

Las alegres casadas y las desdichadas desconocidas.

Una reflexión sobre la obra de Stanley Cavell

desde el feminismo¹

The Happy Married and the Unlucky Unknown Women.

Considerations about Stanley Cavell's Work

from a Feminist Point of View

Recibido: 29 de octubre de 2012

Aceptado: 24 de diciembre de 2012

Isabel G. Gamero Cabrera

Universidad Complutense de Madrid

ig.gamero@filos.ucm.es

Resumen

En este artículo se contrastará la teoría fílmica del filósofo estadounidense Stanley Cavell con aportaciones del feminismo. Para este autor existen dos tipos de películas de mujeres (las comedias de enredo matrimonial y los melodramas de la mujer desconocida) que muestran dos modos de maduración de la mujer, en el sentido del perfeccionismo moral de Emerson. Como contraste se presentarán críticas de las teóricas feministas del cine, Laura Mulvey y Tania Modleski, así como consideraciones sobre la diferencia sexual realizadas por Judith Butler y Pierre Bourdieu.

Palabras clave

Películas de mujeres, feminismo, melodrama de la mujer desconocida, patriarcado, perfeccionismo moral.

Abstract

In this paper Stanley Cavell's film theory will be contrasted with some feminist theories. According to this author, there are two kinds of women films (the screwball comedy and the melodrama of the unknown woman), which show two different ways of feminine growing up, in the sense of the Emerson's moral perfectionism. In contrast, the feminist film theories of Laura

¹ La redacción de este artículo ha sido posible gracias a la participación en el Proyecto de Investigación «Normatividad y praxis. El debate actual después de Wittgenstein», del Ministerio de Ciencia e Innovación. (FFI2010-15975). También quiero agradecer a David Pérez Chico por darme a conocer la obra de Cavell (autor a quien respeto y admiro, pese al tono crítico de este artículo), así como a Natalia Albizu, quien me enseñó mucho sobre los estudios feministas sobre el cine y a Sara G. Cambeiro, que me facilitó los artículos de Mulvey. Por último debo recordar con nostalgia mi estancia de investigación en la Universidad de Exeter en primavera de 2012, donde cursé la asignatura «Philosophy and Films», por la amabilidad del profesor Edward Skidelsky. La primera idea para escribir este artículo surgió en uno de los debates de ese curso.

Mulvey and Tania Modleski will be referred. Also, we will examine the theories about the sexual difference established by Judith Butler and Pierre Bourdieu.

Keywords

Women films, feminism, melodrama of the unknown woman, patriarchy, moral perfectionism.



1. Presentación de la teoría de Cavell

La principal intención de este artículo es reflexionar sobre la vinculación de elementos de distintas disciplinas (concretamente ética, feminismo y análisis cinematográfico) que lleva al filósofo estadounidense Stanley Cavell a proponer una distinción entre dos tipos de películas: las comedias de enredo matrimonial y los melodramas de la mujer desconocida, como un medio para aclarar el ideal de perfeccionismo moral emersoniano, así como para mostrar la necesidad de una educación para los seres humanos adultos, tarea principal, según él, de la filosofía (Cavell, 2010: 19).

Esta tarea educativa consiste en lograr que todos los seres humanos sean capaces de encontrar su propia voz o un modo de expresión propio e idiosincrásico que sea reconocible por los demás. Esta aspiración guía toda su producción teórica y se concreta tanto en la propuesta ética de un modelo de convivencia humana donde se dé un equilibrio y una comunicación entre iguales, como en su reivindicación de una filosofía propia de Estados Unidos; ya que según el autor, este país carece de una gran tradición filosófica, como la europea, y por ello no parece estar autorizado para crear sus propias teorías (Cavell, 2009: 120). Esta nueva disciplina estadounidense podría suponer una salida a la crisis que padece la filosofía en la actualidad, ya que, al vincularse tanto con la realidad cotidiana, como con ciertos elementos de la cultura de masas (y aquí interviene el cine), podría superar tanto el escepticismo actual que niega la viabilidad de la filosofía, como la tendencia a identificar esta disciplina con corrientes exclusivamente europeas y metafísicas, que serán criticadas por Cavell por su «aparente vaguedad e imprecisión», así como por su distanciamiento de la realidad de los hablantes (Cavell, 2007: 30).

Por el contrario, este autor propone la viabilidad de una nueva forma de estar en el mundo inspirada tanto en el perfeccionismo moral de Emerson y Thoreau como en la filosofía del lenguaje cotidiano de Wittgenstein y Austin, que permita comprender los

problemas del día a día desde un nuevo punto de vista, y que no renuncie nunca a la propuesta emersoniana de tender hacia una «aspiración moral, a una identidad no alcanzada, pero alcanzable» (Cavell, 2007: 34). Ahora bien, en su distanciamiento de propuestas en exceso idealistas, Cavell destaca que Emerson no postula un ideal de perfección humana, imposible de alcanzar, sino una trayectoria o camino inacabable, que lleva «desde la confusión y la constricción hacia el conocimiento de sí mismo y la sociabilidad» (Cavell, 2007: 34) y que supone, en última instancia, una conciliación entre filosofía y vida (Cavell, 2007: 39).

Y el cine se convierte, siempre según Cavell, en el acompañante imprescindible de esta nueva tarea filosófica y vital, ya que, en primer lugar, el séptimo arte supone una forma de creación que parece interesar a todo el mundo y llegar a las más diversas audiencias (Cavell, 1979: 5); pero, en segundo lugar y más importante, este medio audiovisual permite captar y mostrar los problemas de la vida cotidiana de forma realista, ya que, aunque las historias proyectadas sean ficticias, presentan los hechos del mundo de forma tan patente y familiar que los espectadores pueden reconocerlos y verse reflejados en la pantalla y, de esta manera, recibir cierta enseñanza o clarificación sobre sus problemas cotidianos (Cavell, 1979: 29).

En este horizonte de unificación y regreso a la vida cotidiana que propone el autor, cine y filosofía se complementan al referir, de modo distinto, a los mismos problemas humanos, para alcanzar una comprensión más clara de los mismos. Es decir, Cavell sostiene que «las películas trazan de manera diferente avenidas emocionales e intelectuales que la filosofía ya ha explorado», pero a las que se puede regresar, con una nueva mirada (Cavell, 2007: 27). Y uno de los problemas que se pueden volver a considerar desde esta nueva óptica es la situación de falta de reconocimiento y discriminación de la mujer, dificultad que según Cavell se da hasta en el presente, aunque ha empezado a solventarse por distintos motivos y cambios sociales, entre los cuales hay que tener en cuenta al cine.

Uniando la duda escéptica sobre el conocimiento de otras mentes con el desconocimiento en general de la mujer, propio de un mundo dirigido por varones, para este autor no hubo, al menos hasta finales del siglo XIX, posibilidad de que ellas alcanzaran su propia voz y recibieran la educación y el reconocimiento que merecen. Esta posibilidad de propia expresión o reconocimiento de sus problemas viene promovida en mayor medida por la aparición del cine y el psicoanálisis; de nuevo dos disciplinas distintas que prestan una atención similar al sufrimiento de las mujeres, que

había sido negado o denostado hasta entonces; y asimismo permiten que los sujetos de género femenino se expresen y compartan su dolor (Cavell, 2009: 92).

De este modo, este filósofo encuentra un paralelismo (o cabría decir, una misma senda que todos debemos recorrer) entre la exigencia de la mujer de tener una voz y un lenguaje propio, de que su existencia sea reconocida; y la exigencia emersoniana del conocimiento de uno mismo y la necesidad de aprendizaje y educación mutua que ya hemos destacado (Cavell, 2009: 329). Y el cine se convierte en el medio privilegiado para mostrar estas exigencias,² hacernos pensar sobre ellas y tratar de mostrar la necesidad de que los seres humanos sean fieles a sí mismos y, de este modo, mejoren su propia existencia y su relación con los demás (Cavell, 2008: 96).

2. Tipología de películas de (y para) mujeres, según Cavell

A partir de las consideraciones señaladas en el apartado anterior, Cavell distingue entre dos tipos distintos de películas, producidas ambas en Hollywood en los años treinta y cuarenta del pasado siglo:³ las que él denomina «comedia de enredo matrimonial», y su reverso negativo, el «drama de la mujer desconocida». Argumenta el autor que estos dos tipos de producciones presentan dos puntos de vista distintos sobre las relaciones humanas, donde por medio de una conversación, siempre inacabada, los protagonistas ponen a prueba la posibilidad de vivir juntos y de este modo se plantean, de modo cercano o cotidiano, cuestiones morales y filosóficas que inician un proceso de aprendizaje mutuo (en el sentido emersoniano que hemos descrito *supra*), que lleva a cada cónyuge a conocerse a sí mismo, a madurar, y a saber si puede (o quiere) convivir con los demás (Cavell, 2007: 60).

² El cine no es el único medio que expone esta problemática y esta exigencia. Cavell destaca cómo algunos ejemplos de literatura muestran la trayectoria de aprendizaje de la mujer, su ejemplo favorito es *Casa de Muñecas* de Ibsen, al considerar que Nora es la antecesora de las protagonistas de las películas que aludiremos (Cavell, 2009: 136). Sin embargo, la mayor difusión del género cinematográfico permite que más personas puedan ser partícipes de este diálogo o proceso de aprendizaje inacabado.

³ Cavell refiere de modo específico a películas de estas dos décadas por considerarlas la época dorada o clásica del cine, donde estos problemas maritales se presentaban por primera vez y con una cierta inocencia. Señala además cómo resulta difícil hacer películas afines al perfeccionismo moral en el presente, cuando el temor al divorcio y al aborto ha sido en parte superado, y «cuando la mayor parte de directores e intérpretes de aquellas producciones ya han muerto» (Cavell, 2008: 110). Sin embargo, sí que localiza algunos rasgos característicos de estas comedias matrimoniales en películas contemporáneas, como por ejemplo *El amor tiene dos caras* (Streisand, dir., 1996), *Hechizo de Luna* (Jewison, dir., 1987), *Tootsie* (Pollack, dir., 1982), *Cuatro bodas y un funeral* (Newell, dir., 1994) o *Atrapado en el tiempo* (Ramis, dir., 1993) (véase la lista completa en Cavell, 2008: 112-113). No he encontrado ninguna alusión a la posibilidad de que haya melodramas de la mujer desconocida en el presente.

2.1. Las comedias de enredo matrimonial

Podemos comenzar a describir las reflexiones de Cavell sobre la comedia de enredo matrimonial destacando que incluye en este género a películas como *Sucedió una noche* (Capra, dir., 1934), *La fiera de mi niña* (Hawks, dir., 1938), *Luna Nueva* (Hawks, dir., 1940), *Historias de Filadelfia* (Cukor, dir., 1940), *Las tres noches de Eva* (Sturges, dir., 1941), y *La costilla de Adán* (Cukor, dir., 1949). Se trata de ficciones que narran con tono cómico las desavenencias de un matrimonio, que queda separado por una crisis inicial (bien por distancia física, por ejemplo un viaje; bien por un proceso legal, con posibilidad de divorcio; bien por la aparición de un tercero que amenaza con romper el vínculo marital); pero tras numerosos contratiempos, pruebas y colisiones con la realidad,⁴ los cónyuges vuelven a reunirse y acaban aprendiendo a tratarse como iguales y a convivir, pese a sus defectos, manías y a todos los problemas y dificultades de la vida cotidiana (Cavell, 1999: 12).

Al final de estas películas, el matrimonio no significa ya el ideal romántico, ingenuo y perfecto que tanto ha fomentado el cine de Hollywood (tanto clásico, como actual), sino que se convierte en un vínculo de amistad e intimidad entre iguales, que nunca está libre de amenazas y problemas, y que tiene que ser reforzado y recreado en el día a día, en lo que Cavell denomina «el logro de lo cotidiano» (Cavell, 2009: 132).

Uno de los rasgos de este tipo de películas que más le interesa a este autor es que, sea por la novedad del cine sonoro (que permitía el establecimiento de diálogos entre los cónyuges), sea por mostrar el proceso de maduración de la protagonista femenina, en estas películas se muestra el proceso de creación de una «una nueva mujer»; por ello, según Cavell, esta nueva fase del cine resulta inseparable de «una nueva fase de la historia de la conciencia de la mujer» (Cavell, 1999: 26). Es decir, este filósofo identifica el perfeccionismo moral mencionado *supra* con la exigencia moral de estas películas, que insisten en que la mujer debe «ser educada y educar, es decir, ser escuchada» (Cavell, 2007: 67). Uno de los ejemplos que aporta el autor sobre esta formación de la mujer es el proceso que lleva a Tracy Lord (Katharine Hepburn en *Historias de Filadelfia*) a renunciar a ser tratada como una menor de edad, necesitada de atención y cuidados; o como una discípula, necesitada de tutela, sabios consejos y enseñanzas de adultos. Ella sólo aspira a convertirse en un ser humano y ser tratada

⁴ Aquí se puede percibir la influencia que Cavell ha recibido de Wittgenstein, según el cual «los resultados de la filosofía son el descubrimiento de algún que otro simple sinsentido y de los chichones que el entendimiento se ha hecho al chocar con los límites del lenguaje» (Wittgenstein, 1988: 127, §119).

como una igual por alguien que la entienda, para que ambos puedan aprender mutuamente y crear una conversación y una vida en común. En este caso, su «costilla» o «media naranja» es Dexter Haven (Cary Grant), exmarido de Hepburn, quien, tras dos años de separación y distancia, regresa al hogar y la reconoce, por fin, como una compañera para toda la vida (Cavell, 2007: 68).

Puede resultar de utilidad referir a la escena final de esta película para comprobar cómo culmina este proceso de reconocimiento: tras volver a declararse su mutuo amor, Tracy pregunta a Dexter que cómo la ve, y él contesta: «Como una reina, como una diosa». A lo que ella replica: «¿Y sabes cómo me siento? Muy humana, como un ser humano de verdad» (Cukor, dir., 1940: 1h. 50')⁵.

Esta igualación de caracteres muy distintos (la irascibilidad y los caprichos de Hepburn al inicio de la película; la superioridad indiferente, la tendencia a la ironía y al alcoholismo de Grant) convenientemente temperados, pero nunca del todo superados en su vida en común, suponen para Cavell una buena forma de mostrar la conversación moral que lleva a dos seres humanos adultos a llegar a entenderse y a aprender mutuamente en esta aspiración, nunca culminada, al perfeccionismo moral (Cavell, 2007: 99). Compara entonces Cavell las teorías igualitaristas de Stuart Mill con las tramas de comedias matrimoniales (omitiendo curiosamente la aportación de Harriet Taylor Mill, esposa de éste, a la misma materia), para argumentar que estas películas afirman el reconocimiento de los derechos de la mujer, quien quiere y puede ser reconocida y tratada como una igual, tanto en la sociedad, como en el matrimonio (Cavell, 2007: 103).

Las críticas que cabe realizar a esta propuesta cavelliana desde el feminismo son numerosas, podemos recuperar por ejemplo la obra de Laura Mulvey, una de las primeras autoras que cuestiona que el cine pueda referir a la realidad de las mujeres. Según esta autora, la gran mayoría de películas clásicas son propias del patriarcado, porque han convertido en objetos a las mujeres, las han fragmentando y les han impedido la expresión de sus propios deseos, sustituyéndolos por una imagen del deseo

⁵ Todos los diálogos aludidos son traducciones del inglés captadas directamente de las películas, por lo que tanto el minutaje, como la traducción, pueden ser aproximados. El texto original es:

TRACY: Wait. How do I look?

DEXTER: Like a queen. Like a goddess.

TRACY: And do you know how I feel?

DEXTER: How?

TRACY: Like a human. Like a human being.

masculino (Mulvey, 1975: 14). Este deseo masculino proyectado en la figura de la mujer se concreta tanto en la creación de mitos eróticos que nada tienen que ver con la mujer real, fragmentando y convirtiendo en un objeto (de deseo) a la mujer –por ejemplo Mulvey alude al cruce de piernas de Marlene Dietrich y a los primeros planos del rostro de Greta Garbo (1975: 23)⁶–, como en situaciones como las de nuestro caso, donde Cavell no se interroga sobre lo que desea la mujer o cómo quiere ser reconocida, sino que se limita a asumir y generalizar la convención social del matrimonio como única vía al alcance de la mujer para lograr tanto el reconocimiento social como su realización como ser humano.

Debemos reconocer entonces cómo el modelo de perfeccionismo moral que propone Cavell con estos ejemplos fílmicos es profundamente convencional, heterocentrado y está claramente localizado en un espacio y tiempo concretos: la cultura occidental (sobre todo estadounidense) de los años treinta, en familias adineradas de la alta sociedad. Si bien cabe aducir que en algunas de las películas aludidas por este autor las protagonistas son independientes y han accedido al mundo laboral, donde tratan cotidianamente con varones como iguales (Rosalind Russell en *Luna Nueva* es periodista y Katharine Hepburn en *La costilla de Adán* es abogada), no deja de ser problemático que el final de todas estas producciones (así como el modo de vida al que aspiran sus protagonistas femeninas) sea el matrimonio. Aunque la relación de los protagonistas de estas comedias esté llena de desavenencias y desemboque en un segundo matrimonio, no completamente equiparable al ideal de amor romántico, aún persisten rasgos convencionales y patriarcales, alzados por Cavell como el mejor modo de convivencia posible, de tal modo que quedan invisibilizadas otras configuraciones familiares, otros modos de vida y alternativas, en definitiva otra realidad. Es decir, ¿hasta qué punto este modelo marital es aplicable a toda la sociedad, tanto en los años treinta del pasado siglo como, y especialmente, en el presente?

Y sin embargo, Cavell insiste en su identificación de la filosofía del lenguaje cotidiano y del perfeccionismo moral con estos ejemplos fílmicos, que, según este autor y como ya hemos aludido, constituyen una buena imagen de las relaciones humanas al crear tipos o caracteres, quizás ideales, pero con los cuales todos nos podemos identificar y llegan a formar parte de nuestras vidas (Cavell, 1979: 29).

⁶ «Similarly, conventional close-up legs (Dietrich, for instance) or a face (Garbo) integrate into narrative a different mode of eroticism. One part of a fragmented body destroys the space».

Ahora bien, como ya hemos señalado, Cavell sigue la estela emersoniana y la filosofía del lenguaje cotidiano en el reconocimiento de la dificultad de alcanzar los ideales postulados por la teoría (o, cabría decir, proyectados en la pantalla). Sostiene de este modo el autor que el perfeccionismo asume que la existencia humana está basada en la confrontación y el conflicto con los otros, siendo necesario aprender a convivir sin demasiadas agresiones (Cavell, 2008: 128). Por esto mismo, vinculando esta concepción vital con sus ejemplos fílmicos, tiene en cuenta que «la felicidad alcanzada en las comedias de enredo matrimonial no está incontaminada, ni libre de compromisos» (Cavell, 2009: 185), ya que se encuentra casi siempre frustrada por los problemas de la vida cotidiana, así como por la incapacidad de ciertos hombres («vileza de los varones» llega a decir en esta misma página) para reconocer a la mujer como una igual.

Nada de esto obsta la exigencia de educación de la mujer, quien, literalmente según Cavell, «percibe que tiene que ser creada o recreada» (Cavell, 2009: 185), y siempre trata de alcanzar su propia voz y el reconocimiento de su subjetividad. Ahora bien, en numerosas ocasiones (tanto en las películas, como en la vida) no puede lograr este objetivo porque se niega al matrimonio (o porque el matrimonio le es negado) y tiene que reconstruir su identidad, educarse y madurar en solitario (Cavell, 2009: 186). Aparece aquí el segundo tipo de películas que destaca Cavell: el melodrama de la mujer desconocida, que veremos a continuación, pero que, según este autor, resulta inseparable de las comedias que hemos referido en este primer apartado.

2.2. El melodrama de la mujer desconocida

Cavell define este segundo tipo de películas de mujeres como un «género contiguo o derivado» de las comedias de enredo matrimonial (Cavell, 2009: 183) en el cual las parejas protagonistas no logran alcanzar el reconocimiento mutuo porque el hombre es incapaz de escuchar o entender a la mujer, quien permanece muda y desconocida en su propia historia, y donde el final no es feliz, sino de desconocimiento de la felicidad y, en una ocasión, lleva hasta la muerte de los protagonistas (Cavell, 2009: 172).

Cuatro⁷ son los ejemplos que da Cavell de este tipo de películas: *Stella Dallas* (Vidor, dir., 1937⁸), *La extraña pasajera* (Rapper, dir., 1942), *Luz que agoniza* (Cukor,

⁷ Siguiendo con el interrogante de si este tipo de películas sigue dándose en la actualidad, no he localizado ninguna alusión de Cavell al respecto. Sí localiza antecedentes a estas películas; *La Venus Rubia* (Sternberg, dir., 1932), *Magnolia* (Whale, dir., 1936) y *Niebla en el pasado* (LeRoy, dir., 1942) (Cavell, 2009: 38). E insiste especialmente en que los cuatro ejemplos que aludimos aquí son los mejores representantes de este tipo de melodrama y constituyen, sólo ellos, un género propio que cobra sentido si se contrasta con las comedias matrimoniales (Cavell, 2009: 22).

⁸ Cabe destacar, aunque Cavell no lo haga, que esta película es un *remake* de otra de idéntico título, dirigida por Henry King en 1925

dir., 1944), y *Carta de una mujer desconocida* (Ophuls, dir., 1948). En todas ellas, el matrimonio resulta imposible o frustrado porque el varón tiene otros intereses que superan los vínculos maritales (encontrar el tesoro de la tía de Paula [Ingrid Bergman], como sucede en *Luz que agoniza*, o medrar socialmente, lo cual lleva a Stephen [John Boles] a divorciarse de su mujer para casarse con su primera prometida en *Stella Dallas*). También puede suceder que el varón esté de antemano comprometido en otra relación (como es el caso de Jerry [Paul Henreid] en *La extraña pasajera*) o sea incapaz de reconocerla (como le sucede a Stefan [Louis Jordan] en *Carta de una mujer desconocida*). Y sin embargo, Cavell argumenta que en estos melodramas, como consecuencia de estas experiencias traumáticas y de esta falta de reconocimiento, las protagonistas acaban poseyendo una madurez y una autoridad moral superior a la de los varones, quedando así capacitadas para sobrevivir en un mundo hostil que da muy pocos motivos para estar alegre (Cavell, 2009: 200).

Y además, en este proceso de formación y de consolidación de su subjetividad la mujer desconocida logra transmitir una enseñanza moral al varón ignorante, al emprender la tarea de «ratificar o demostrar la existencia del hombre a él mismo» o de «crearse a sí misma para él» (Cavell, 2009: 227). Esta enseñanza y esta creación sucede incluso en el caso límite de *Carta de una mujer desconocida*, donde su protagonista Lisa (Joan Fontaine) parece haber fracasado en todo, ya que muerto su hijo, repudiada por su familia, sin herencia, ni honor, fallece en un hospicio sin llegar a ser reconocida por su idolatrado Stefan (de hecho, el único personaje de la película que sabe quién es Lisa es John, el mayordomo mudo de Stefan). Ahora bien, pese a todas estas negaciones, su carta póstuma llega a Stefan, quien descubre, demasiado tarde, la verdad (su verdad y la de Lisa) y este hecho lo empuja en la última escena de la película hacia la única acción «honrada» de su vida: no huir de un duelo que seguramente lo llevará a la muerte.

La actitud vital de Stefan supone el contraejemplo perfecto de la exigencia de educación emersoniana: el pianista no sabe quién es él realmente y deambula, ebrio y confuso, por la sociedad vienesa, cuyos componentes lo admiran en inicio como a un genio para rechazarlo luego como un farsante, pero sin llegar nunca a reconocerlo como un ser humano. La única persona que lo conoce realmente y que podría enseñarle su identidad y orientarlo en su vida es Lisa, pero permanece negada e ignorada por él, y este desconocimiento acaba con sus vidas.

En el sacrificio de Lisa, en su total entrega y dedicación a un hombre que la desconoce por completo, se alcanza según Cavell una muestra de «aquello que la mujer en este género de la perplejidad humana debe superar» (Cavell, 2009:171). Para este autor, las mujeres protagonistas de estos melodramas son superiores moralmente a los varones, y su maduración como personas se completa con un sacrificio, que equivale a la «reivindicación de las mujeres del derecho a decidir» en un mundo injusto (Cavell, 2009: 200). De este modo, las decisiones de las protagonistas de estos melodramas se convierten, para este autor, en «una posición de política feminista» (Cavell, 2009: 200) y en un ejemplo a seguir, propio del perfeccionismo emersoniano, aunque más amargo y complicado que los casos mostrados por las comedias de enredo. Cabría decir más cercano a nuestra imperfecta realidad.

El ejemplo más clarificador de esta teoría cavelliana es *La extraña pasajera*, película de la cual se ha dicho que era un soporte publicitario para promocionar una marca de colonia y para mostrar que toda mujer, inclusive Bette Davis, podría ser bella con la suficiente autoestima, nuevos trajes y productos de belleza variados (Laplace, 1987: 139 *passim*), pero que Cavell adopta como modelo de perfeccionismo moral en un mundo injusto, al argumentar que esta película muestra la metamorfosis de una mujer que, superando las circunstancias más adversas, logra crearse a sí misma, en solitario, en un mundo que nunca la reconoció (Cavell, 2009: 228).

En la película, la protagonista Charlotte Vale (interpretada por Bette Davis) es negada en dos ocasiones: La primera vez por su familia, sobre todo por su madre, quien no deja de recordarle que fue una hija tardía y no deseada, le impide un matrimonio adolescente con un hombre de clase inferior a la suya y la mantiene enclaustrada en la gran mansión familiar para que sea el báculo de su vejez. La segunda vez por Jerry (Paul Henreid), un hombre casado que conoce en un crucero por Sudamérica y con quien alcanza un alto grado de intimidad: se llegan a confesar secretos que nunca han dicho a nadie, tienen un accidente de coche que les obliga a pasar una noche al raso y comparten cinco días en Río como si fueran una pareja. Él afirma amarla, pero no puede romper el vínculo sagrado que tiene con su mujer, ni con sus dos hijas. Este viaje supone el culmen de la madurez y el autoconocimiento de Charlotte, quien sólo entonces logra un equilibrio y reconocimiento como igual con su familia; pero por el contrario la vincula emocionalmente a Jerry, a quien decide amar y cuidar para siempre, aunque él permanezca casado en su infeliz matrimonio. El grado de entrega de Charlotte a Jerry es tal que se presta a cuidar de la hija menor de éste, Tina, quien encuentra en

Charlotte la figura maternal y el reconocimiento que necesitaba, ya que su auténtica madre –aquejada de una enfermedad (nunca nombrada, pero que parece ser algún tipo de trastorno histérico)– no puede hacerse cargo de su cuidado.

Al final de la película, las dudas de Jerry acerca de esta compleja situación (se aman pero él va a permanecer infelizmente casado, mientras que Charlotte se compromete a cuidar a su hija y acogerla en la casa familiar) se disuelven, según Cavell, gracias a la fortaleza de la mujer, quien se reafirma y se crea a sí misma, al precio de permanecer incomprendida para todos los que la rodean. Podemos ver esta tensión (y el problema que supone para el feminismo) en el diálogo que cierra la película:

Sostiene Jerry que la entrega y dedicación de Charlotte hacia su hija es excesiva y que «ningún hombre permitiría tal sacrificio indefinidamente». A lo que Bette Davis, en un impresionante primer plano, contesta que «ése es el comentario más convencional y pretencioso que nunca he escuchado» y además, supone un desconocimiento de las relaciones humanas, donde «tomar es un modo de dar. La «mejor manera si dos personas se aman» (Irving, dir., 1942: 1h 47')⁹.

Jerry permanece reacio y alude a la infelicidad de Charlotte, quien tendría que haberse casado con otro hombre y continuar su propia vida, en vez de renunciar al matrimonio para cuidar a una niña ajena. Entonces ella responde con un monólogo donde, según Cavell, se aprecia con claridad la entrega y el sacrificio que crean y fortalecen a la mujer desconocida:

CHARLOTTE: Ciertamente cometí un gran error. He estado trabajando bajo un delirio. Creí que tú y yo éramos una unidad, que no habría que pedirte para hacerme feliz. Y tú vienes aquí a hablar de otro hombre. No tienes la más leve idea de la tortura que es amar a un hombre, y ser dejada de lado, estar siempre afuera, como una sobra. Cuando Tina dijo que quería quedarse conmigo fue como un milagro. Tener una hija tuya, una parte de ti. Y aun me permití la indulgencia de la fantasía, de que ambos la amábamos y estábamos haciendo lo mejor para ella, juntos. Eso nos haría sentir que es un poco nuestra hija. Pero nuevamente fui una tonta sentimental. Es una tendencia que tengo... (Irving, dir., 1942: 1h 53')¹⁰

⁹ JERRY: No self-respecting man would allow your self-sacrifice to go on indefinitely.

CHARLOTTE: That's the most conventional, pretentious, pious speech I've ever heard. [...]. Don't you know that to take is sometimes a way to give? The most beautiful way in the world if two people love each other.

¹⁰ CHARLOTTE: I've certainly made a great mistake. Here I have been laboring under the delusion that you and I were so in sympathy, so one, that you'd know what would make me happy. And you come up here to talk about some man. You haven't the slightest conception of what torture it is to love a man and to be shut out, barred out, to be always an outsider.

Entonces, Jerry corta las palabras de Charlotte. Cree entenderla, antes pensaba que su sacrificio se debía a la piedad (lo cual, por algún motivo no especificado, parece ser inadmisibles), pero en realidad están motivadas porque aún lo ama (lo cual, es perfectamente admisible y adecuado):

JERRY: Espera... Tenía miedo que la tuvieras [a Tina] por piedad; pero no hubo piedad en lo que acabas de decirme. Ahora sé que aún me amas. Y no morirá, lo que hay entre nosotros. (Irving, dir., 1942: 1h 54')¹¹

Esta escena acaba con el reconocimiento de que el amor que se tienen pervivirá en la figura de Tina, de tal modo que el extraño vínculo que crearon en el viaje a Brasil no desaparecerá mientras Charlotte pueda cuidar a la niña y Jerry, manteniendo su matrimonio, pueda visitarlas cuando quiera; hecho, que (por supuesto) no causa ningún malestar a Charlotte, sino que la ayuda a dar sentido a su vida y a seguir manteniendo ese amor imposible que se basa, como ya hemos visto, en dar y nunca recibir. A la pregunta final e insistente de Jerry sobre si Charlotte va a ser feliz, ella responde: «Oh, Jerry, no pidas la luna, tenemos las estrellas» (Irving, dir., 1942: 1h 57')¹². La cámara enfoca entonces al cielo estrellado y un fundido en negro señala el final de la película.

A partir del análisis de estos diálogos Cavell argumenta la superioridad moral de Charlotte sobre Jerry y sobre todos los que la rodean. Según el filósofo norteamericano la actitud de Jerry es propia de un sujeto superficial y desorientado que no logra entender a Charlotte, quien queda ahora situada «en otro nivel de existencia espiritual» (Cavell, 2009: 204), en una suerte de «apoteosis» (Cavell, 2009: 206) que la lleva a autosacrificarse voluntariamente: renuncia a casarse con un buen hombre de la alta sociedad bostoniana, hecho que causa, en parte, la muerte de su madre (quien al enterarse de la decisión de Charlotte sufre un ataque, supuestamente de corazón), para dar a la hija de Jerry el amor y el reconocimiento que a ella todos le negaron. Y de esta forma, según Cavell, Charlotte afirma su singularidad y su libertad, su «existencia humana» (Cavell, 2009: 202).

When Tina said she wanted to stay with me it was like a miracle happening, like having your child. A part of you. I even allowed myself to indulge in the fantasy that both of us loving her, doing what was best for her together would make her seem like our child after a while. I see no such fantasy has occurred to you. I've been just a big sentimental fool. It's a tendency I have.

¹¹ JERRY: Wait a minute. I was afraid you were keeping Tina out of pity. But there was no note of pity in your ridicule. Now I know you still love me. It won't die, what's between us.

¹² JERRY: And will you be happy, Charlotte?

CHARLOTTE: Oh, Jerry, don't let's ask for the moon. We have the stars.

El modelo de relación o los vínculos afectivos que se crean en esta película son, según Cavell, ambiguos y no resultan equiparables a los felices matrimonios (Cavell, 2009: 228) propios de las comedias que vimos en la primera parte. Ahora bien, para el autor la complejidad y la integridad moral de Charlotte son respuestas admirables en un mundo complejo, injusto y cruel, como el nuestro. Está claro (sostiene Cavell) que las decisiones de Charlotte son exclusivamente suyas y la convierten en un sujeto digno de admiración, pero debemos entender cómo o por qué se originaron; y entonces enumera los hechos más dramáticos de la vida de Charlotte Vale: una madre opresora que le niega el reconocimiento, un complejo de hija no deseada y de «patito feo», tres relaciones frustradas (la adolescente, la de Jerry y el posible matrimonio que rechaza), el peso de una familia de alta alcurnia de la sociedad bostoniana, y el encuentro repentino con dos personas desgraciadas, Jerry y Tina, quienes, con su ayuda, podrían ser más felices de lo que ella misma será nunca.

Se pregunta Cavell en este momento si en el hipotético caso de que las circunstancias de Charlotte hubieran sido distintas sus decisiones hubieran sido las mismas; y se responde a sí mismo afirmando que esto es imposible de saber, incidiendo en que, si la sociedad fuera lo suficientemente buena y la hubiera reconocido desde un principio, los problemas y dificultades de Charlotte nunca hubieran aparecido (Cavell, 2009: 229) o sin duda, la película hubiera sido otra.

Acaba de este modo su argumentación Cavell sosteniendo que esta película es un ejemplo de «misión terapéutica» o proceso de aprendizaje, semejante a la filosofía o al psicoanálisis, donde un sujeto (en este caso, Charlotte) conoce mejor a la realidad y a los otros sujetos (en este caso, conoce mejor a Jerry que lo que él se conoce a sí mismo) y previendo una destrucción posterior y mucho dolor (sobre todo para Tina), se sacrifica para el mayor beneficio de todos, asumiendo el riesgo de que su decisión no vaya a ser comprendida por nadie, tornándose en desconocida para todos pero en un sujeto más fuerte que los demás (Cavell, 2007: 254).

3. Consideraciones críticas finales

Como cierre de este artículo voy a recopilar las numerosas (y en ocasiones innmerecidas) críticas que ha recibido Cavell de distintos autores feministas, a continuación referiré a las respuestas que el pensador norteamericano da a estas críticas y ofreceré una mínima aportación personal para aclarar ciertas dificultades del planteamiento cavelliano en relación con la diferenciación de los sexos.

Podemos pensar en un primer momento en la crítica que Christian Viviani ha dirigido hacia las figuras maternas que presentan algunos de los melodramas de la mujer desconocida. En su caso alude a la madre abnegada que cabe encontrar originalmente en *Madame X* (Lloyd, dir., 1920), y que es emulada posteriormente en distintas películas, entre las que podemos destacar las dos versiones de *Stella Dallas* a las que ya hemos aludido. Para este autor existe una explicación para la aparición de este rol materno, fomentado por el cine de los años veinte y treinta del pasado siglo, cuando EEUU atravesaba un duro momento de postguerra y precariedad y necesitaba, más que nunca «movilizar la buena voluntad y la dedicación de las madres, sin ninguna garantía de recompensa», para intentar superar esta compleja situación económica y vital (Viviani, 1987: 96)¹³.

Relaciona además el autor esta insistencia en los buenos valores y la necesidad de la abnegación para levantar el país con las teorías de dos de los principales pensadores americanos de la época, que nos devuelven a nuestra reflexión sobre Cavell. Para Viviani cabe encontrar en las obras de Thoreau y Whitman el mismo posicionamiento moral y la misma necesidad de esfuerzo que en estas películas maternas (Viviani, 1987: 93). Cabe reconocer de este modo que este tipo de películas «maternas» tenían una razón de ser, una justificación en el momento de su producción; ahora bien, podemos retomar aquí la crítica que llevamos realizando a lo largo de todo este escrito, ya que si bien se entiende mejor la presencia de estas figuras maternas en un contexto de crisis económica y vital, ¿hasta qué punto resulta adecuado mantener este mismo ideal de mujer, afectuosa, entregada y maternal a finales del siglo XX como parece pretender Stanley Cavell?

Reivindicar estas figuras propias de otra época en el presente puede resultar extemporáneo, así como poco realista. En este sentido podemos traer a colación la crítica de Linda Williams quien se muestra ambivalente respecto a la figura maternal que presentan los melodramas de la mujer desconocida: por un lado insiste en la crítica de Viviani, al reconocer que películas como *Stella Dallas* son el reflejo de un sistema patriarcal que pueden conducir a la mujer a identificarse con el necesario rol de ama de casa pasiva, para la conveniencia de los padres (y por extensión del estado, aunque esto

¹³ Las traducciones de citas bibliográficas en inglés son propias. Se incluye en toda al pie el original. «The maternal melo in its American vein is an apologia for total renunciation, total sacrifice, total self-abnegation. Melodramatic exaggeration, of course, but still transparent enough in a period when America really needed to mobilise good will and dedication without promise of immediate recompense».

no lo diga literalmente la autora) (Williams, 1987: 316)¹⁴. Ahora bien, se interroga Williams hasta qué punto esta figura abnegada y maternal es creíble o si no se trata más que de una mascarada, demasiado obvia para ser creíble (Williams, 1987: 312)¹⁵, tan ideal como imposible, con la cual pocas mujeres se pueden sentir identificadas, por lo que difícilmente podría cumplir alguna función ideológica, ni en el momento de su creación, ni especialmente en el presente.

Esta posibilidad, la de que las figuras femeninas que aparecen en estas películas no influyan para nada en la vida de los espectadores, situándose en un nivel ficcional más adecuado para el divertimento que para el fomento de buenos valores, contrasta de nuevo con la postura de Cavell, quien no deja de perseguir una cierta función pedagógica y moralista en estas películas, incluso en el siglo XXI.

Por último, y como punto final de esta crítica, cabe contrastar esta insistencia cavelliana en la educación o formación de la mujer para que alcance ciertos niveles de perfeccionismo, con los ejemplos fílmicos a los que nos hemos referido, que desfiguran o incluso invisibilizan a la mujer. Destaca en este sentido la crítica de Modleski al filósofo norteamericano, ya que para esta autora, los melodramas de la mujer desconocida basan sus tramas en negaciones, ausencias y olvidos, en historias que nunca pudieron suceder, palabras que no se llegaron a decir, y en definitiva, en las negaciones (y autonegaciones) de sus protagonistas (Modleski, 1984: 28). Es decir, ¿hasta qué punto el ideal de perfeccionismo y de regreso a lo cotidiano que propone Cavell puede basarse en elementos que anulan la subjetividad femenina?

Ejemplifica esta idea Modleski al mostrar cómo la única diferencia que se establece en *Carta de una mujer desconocida* entre todas las mujeres que pasaron por la vida de Stefan, y Lisa, es que ella «quería ser la única mujer de tu vida que nunca te exigiera nada [a Stefan]» (Ophuls, dir., 1948: 51')¹⁶, tal y como puede leerse en la carta que da título a la película. En este caso podemos ver cómo Lisa no es más que una figura ausente, un fantasma del pasado, una voz en *off*. Y en el caso de *La extraña pasajera* podemos comprobar cómo Charlotte entrega su vida a cuidar a la hija que nunca tuvo, que es hija del hombre que ama pero que no puede corresponderla, y, en sus

¹⁴ «[It is possible to see] the ending of *Stella Dallas* as a satisfying patriarchal demands for the repression of the active and involved aspects of the mother's role, and as teaching female spectators to take their dubious pleasures from this empathic position. [...] Certainly the film has constructed concluding images of motherhood for the greater power and convenience of the father».

¹⁵ «In *Stella Dallas* the fetishisation is unsuccessful; the masquerade of femininity is all too obvious».

¹⁶ LISA: I like to be the only one, in all women you know, who never asked you anything.

propias palabras, se conforma con eso y con unos pocos objetos que le quedan de su viaje con Jerry: «Sólo tengo un ramillete seco, un frasco vacío de perfume, y un nombre que no puedo nombrar» (Irving, dir., 1942: 1h 12')¹⁷.

Además, continúa Modleski, este tipo de película deja muy pocas opciones, tanto a sus protagonistas como a las espectadoras de género femenino, quienes sólo pueden identificarse con el deseo y la vida (más o menos malograda) del varón, o con la actitud pasiva y entregada, generalmente muda o no escuchada, de la mujer, objeto de deseo del varón (Modleski, 1984: 22). (Resulta adecuado quizás tener en cuenta una tercera posibilidad: la de que las mujeres no se identifiquen de ningún modo con estas figuras femeninas, tal y como mencionamos *supra* con Linda Williams)

Tras varias réplicas controvertidas entre estos autores, Modleski acusa a Cavell de haber obviado toda la tradición feminista que se refirió, de modo crítico, a estas películas de mujeres (por ejemplo las obras de Williams, Viviani y Mulvey que citamos *supra* entre otras muchas) y creer ser el primero en preocuparse por estos temas, en nombre de la mujer y de sus derechos, con la intención de salvar tanto a estas películas, como a las mujeres del «feminismo condescendiente» (Modleski, 1990: 237)¹⁸. Aunque en realidad, prosigue Modleski, lo que hace Cavell es perpetuar la imagen de la mujer como algo desconocido y enigmático, como un «oscuro continente explorado, colonizado y “defendido” por varones, quienes reivindican tener derechos sobre un territorio, que necesitan ver como virgen» (Modleski, 1990: 238)¹⁹.

Cavell ha respondido a estas críticas sosteniendo que las feministas minusvaloran la fortaleza de las mujeres que protagonizan estos melodramas, al entenderlas como un producto de Hollywood, mero escaparate para la cultura de masas, donde se fomenta el conformismo y la debilidad de los personajes femeninos; pero lo que estas autoras no llegan a percibir, siempre según este filósofo norteamericano, es la grandeza y superioridad moral de este acto de creación de sí mismas, que lleva a la realización de la mujer desconocida (Cavell, 2009: 200). Además, e insistiendo en el modelo de aprendizaje y conversación inacabada que mencionamos al principio de estas páginas, para Cavell nunca habrá una interpretación definitiva de estas películas, sino un

¹⁷ CHARLOTTE: And I have only a dried corsage, an empty bottle of perfume. I can't even say his name.

¹⁸ «Wishing to create the impression that he is the first person to discover the worth of these texts and to approach them with intellectual seriousness and critical generosity, Cavell claims to be saving them from “feminist condescension”».

¹⁹ «Woman can be maintained as enigma – the dark continent which men explore, colonize and “defend” claiming exclusive rights to territory need to see as virgin».

proceso constante de intercambio de opiniones, que admite la confrontación e incluso la contradicción, para así lograr un mejor entendimiento (Cavell, 2009: 258). Ahora bien, para que este proceso continúe es necesario que ambas partes estén dispuestas a proseguir este diálogo, de manera que, si algunas autoras feministas (en este momento, Cavell no dice nombres) no desean proseguir esta conversación, ni tienen en cuenta esta interpretación del melodrama, puede dar la impresión de que estas autoras estén negando la palabra y la posibilidad de expresión a Cavell, de modo similar a como las protagonistas de estos melodramas no reciben el reconocimiento necesario para hablar.

Localiza de este modo el autor una cierta «victimización» de todos los varones realizada por las feministas, quienes bloquean la conversación y el mutuo aprendizaje, cuando atribuyen a todos los integrantes del género masculino por igual un carácter reaccionario y claman por un lenguaje exclusivamente de mujeres (Cavell, 2009: 160). Cierra así Cavell su discusión con estas autoras, sosteniendo que el principal problema en este debate es que ellas no se prestan a escuchar su argumentación, lo que incrementa las dificultades comunicativas y de reconocimiento que él ha diagnosticado como efecto del escepticismo, sin que parezca haber atisbos de solución, ni de entendimiento entre estas dos partes (Cavell, 2009: 209-210).

Debemos considerar cómo esta crítica de Cavell a las feministas puede estar en parte motivada por el argumento, defendido por ejemplo por Modleski, de que los dramas de la mujer desconocida abren una dimensión hacia una nueva forma de relación humana, “hacia otro tiempo y otro espacio, otro deseo y otra memoria” (Modleski, 1984: 29)²⁰, propios y exclusivos de la mujer, e inaccesibles para el varón. Se acerca de este modo esta autora a las propuestas del feminismo de la diferencia, por ejemplo Irigaray, quien han reivindicado un lenguaje y un modo de expresión completamente femenino, como única salida posible al patriarcado que objetualiza e impide la expresión auténtica de la mujer (Irigaray, 2009: 100 *passim*).

Sin llegar a estos extremos exclusivistas, y tratando de superar esta confrontación de argumentos «*ad hominem*» y «*ad mulierem*», quisiera señalar la pertinencia de la crítica de Modleski, tanto a estos melodramas como a la teoría de Cavell en referencia con estas películas, al tener en cuenta sólo dos posibles vías para la realización de la mujer: el matrimonio feliz que la lleva a ser reconocida como igual por

²⁰ «For Lisa, however, and perhaps for all the women in melodrama constantly revisiting the scenes of their youth, repetition and return and manifestation of another relationship to time and space, desire and memory».

un varón o la solitaria grandeza moral del sacrificio incomprendido que la convierte en desconocida para todos.

Cabría preguntar a Cavell en este momento por qué propone solamente estos dos modelos, propios de una época concreta de la cultura estadounidense, y especialmente cómo resulta posible que el segundo de ellos sea de negación y de entrega, identificado con un acto de amor y erigido como un ideal digno de admiración y accesible sólo a muy pocas y esforzadas representantes del género femenino. Por el contrario, resulta posible contrastar de nuevo la teoría de Cavell con la obra de Mulvey, para argumentar que el primero ha proyectado su deseo de cómo debe ser la mujer (entregada, de entereza moral, inaccesible...) en sus explicaciones, pero que, en realidad, postula un ideal moral imposible de alcanzar (quizás ni siquiera deseable), que supera su propia definición del perfeccionismo emersoniano, para acercarse a un problemático kantismo, donde el ideal del santo (Kant, 2000: 177, A149) reaparece en la forma de la mujer entregada y abnegada que renuncia a su vida para que los demás vivan mejor.

También podríamos preguntar si este ideal es aplicable también a los varones, o si esto no resulta necesario (ni siquiera pertinente) ya que quizás ellos han recibido reconocimiento desde el principio de los tiempos y no necesitan recorrer esta senda de aprendizaje; o quizás, porque siguiendo la atribución de vileza que Cavell concede a la mayoría de los varones, en última instancia resulta que son incapaces de alcanzar estas cotas de madurez moral.

El autor podría responder a esta crítica sosteniendo que en las comedias de enredo matrimonial el proceso de aprendizaje es mutuo y compartido, aunque este hecho no resulte tan obvio en algunas de las películas que alude este autor, como por ejemplo *Las tres noches de Eva*, que narra cómo Jean (Barbara Stanwyck), una tímida profesional, se enamora de Charles (Henry Fonda), un despistado científico al que pretendía robar, pero cuando él descubre el timo, la rechaza y abandona. Como un modo de venganza, ella se hace pasar por Lady Eve, una dama inglesa de alta alcurnia, para conquistar a Charles y volver a hacerle daño, al confesarle inmediatamente después de su boda que ha estado con muchos hombres (la escena de su pelea en un vagón de tren durante su viaje de novios resulta memorable y me extraña que no haya sido más criticada desde un punto de vista feminista). Charles, con el corazón roto, se divorcia de Lady Eve para volver a su estudio de las serpientes en el Amazonas, lejos de todas las mujeres y su mala influencia; entonces, Jean lo localiza y le confiesa su amor. Él sigue

creyendo que son dos mujeres distintas, compara y elige volver con la que, supuestamente, es ladrona pero honrada y virtuosa, sin llegar a descubrir nunca el engaño.

Y en el caso contrario, en los melodramas, también podría aducir Cavell que la vileza o incapacidad emocional de los varones les imposibilita este aprendizaje (como en el caso de Jerry, que no llega a entender a Charlotte pero acepta sus decisiones y obtiene beneficios de ella); lo reciben a destiempo (como en el caso de Stefan al final de *Carta de una mujer desconocida*) o lo aprenden de modo violento (como en la penúltima escena de *Luz que agoniza*, cuando Paula [Ingrid Bergman] descubre las verdaderas intenciones de su marido Gregory [Charles Boyer] y lo amenaza con un cuchillo, cuando él ya ha sido detenido y está maniatado e indefenso).

Pero, a raíz de todos estos ejemplos cabría argumentar que Cavell ha partido de una concepción predeterminada y acrítica de lo que supone ser (o aprender a ser) varón y mujer, incidiendo en que ellos tienden a la inmadurez emocional o a la vileza descarnada, y que ellas desean ser reconocidas en un matrimonio o, a falta de éste, tienen que madurar moralmente de modo solitario (e inaccesible) para ellos. Con estas consideraciones el autor mantiene preconcepciones de cómo deben actuar los dos géneros, sin tener en cuenta, como por ejemplo ha mostrado Butler, que toda descripción diferencial de los dos sexos, no hace sino normalizar y prescribir qué expresiones y conductas de género son aceptables o no (Butler, 1999: 25). Para esta autora, las categorías o prescripciones que fijan lo que significa ser masculino y femenino son construcciones sociales o representaciones convencionales, generalmente dirigidas por estructuras de poder, que llegan a forzar a los sujetos a actuar de un determinado modo e invisibilizan la múltiple realidad que subyace bajo (o más allá) de todas estas categorías (Butler, 1999: 46-47).

Además, resulta especialmente interesante comprobar, por ejemplo con Bourdieu, cómo siendo indiscutible el dimorfismo sexual, se ha producido un salto, problemático e injustificado, que parte de las diferencias biológicas entre hombres y mujeres para instaurar ciertas diferencias y roles sociales (por ejemplo de distinto carácter o actitud) y cierta jerarquía social; llegando a producirse una construcción social naturalizada de cómo deben comportarse los géneros (Bourdieu, 2010: 13-14). Es decir, la división sexual, connotada socialmente, puede llegar a convertirse en una relación social de dominación, donde el varón tiende a encarnar un rol activo y dominante, mientras que la mujer tiende a asumir actitudes más pasivas y maternas, de

proveedora de cuidados (Bourdieu, 2010: 35); y de este modo, se legitima una relación de dominación que en un primer momento parece estar inscrita en la diferencia biológica, pero que en realidad es una construcción social naturalizada de la diferencia sexual (Bourdieu, 2010: 37).

Asimismo destaca este autor cómo la educación diferencial de varones y mujeres va reforzando estas distintas actitudes e inculca a las mujeres esta actitud sumisa y entregada (Bourdieu, 2010: 42) que progresivamente se asume como «natural», como lo que las mujeres deben hacer para «llegar a ser lo que son» (Bourdieu, 2010: 45). Entre estas actitudes naturalizadas que norman (y doblegan) el carácter de la mujer, Bourdieu menciona las de ser compasivas, solícitas, conciliadoras, protectoras de los suyos, así como la tendencia al autosacrificio y a anteponer los intereses de los demás a los de ellas mismas para lograr el mayor bienestar de todos. Cabe destacar cómo el ejemplo privilegiado del sociólogo francés para mostrar esta tendencia maternal y entregada de la mujer es la señora Ramsay, protagonista de *Al Faro* de Woolf (Bourdieu, 2010: 97-99). Sin embargo, las protagonistas de estos melodramas encajan a la perfección en este modelo de sumisión. Es decir, la actitud de la mujer desconocida que Cavell ensalza por su grandeza moral no deja de ser otro ejemplo de esta conducta o *habitus*, que según Bourdieu lleva a las mujeres a anteponer las necesidades de las demás, a las suyas propias.

Por todo ello, cabe acabar este artículo sosteniendo cómo Cavell parte de una concepción diferencial de los géneros excesivamente rígida, convencional y problemática, que, pese a su aspiración de participar en la filosofía del lenguaje cotidiano y de resolver los problemas del día a día, no llega a hacerse cargo de la experiencia real de las mujeres (ni tampoco de la de los varones) al construir ideales imposibles que impiden comprender la realidad cotidiana, que ensalzan como un modelo de conducta moralmente deseable lo que para Bourdieu y Butler es un modo sutil, pero eficaz, de discriminación de la mujer y, en definitiva, que con su clasificación dual de películas (y de mujeres), este autor obvia que existen más vías de realización de los seres humanos, con independencia de su género.

Asimismo Cavell generaliza y proyecta sus ejemplos, propios de los años treinta del pasado siglo, hasta nuestros días (reconozco que alude a *Atrapado en el tiempo*, pero nunca cuestiona el modelo hollywoodiense de final feliz) y se limita a definir y normar las relaciones humanas, manteniendo la concepción patriarcal,

heterocentrada y convencional de matrimonio, o su alternativa de crecimiento en solitario de la mujer desconocida, como únicas formas posibles de realización humana, especialmente de realización de la mujer.

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre (2010): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BUTLER, Judith (1999): *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- CAVELL, Stanley (1979): *The World Viewed*. Harvard: Harvard University Press.
- (1999): *La búsqueda de la felicidad*. Barcelona: Paidós.
- (2007): *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*. Valencia: Pre-textos.
- (2008): *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Madrid: Katz.
- (2009): *Más allá de las lágrimas*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- (2010): «La filosofía como educación para adultos». En LASTRA, Antonio (ed.), *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras*. Madrid: Plaza y Valdés, pp. 19-26.
- IRIGARAY, Luce (2009): *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- KANT, Immanuel (2000): *Crítica de la razón práctica*. Madrid: Alianza.
- LAPLACE, Maria (1987): «Producing and Consuming the Woman's Film. Discursive Struggle in *Now, Voyager*». En GLENDHILL, Christine (ed.), *Home is where the Heart is*. Londres: British Film Institute.
- MODLESKI, Tania (1984): «Time and Desire in the Woman's Film». *Cinema Journal*, vol. 23, nº 3, pp. 19-30.
- (1990): «A Reply to Cavell». *Critical Inquiry*, vol. 17, nº 1, pp. 237-238.
- MULVEY, Laura (1975): «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen*, vol. 16, nº 3, pp. 14-27.
- VIVIANI, Christian (1987): «Who is without sin? The Maternal Melodrama in American Film, 1930-39». En GLENDHILL, Christine (ed.), *Home is Where the Heart Is*. Londres: British Film Institute.
- WILLIAMS, Linda (1987): «'Something Else Besides a Mother'. *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama». En GLENDHILL, Christine (ed.), *Home is Where the Heart Is*. Londres: British Film Institute.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1988): *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.

Filmografía

- LLOYD, Frank (dir.) (1920): *La mujer X (Madame X)*. Estados Unidos de América: Goldwyn Pictures Corporation.
- CAPRA, Frank (dir.) (1934): *Sucedió una Noche (It Happened One Night)*. Estados Unidos de América: Columbia Pictures Corporation.
- CUKOR, George (dir.) (1940): *Historias de Filadelfia (The Philadelphia Story)*. Estados Unidos de América: Metro Goldwyn Mayer.
- CUKOR, George (dir.) (1944): *Luz que agoniza (Gaslight)*. (También conocida como *Luz de Gas*). Estados Unidos de América: Metro Goldwyn Mayer.
- CUKOR, George (dir.) (1949): *La Costilla de Adán (Adam's Rib)*. Estados Unidos de América: Loew's.
- HAWKS, Howard (dir.) (1938): *La Fiera de mi Niña (Bringing up Baby)*. Estados Unidos de América: RKO Radio Pictures.
- HAWKS, Howard (dir.) (1940): *Luna Nueva (His Girl Friday)*. Estados Unidos de América: Columbia Pictures Corporation.
- JEWISON, Norman (dir.) (1987): *Hechizo de Luna (Moonstruck)*. Estados Unidos de América: Metro Goldwyn Mayer.
- KING, Henry (dir.) (1925): *Y supo ser madre (Stella Dallas)*. Estados Unidos de América: Samuel Goldwyn Company.
- LEROY, Mervyn (dir.) (1942): *Niebla en el pasado (Random Harvest)*. Estados Unidos de América: Metro Goldwyn Mayer.
- NEWELL, Mike (dir.) (1994): *Cuatro bodas y un funeral (Four Weddings and a Funeral)*. Estados Unidos de América: PolyGram Filmed Entertainment / Channel Four Films.
- OPHULS, Max (dir.) (1948): *Carta de una desconocida (Letter from an Unknown Woman)*. Estados Unidos de América: Rampart Productions.
- POLLACK, Sydney. (dir.) (1982): *Tootsie*. Estados Unidos de América: Columbia Pictures Corporation.
- RAMIS, Harold (dir.) (1993): *Atrapado en el tiempo (Groundhog Day)*. (También conocida como *El día de la marmota*). Estados Unidos de América: Columbia Pictures Corporation.
- RAPPER, Irving (dir.) (1942): *La Extraña Pasajera (Now, Voyager)*. Estados Unidos de América: Warner Bros. Pictures.

STERNBERG, Joseph (dir.) (1932): *La Venus Rubia (Blonde Venus)*. Estados Unidos de América: Paramount Pictures.

STREISAND, Barbra. (dir.) (1996): *El amor tiene dos caras. (The Mirror has two Faces)*. Estados Unidos de América: TriStar Pictures, Phoenix Pictures y Barwood Films.

STURGES, Preston (dir.) (1941): *Las Tres Noches de Eva (The Lady Eve)*. Estados Unidos de América: Paramount Pictures.

VIDOR, King (dir.) (1937): *Stella Dallas (Stella Dallas)*. Estados Unidos de América: Samuel Goldwyn Studios.

WHALE, James (dir.) (1936): *Magnolia (Show Boat)*. Estados Unidos de América: Universal Pictures.