse más evocador al capturar el humor que muestran algunas caras, los movimientos y los escenarios, en su doble esencia como algo momentáneo y permanente”, habían dejado “marcas permanentes” en el modo en el que él escribe, ayudándole a liberar sus obras filosóficas de los cautos ritmos de la filosofía, tal y como él la había heredado. Al pensar en el cine, Cavell reconoció la necesidad de una prosa capaz de evocar la evanescencia del mundo filmado, los “caras, los movimientos y los escenarios “ siempre cambiantes y capaz asimismo de capturar lo que permanece inflexible, fijo, en la fisonomía del mundo filmado (lo que en *The World Viewed* llama “realidad de lo indecible”, el “suelo inmóvil” que hace que el cine sea capaz de exhibir el mundo). Y “ el humor que muestran algunas caras, los movimientos y los escenarios, en su doble esencia como algo momentáneo y permanente” son materia de estudio tanto de la filosofía como del cine. Para Cavell, esas dos formas de existencia – momentánea y permanente– que posee automáticamente toda realidad filmada, reforzadas por las condiciones ontológicas del medio, se convierten en una aspiración de su prosa filosófica en general. Cada una de sus obras aspira a la permanencia –a perdurar en las páginas—aunque aspire a reconocer o a reaccionar ante la oportunidad transitoria que hizo posible su aparición. La originalidad y el poder del punto de vista que tiene Cavell del escepticismo reside, por ejemplo, en el modo en el que él concibe la aparición de una duda escéptica en tanto que escena –no una escena teatral, sino una escena que tiene lugar en el mundo, como la escena de una película. Para Cavell, escribir prosa filosófica que sea capaz de llegar a la convicción, tanto si se centra o no en el cine, requiere de la habilidad y la voluntad de ser evocador.

En las obras que Cavell escribió acerca del cine, como en las películas que le motivaron a escribir acerca de ellas mismas, el arte y la filosofía, la creación y el pensamiento no se pueden separar (otra profunda afinidad entre Cavell y Deleuze). Según Cavell, “al contrario que la prosa del diálogo cómico teatral posterior a Shakespeare”, el cine cuenta con un “equivalente natural para este medio a la poesía dramática de Shakespeare. Pienso en ello como si se tratase de la poesía del cine en sí misma, que es lo que ocurre a los personajes, a los objetos y a los lugares, a medida que una cámara cinematográfica los moldea, los desplaza y, posteriormente, los proyecta y los emite. Cavell afirma que cada ámbito del arte, cada empresa humana que se precie, tiene su propia poesía”, sus formas de

hacer las cosas de manera que perfeccionen las posibilidades de la empresa en sí misma, hacer de ella lo que es. Puede considerarse como ese punto que no se puede enseñar en cualquier empresa que se precie. Creo que es una visión natural del cine considerar que cada emoción o estado mostrados por cada postura o gesto de una persona, aunque sea de refilón, tiene su poesía o luminosidad. Cualquier tipo de arte se sentirá atraído por este conocimiento, por esta percepción de la poesía de lo corriente. Sin embargo, me gustaría decir que, el arte democratiza el conocimiento, de ahí que nos bendiga y nos maldiga con él al mismo tiempo. La percepción de la poesía está tan abierta a todos – independientemente de si esta percepción viene de nacimiento o por adquisición de un talento– como lo está la habilidad de enfocar una cámara sobre un sujeto, de forma que una mala percepción, fallar a menudo a la hora de encuadrar al sujeto –que podría llevar a perder la evanescencia del mismo– sólo es atribuible a nosotros mismos, como si el hecho de no ser capaz de encontrar las consecuencias de las cosas requiriese que a menudo nos volviéramos toscos y estupefactos.²⁸

Nos volvemos “toscos y estupefactos” cuando escribimos acerca del cine de tal forma que perdemos la poesía del mismo. El estudio del cine no puede ser una empresa interesante cuando se aísla a sí mismo del tipo de críticas que Walter Benjamin tenía en mente cuando argumentaba, según la paráfrasis de Cavell, que “lo que convierte una obra en arte es la capacidad de inspirar y soportar la crítica que busca encarnar la idea de la obra”. Y ahora, según nos recuerda Cavell, Benjamin desarrolló por sí mismo “sus famosas especulaciones sobre el medio tecnológico del cine sin considerar la idea de una película sobre sí misma o comprometiéndose a creer que alguien tienen esa idea”.²⁹ Compare esto con *Pursuits of Happiness*, donde Cavell realiza el estudio de siete películas “tan representativas de lo mejor del periodo clásico de Hollywood como, por consiguiente, capaces de reflexionar críticamente sobre las condiciones culturales que hacen que éstas sean posibles”.³⁰

Al unir el cine y la filosofía, las obras de Cavell acerca del séptimo arte responden a la poesía de ambos campos, y la reflexión sobre el cine surge como una empresa que merece experimentarse. En estas obras, el estudio del cine alcanza su propia poesía, sus propias formas de “hacer las cosas de manera que perfeccionen las posibilidades de la empresa en sí misma, hacer de ella lo que es”. Ese es el “punto que no se puede enseñar” de las obras de Cavell sobre cine, la lección que, sobre todo, éstas aspiran a enseñar.

Notas

¹ Stanley Cavell, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (Chicago y London: University of Chicago Press, 1996), xi-xii.

² Extracto de los comentarios realizados por Caveel durante el Coloquio organizado por Marc Cerisuelo y Sandra Laugier con motivo de la publicación de *La Projection du Monde* (la traducción al francés de *The World Viewed*), Paris, 1999.

³ Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, Edición ampliada*, Cambridge: Harvard University Press, 1979, 22.

⁴ Stanley Cavell, *Disowning Knowledge: In Six Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 3.

⁵ “An Interview with Stanley Cavell (with James Conant)”, en Richard Fleming y Michael Payne, editores, *The Senses of Stanley Cavell, Bucknell Review*, Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1989, 66.

⁶ *The World Viewed*, 49.

⁷ Stanley Cavell, “The Politics of Interpretation”, en *Themes Out of School: Effects and Causes*, San Francisco: The Northpoint Press, 1984, 54.

⁸ Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Harvard University Press, 1981, 140.

⁹ *Pursuits of Happiness*, 66.

¹⁰ *Contesting Tears*, 11-12.

¹¹ *PH*, 140.

¹² *PH*, 39.

¹³ *PH*, 41-2.

¹⁴ *PH*, 7.

¹⁵ Stanley Cavell, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, Chicago y London: The University of Chicago Press, 1990, 115.

¹⁶ *CT*, 5-6.

¹⁷ *CT*, 117.

¹⁸ *CT*, 134-5.

¹⁹ *CT*, 105.

²⁰ *CT*, 113-4.

²¹ *CT*, 198.

²² *CT*, 219.

²³ *CT*, 220.

²⁴ *CT*, 72.

²⁵ *CT*, 117-8.

²⁶ *CT*, 16.

²⁷ *CT*, 221.

²⁸ “The Thought of Movies,” en *Themes Out of School*, 17.

²⁹ Coloquio de París.

³⁰ Coloquio de París.