

## *Más allá de las lágrimas\**

Alberto Lago

Según Stanley Cavell, dos serían las grandes obras filosóficas del siglo XX, dos de los géneros cinematográficos del Hollywood clásico: la comedia de enredo matrimonial y el melodrama de la mujer desconocida. Si a Cavell le interesa este período —el de los años 30 y 40 del pasado siglo— en concreto de la historia del cine, es porque intuye que en estos filmes está inscrito el perfeccionismo de Emerson que se habría verificado a través de esos géneros, cuyo efecto público se habría hecho así impactante y duradero. De acuerdo con ese perfeccionismo, en los dos géneros citados se opera una búsqueda de lo humano (lo extraordinario de lo ordinario) por la cual se llega a realizar la existencia de la mujer, una transformación que implicaría otra forma de vida, una forma de vida más bella, mejor. Algunos pensarán que semejante proyecto hace irreconocible a la filosofía; la respuesta de Cavell sería que sólo le interesa la filosofía allí donde sus condiciones de existencia la rechazan, la niegan.

En un principio sería de nuevo el verbo, o sea, el matrimonio, y por ello Cavell había dedicado un primer libro,

\* Stanley Cavell, *Más allá de las lágrimas*, Madrid, Machado Libros, La balsa de la Medusa, 2009.

**La balsa de la Medusa,**  
Segunda época, 1, 2010

*La búsqueda de la felicidad*, al análisis de lo que él denominaba comedia de enredo matrimonial, un género formado por siete películas —*Adam's Rib* (1949), *The Philadelphia Story* (1940), *Bringing up baby* (1938), *It happened one night* (1934), *His girl Friday* (1940), *The Awful Truth* (1937) y *The Lady Eve* (1941)— en las que se detecta un relato similar: la amenaza de que un matrimonio se rompa y la superación de dicha amenaza a través de una nueva configuración de los roles dentro de la pareja original, configuración que implica una nueva convivencia en felicidad. La resolución del conflicto viene dada por el lenguaje, por la elaboración de un modo de conversación entre los cónyuges, a través de la lucha por su reconocimiento mutuo que es el soporte del matrimonio. Pero dicho modo de conversación se torna problemático en la medida que actualiza el mito del matrimonio propio del Libro del Génesis: la creación, la educación de la mujer, a partir del hombre. La mujer no tiene voz para transformar ese modo de conversación que posibilita el vivir juntos, sino que debe limitarse a ver su deseo autorizado por la voz del hombre. La igualdad conseguida no sería tal, ya que el hombre sigue conservando el monopolio del decir, y sigue, por lo tanto, flotando una sombra de vileza latente que supone un peligro cotidiano a la felicidad. Es esta amenaza sobre la convivencia la que dará lugar al género del melodrama de la mujer desconocida, género del que se ocupa Cavell en el libro que aquí reseñamos: *Más allá de las lágrimas*.

Dicho género estaría formado por cuatro títulos —*Gaslight* (1944), *Letter From an Unknown Woman* (1948), *Stella Dallas* (1937) y *Now, Voyager*

(1942)— cuyas características comunes parecerían, en principio, difícilmente discernibles. Sin embargo, lo que permite a Cavell afirmar la existencia de un nuevo género cinematográfico es que en todas ellas la mujer reivindica el derecho a contar su propia historia, a tener una voz, una subjetividad; lo que todas las protagonistas reivindican a través del melodrama es, en definitiva, la posibilidad de la soledad. Evidentemente, dicha empresa pasa por la negación del matrimonio y por el pilar que lo sustentaba: la conversación.

Podemos ya entender la metáfora —o la tesis filosófica— que estructura todo el desarrollo de *Más allá de las lágrimas*. La relación entre la comedia de enredo matrimonial y el melodrama de la mujer desconocida sería, según el pensamiento de Cavell, análoga a la relación que la historia de la filosofía occidental ha establecido entre el lenguaje ordinario y el escepticismo: «el cine es para mí una imagen en movimiento del escepticismo» (p. 15). Para que se entienda su sugerencia Cavell recurre al ensayo de Emerson *La confianza en uno mismo*, y a la conexión que en el mismo se establecía entre la autoconciencia del *cogito ergo sum* cartesiano y la negación de la duda escéptica, la duda filosófica respecto de existencia del mundo, de uno mismo y de los otros. ¿Su conclusión? A través de la confianza en uno mismo se demuestra la existencia humana. Lo interesante es que ahora Cavell va a aplicar esta lógica para mostrar cómo la teatralización de yo (la presencia de los cuerpos de Bette Davis, Barbara Stanwyck, Ingrid Bergman y Joan Fontaine en la pantalla) es la prueba principal de su capacidad de agencia y de su existencia más allá del matrimo-

nio. Su propia presencia física en el film es la prueba de su autonomía. Es en este punto en donde se nos aparece la íntima conexión entre el melodrama y el escepticismo, en las ansias de las cuatro actrices (articuladas a través de sus personajes) de existir sin la necesidad de una convención, fuera de los cánones establecidos; son esas ganas de existir fuera del lenguaje, ese deseo y fascinación hacia la nada, lo que le permite a Cavell reivindicar una pertinencia filosófica (nihilista) de lo melodramático.

Hay, entonces, una diferencia fundamental entre la mujer de la comedia y la del melodrama. Katharine Hepburn luchaba en *Historias de Filadelfia* por su reconocimiento, por ser conocida a través del lenguaje; de modo opuesto, en los melodramas la mujer ya no lucha por el reconocimiento, sino que lucha consigo misma para entender por qué el reconocimiento no se ha producido, es decir, lucha para reivindicar su soledad, su separación radical del otro, del hombre. El único reconocimiento que le interesaría ya a la mujer —y aquí podríamos hablar, en caso de producirse, de cierta derrota del escepticismo— es aquel que certifique que no puede ser conocida, que aceptase su opacidad, la ilegibilidad de su mente, su desconocimiento.

Pese a todo, al escepticismo no se le vence fácilmente: ¿Cómo trascender la posición del hombre una vez ha sido negado, precisamente, todo intercambio lingüístico con él? ¿Cómo negar la voz masculina que autoriza y define la existencia del sujeto femenino? ¿Cómo superar un discurso que es el que posibilita su existencia? ¿Negar ese discurso no sería negarse a uno mismo? ¿Qué coste hay que asu-

mir por la reivindicación de una vida propia? El propio Cavell parece incapaz de dar respuesta a estas preguntas. Da por sentado que el horizonte de nuestras expectativas es insuperable en la medida que «no existe el deseo humano sin la imaginación de alguien para quien uno pueda ser inteligible» (p. 71). Pero, a la vez, imagina otra posibilidad, una salida que nos permite la relación desde la soledad, la cual pasaría por «una terrible capacidad de espera» (p. 71). Esta dramaturgia del yo, esta presencia de la espera, aproxima el melodrama de la mujer desconocida al horror de la ausencia de reconocimiento propio del escepticismo y de la tragedia. Ello es, sin duda, una alternativa; pero puede que lleguemos tarde a nuestra cita —como Stefan en *Carta de una mujer desconocida*— y que, entonces, el daño y la soledad no tengan ya remedio. Por eso se nos abre una responsabilidad infinita en el modo en que nos acercamos a la diferencia, a los otros. Parecería que la única forma de escuchar (¿de leer?) al que espera, pasaría por reconocer su separación, por aceptar que «el creciente conocimiento de lo humano se concibe desde la experiencia de ser desconocido» (p. 50).

¿Puede existir una relación planteada en estos términos? Lo que me parece que Cavell nos dice, es que esa trascendencia viene dada por la cualidad física de las imágenes, por una determinada ontología del medio cinematográfico que implica su poder para la metamorfosis, para la aparición de lo nuevo, para aceptar —siguiendo el juego de palabras de Thoreau en su *Walden*— el necesario dolor de la soledad que nos permite superar la noche, guardar luto («mourning») y después afrontar el alba

(«morning»). Esta concepción filosófica de las imágenes que formula Cavell permite criticar dos tópicos, dos prejuicios, que se han impuesto a la hora de analizar las películas hollywoodienses. Por una lado, una concepción de la historia del cine, por otro, la aplicación de la teoría del fetichismo a la imagen. Veámoslo brevemente.

Según cierta tendencia europea (que se ha visto reforzada por cierta lectura de los libros de Gilles Deleuze sobre la imagen) habría dos épocas del cine, dos eras de la imagen. Primero la imagen clásica, caracterizada por su ingenuidad, transparencia y homogeneidad. Luego, la imagen moderna autoconsciente, crítica, reflexiva, que aparecería después de la II Guerra Mundial, primero a través del *Neorealismo* italiano y después en la *Nouvelle Vague* francesa. Es interesante subrayar cómo la posición defendida por Stanley Cavell en *Más allá de las lágrimas* hace insostenible pensar esa fractura dentro de la historia del cine. Como ya hemos visto, para Cavell la imagen cinematográfica es en sí misma una forma de pensamiento; tanto las imágenes de la comedia de enredo, como las del melodrama de la mujer desconocida, teorizan su propio deseo, son metacinematográficas, autocreativas; es más, unas imágenes pueden llegar a ser la antítesis o el contrapunto de las otras. Ya en el cine anterior a la II Guerra Mundial se darían las imágenes autoconscientes y reflexivas. El problema del malentendido sobre la confrontación del cine clásico y el moderno, surge de las diferentes formas de entender las relaciones entre la filosofía y la historia en Europa y en América. Aquí ubica Cavell la principal diferen-

cia de su pensamiento con el de Jacques Derrida. El filósofo europeo pensaría siempre contra la historia: a Cavell, por el contrario, le interesarían las formas de pensamiento que nos permiten escapar de la historia. No habría para él una historia de la filosofía, ni consecuentemente una historia del cine, sino que la filosofía, al igual que la imagen, siempre estaría en el punto de partida, recurriendo, volviendo siempre a hacerse presente. Las imágenes no devienen pensantes debido a un suceso histórico, sino que son en sí mismas formas que piensan.

Sin embargo ¿por qué escapar de la historia, por qué evadirnos de ella?, Me gustaría aquí leer a Cavell desde Europa. ¿No podríamos cartografiar nuevas historias del cine a partir de los planteamientos de *Más allá de las lágrimas*? Recordemos, por ejemplo, la soledad ante la noche, ante el cielo estrellado, de Ingrid Bergman (protagonista de *Luz que agoniza*) al final de *Stromboli* (1950), o recordemos el matrimonio (interpretado de nuevo por Ingrid Bergman) que se redime al final de *Viaggio in Italia* (1954), filme que, dicho sea de paso, se ha entendido como el punto de partida de la modernidad cinematográfica. Desde esta óptica tendría todo el sentido volver a plantearnos la pregunta cavelliana por excelencia: «¿Qué es lo que Europa y América han escuchado la una de la otra?» (p. 81)

El otro aspecto fundamental para entender la teoría de la imagen en Cavell es su reflexión sobre la exposición del cuerpo de la mujer y su relación con la teoría cinematográfica del fetichismo. Según la teoría del cine feminista, las películas de Hollywood, tendrían como

principal finalidad someter a las mujeres a un proceso de cosificación a través de una mirada apropiadora y no correspondida. Stanley Cavell acepta que dicho dispositivo de poder funciona en muchos filmes, pero no sería absoluto, totalizador. El conocido como *Modo de Representación Institucional* fracasa, y son esos vacíos de poder los que le interesan a Cavell, como si «la herencia del lenguaje, de la posibilidad de comunicarse, implicara inherentemente una decepción con él y (por tanto) su subversión» (p. 168). Es decir, no todas las miradas de los hombres son idénticas y sobre todo, también existen miradas de mujeres ¿o hemos olvidado ya la mirada de la joven que ha recuperado su visión en *City Lights* (1931)? ¿De dónde saca sus fuerzas la mujer para reivindicar su mirada ante el régimen escópico masculino?

La respuesta pasaría por la potencialidades del cuerpo, por la intuición de Cavell —a partir de Wittgenstein— de que la presencia del cuerpo determina la expresión de la mente y, por lo tanto, certifica su existencia. La demostración cartesiana de la existencia pasaba por el debilitamiento de nuestros cuerpos; por el contrario, la lectura emersoniana de Descartes que le interesa a Cavell, reivindica ahora una idea de la existencia que pasa por la visibilidad y por pagar el coste de exponernos a la otredad, de teatralizar nuestro yo y de presentar, de mostrar, la relación con nosotros mismos. Esto es precisamente lo que hacen las estrellas de Hollywood. Cavell lo expone tomando como ejemplos a Greta Garbo y a Bette Davis, quienes tienen la capacidad de modificar el cuerpo antes que la idea (el guión, el texto) se materialice, pu-

diendo así teatralizar el deseo y redefinirlo o reubicarlo. Existe, así, una autonomía o una inmanencia de la imagen-cuerpo que posibilita que el agente, la actriz, se haga patente. Por eso podemos también entender que los cuerpos fracasados, dañados, y los que no han llegado a ser, articulen su existencia a partir de la metamorfosis que se opera en la pantalla; así es como Bette Davis pasa de ser un «patito feo» a una «mariposa» en *La extraña pasajera*. El personaje que interpreta, Charlotte Vale, huye de una impuesta unidad, de una imagen fija (de un nombre grabado en piedra), y al igual que el montaje cinematográfico, es siempre dos, deviene múltiple en continuo movimiento, acepta la otredad de lo otro en sí misma y lo expone; por ello es y no es lo que es, demostrando la ironía de la identidad humana, la

imposibilidad de aprehenderla o fijarla. La mente del otro sería como la imagen cinematográfica: una «ausencia visible». Este hacernos ver su fragilidad es lo que nos interpela como espectadores: las estrellas también se pueden mostrar vulnerables, también bajan del firmamento para observar el cielo estrellado, como hace Bette Davis-Charlotte Vale en la célebre secuencia final de *La Extraña pasajera*. La aceptación de la existencia opaca y fugaz del otro, la aceptación de su daño, sólo se reconoce desde la aceptación de uno mismo, desde el reconocimiento del daño propio, de ahí la necesidad (y la reivindicación por parte de Cavell) de la autobiografía, de la búsqueda de las diferentes voces que hemos heredado. Esas voces nos permiten compartir confidencias con la alteridad.