

5. Günther Anders: «Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen», en *Die Antiquiertheit des Menschen*. 2.ª ed., München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1956, págs. 97-211 y Günther Anders: «Die Antiquiertheit der Wirklichkeit. Thesen für ein Symposium über Massenmedien» (1960), en *Die Antiquiertheit des Menschen. Zweiter Band*, München, Beck Verlag, 1980, págs. 248-258.

el aparato televisor, como por cualquier anuncio publicitario⁵.

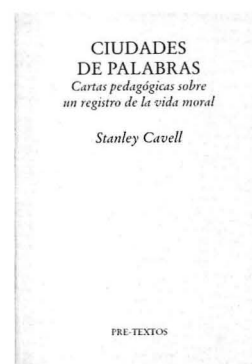
El interés por el arte interesado que G. Anders muestra en este libro se revela como un aspecto más de su empresa de configuración de imágenes que, en su desfiguración de los patrones habituales y entendidos de comprensión del mundo, visibilizan aspectos de él, aspectos que no por desatendidos son menos importantes. Más allá de la vigencia o posibilidad de tal empresa en el mundo actual, quince años ya tras la muerte de G. Anders, resulta de interés que su obra comience a ser accesible para el lector de lengua castellana, en calidad de conceptualización filosófica de la experiencia de ese «sin mundo» que caracterizó la vida de tantos en el tiempo que escribió G. Anders.

Miriam Hoyo Juliá es investigadora en el departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento de la Universitat de València.

Palabras de cine, palabras de filosofía

Diego Ribes

Quizás una buena manera de presentar la obra del filósofo estadounidense Stanley Cavell sobre cine sea señalando la integración cabal que en ella se produce entre estas dos ciudades, o continentes, del pensamiento y actividad humanos: filosofía y cine. Podríamos decir que cuando Cavell propone la lectura de un filme, lo que está haciendo es filosofía sin más, dilucidando con su lectura cuestiones netamente filosófi-



Ciudades de Palabras, Pre-Textos, Valencia 2007, 448 págs.

cas: cuestiones del escepticismo y acerca de lo ordinario (principalmente, pero no sólo, en las comedias, así llamadas y definidas por él, del volverse a casar); cuestiones de moralidad en general y del perfeccionismo moral en particular (principalmente, pero no sólo en el libro que ahora nos ocupa, *Ciudades de palabras*); cuestiones acerca de lo familiar o convencional y de lo extraño o sublime de ese (nuestro) mundo ordinario; cuestiones sobre la expresión de las imágenes y del lenguaje, sobre el placer y satisfacción del pensamiento, juicio y conversación (por ejemplo, en las comedias) y sobre la negación o evitación de ese placer y satisfacción (por ejemplo, en los melodramas de la mujer desconocida, un segundo «género cinematográfico» también identificado y definido por Cavell); y, naturalmente, cuestiones sobre el estatus del arte en general y sobre la ontología del filme en particular. Quizás ésta sea una buena manera, pero ciertamente se trata de una manera muy apretada de hacerlo. En lo que sigue voy a intentar «des-

comprimirla» lo mejor que pueda (un procedimiento no ajeno al modo de escritura del propio Cavell).

Para empezar, me gustaría insistir en la mencionada integración en orden a rescatarla del peligro de las declaraciones meramente retóricas. Hasta donde sé, Cavell es el único filósofo americano importante que ha hecho del cine un tema central de su obra filosófica; un tema, podría decir, que no puede ignorarse so pena de que se resienta la justa comprensión del pensamiento filosófico de este autor en su conjunto. Y eso es lo que quiero dar a entender con el término «integración»: como algo opuesto a una mera «ilustración» mediante una película de posiciones, tesis o teorías filosóficas concebidas o articuladas de antemano. Lo mismo podría plantearse, y de hecho se ha planteado, sobre la relación entre su filosofía y sus lecturas de obras literarias.

(El otro notable filósofo que conozco con una obra relevante sobre cine es el filósofo francés Gilles Deleuze y sus dos volúmenes: *Estudios sobre cine: La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo* (Paidós, 1984, 1986 respectivamente). La obra de Deleuze abunda más en cuestiones técnicas (sobre todo en el primer volumen) que la de Cavell. Esto podría constituir una gran ventaja para los lectores filósofos, dado el desconocimiento, en principio, de tales cuestiones por esta clase de lectores. Una vez dichas estas generalidades, he de añadir, de modo insufriblemente breve y crudo, que quizás por ello mismo su obra sobre cine no alcance el grado de integración al que me estoy refiriendo, con la filosofía en general y con la propia obra filosófica de Deleuze en particular. Y una prueba, o síntoma, de lo que tengo en mente podría ser que en el segundo volumen, apartado 7, Deleuze sienta la necesidad, o conveniencia, de escribir un apartado separado dedicado exclusivamente a «El pensamiento y el cine». Lo cual podría resultar, por una parte, ligeramente extraño, teniendo en cuenta que en el primer libro, que he calificado de más

técnico, se sirve abundantemente del pensamiento de Bergson. Pero, por otra parte, creo que es revelador del comentario que he empezado a esbozar sobre la relación satisfactoria –la conexión íntima, intrínseca– entre cine y filosofía).

La obra de Cavell sobre cine no cuenta con un estudio semejante, de semejante amplitud y énfasis, de lo que acabo de llamar «cuestiones técnicas». Cuando el autor saca a colación la técnica en sus lecturas de filmes –principalmente, entre muchas más cosas, el papel y función de la cámara, y la idea y hecho del «automatismo», que el cine hereda de la fotografía y lo convierte (al automatismo como lo entiende Cavell) en el «médium» mismo del arte cinematográfico– lo hace siempre no sólo al servicio del esclarecimiento de la cuestión filosófica que tenga entre manos (lo que ya es, me parece, muy importante que sea así), sino que la técnica misma y su función en el cine es objeto de –me gustaría poder decirlo así– una elaboración (o «lectura») filosófica. El lugar donde Cavell trata directamente el automatismo es en su primer libro sobre cine, *The World Viewed*, y mi reivindicación aquí es que lo hace del modo conceptual, filosófico (integrado con su filosofía) que estoy intentando describir. De este modo, la cámara no sólo es la propiciadora de automatismo sino que, teniendo en cuenta al director que hay detrás, nos puede, como cualquier otro texto y autor, a veces con nuestra colaboración, «victimizar» y convertirnos a nosotros mismos en un instrumento de negación y huida del mundo, y de lo humano.

¡A nosotros en un instrumento! ¿Cómo parte o una prolongación del (de la idea de) automatismo? ¿Cómo es posible esto, en base a qué se produce esta transformación específica nuestra? Una manera de empezar a contestar a estas preguntas sería, para Cavell, empezar a pensar en el autómeta y escéptico que hay en mí (y no sólo en las teorías filosóficas). En efecto, el cine nos presenta un mundo completo sin nosotros (lo

que constituye un rasgo esencial del mundo dibujado por las teorías metafísicas, del mundo esbozado por el realismo metafísico, realismo que –según Cavell, y algunos lectores eminentes de Cavell, como Putnam– es intrínsecamente escéptico); y nos presenta un mundo poblado de seres que ya no están ahí, en la pantalla, en el momento de nuestra visión de ese mundo: de ahí la frase de Cavell de que el cine constituye la imagen móvil del escepticismo (ver, o creer que vemos y conocemos, cosas que no existen, que no están ahí.) Pero sobre todo, cabe añadir, constituye la imagen de la amenaza (en nosotros, para nosotros) del escepticismo, de la facilidad con que podemos sucumbir a la amenaza, de la facilidad con que de hecho sucumbimos: lo ordinario, nos recuerda Cavell, nuestro mundo ordinario, lo que realmente somos y a lo que aspiramos, nuestras necesidades reales... es algo que quizás no hemos ocupado nunca. Por supuesto, el cine (y en particular la cámara) puede servirnos también para «recuperarnos» del escepticismo (esto es, según Cavell, lo que nos muestran las comedias).

No quiero pasar por alto lo que dicha integración implica y supone. *Implica*, en primer lugar, una filosofía fuera de, o entre, áreas. El pensamiento de Cavell transcurre, obra, como si (según declaración propia) las distintas áreas en que ha quedado establecida la filosofía profesional o académica no existieran, o como si dicha separación no se hubiese producido. Es posible que un lector primerizo de Cavell se sorprenda por este rasgo de su filosofar, se sorprenda de que este autor lea, digamos, el argumento del lenguaje privado de Wittgenstein al inicio de la Parte IV de su *Reivindicaciones de la razón* y termine dicha parte con una lectura del *Otelo* de Shakespeare, lectura ésta que, por decirlo así, no cambia de registro filosófico respecto a la lectura del texto de Wittgenstein; no cambia, por ejemplo, desde un estatus epistemológico al estatus de la crítica del arte o de la estética, entendidas como áreas más o menos bien delimitadas de

otras disciplinas filosóficas regidas todas ellas por principios autónomos propios. «No podía imaginar que se pudiera extraer tanta filosofía –filosofía sin más– de una obra de arte», fue la expresión de esta sorpresa por parte de uno de estos lectores primerizos (un, ahora, ex-alumno). Esta característica de su filosofía tiene que ver con la pretensión de Cavell de repensar el público de la filosofía, su pretensión de dirigirse a, y ser entendido, pongamos por caso, tanto por filósofos como por literatos (cf. cap. 1, primera página de *En busca de lo ordinario*). Pues bien, este aspecto de su filosofía, este deambular entre áreas, está máximamente bien representado por el libro sobre cine y el perfeccionismo moral ahora bajo comentario. Vuelvo enseguida a él. Pero antes, permítaseme unas pocas palabras sobre lo que supone una, ésta al menos, filosofía fuera de áreas.

Supone unos procedimientos (si se prefiere puede emplearse el término «métodos») filosóficos, un background o posición filosófica, mediante los que «leer» (entre) los distintos «textos» de los que se ocupa nuestro autor. Para centrarnos en el presente libro bajo comentario (*Ciudades de palabras*), textos pertenecientes a tan variadas áreas como puedan serlo la filosofía, la literatura, el psicoanálisis y el cine; y escritores o autores tan variados y distintos como puedan serlo, por ejemplo, Emerson, Rawls y Aristóteles; Ibsen, Henry James y Shakespeare; Rohmer y Freud. Pues bien, los procedimientos que unifican todas estas lecturas –así como el resto de su producción filosófica para convertirla en un «corpus» filosófico íntimamente trabado– son los procedimientos filosóficos inspirados, o que dejan guiarse por, el lenguaje ordinario, en particular una lectura propia (original y radical, como suelo decir a veces) de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein, lectura que se aleja de la interpretación tradicional u ortodoxa. Tiene su importancia recordar este extremo de su pensamiento porque Cavell, aunque en *Ciudades de palabras* menciona repetidas veces a Wittgenstein, no ofrece en

él ninguna lectura de ningún texto de Wittgenstein. Sin embargo, el tema de lo ordinario, de su negación y recuperación en el «perfeccionismo moral», es un tema recurrente en todo el libro; de ahí el subtítulo del mismo («Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral».) Se trata de un aspecto de su obra que se repite en otros lugares. Podría decirlo de este modo: El pensamiento de Wittgenstein, como lo entiende Cavell, está presente en toda su producción de dos modos distintos. Primero, de modo visible como lectura o comentario directo de sus textos; segundo, de modo (casi) invisible como un componente esencial «puesto en obra» en toda la filosofía de Cavell, tal es el caso en el presente libro. (Lo mismo cabe decir de su escritura sobre cine: su primer libro sobre cine arriba mencionado *The World Viewed*, cuyo subtítulo es «La ontología del filme» está a la base de –presente y funcionando, aunque de modo invisible, sin ser citado casi nunca– en los restantes libros sobre cine de Cavell.) Que Cavell ha atendido, de este modo «fuera de áreas», a la dimensión moral del pensamiento de Wittgenstein, es algo que adquiere una expresión eminente en la primera página de la Parte IV de su *Reivindicaciones de la razón*: «... la relación correcta entre lo interno y lo externo, entre el alma y su sociedad, constituye el tema de las *Investigaciones* en su conjunto. Este tema, podría decir, es lo que proporciona el sentido moral del libro.» Un libro considerado uno de las obras de filosofía-filosofía sin más –más importante del siglo xx. Y es el tema, podríamos añadir nosotros, que constituye el núcleo mismo del Perfeccionismo Moral que constituye el foco de atención que aglutina a todos los autores y todos los filmes que aparecen en *Ciudades de palabras*.

Ahora, creo, podemos presentar directamente de modo más inteligible este libro diciendo que la integración que he estado comentando aparece en él de forma explícita, casi visual, desde el índice mismo del libro, donde cada capítulo dedicado a un filósofo o a un literato sigue de otro capítulo dedicado

a una película de cine, con el propósito manifiesto de que cada uno de los dos capítulos así emparejados se «lean» el uno al otro o, mejor, con el propósito de que nosotros los lectores veamos, aun corriendo el riesgo de que no acertemos a ver, como cada uno de los dos capítulos se dejan leer el uno por el otro. (Dicho esto, claro está, sin prejuicio de las conexiones explícitas que pueda hacer el autor entre texto y película emparejados). Un obstáculo que podría impedirnos –a algunos de nosotros, formados más bien en algún área especializada– semejante visión o comprensión, sería el hecho de que el carácter de la escritura de Cavell aquí no tiene el tono de una investigación erudito-especializada. Ese es el alcance que acierto a atribuir a la aparición de la palabra «pedagógicas» cualificando a «cartas» en el subtítulo del libro, palabra que por todo lo demás no me resulta demasiado atractiva en el presente contexto. Semejante tono, dado el número de autores tratados y su distancia en el tiempo, sería, como nos advierte el propio Cavell en la Introducción, poco menos que imposible. Y caso de posible, me gustaría poder decirlo así, indeseable: El rigor y seriedad de esta filosofía no mira tanto hacia, y en consecuencia no hay que buscarlo en, la perfecta articulación de una teoría o argumentación más o menos al estilo profesional; sino que dirige su atención hacia nosotros, a la clase de criaturas que somos y el tipo de cosas que hacemos o dejamos de hacer; y en consecuencia hay que buscarlo en ese «poner por obra» el pensamiento humano, en ejercer en acto la capacidad humana de pensar, algo con lo que Wittgenstein estaba obsesionado, obsesionado porque es algo que la filosofía está casi siempre a punto de traicionar o evitar, a punto de ir más o menos deliberadamente contra «la razón que la naturaleza ha grabado en nosotros» (Montaigne, «Del castigo a la cobardía»): llámese a esto pensamiento «natural-ordinario.» Parfraseando a Shakespeare, hay más filosofía en el mundo, amigo mío, que la que puede enerrar tu proyecto de investigación.

Como he dicho más arriba, el hilo conductor que unifica los textos y filmes estudiados por Cavell en el presente libro es el perfeccionismo moral (y los temas con él conectados del escepticismo y lo ordinario). Y justifica la presencia del cine en un libro de filosofía como éste de muchas formas. Me gustaría señalar ahora sólo una de ellas. Cavell tiene estudios sobre las otras artes en muchos otros lugares de sus obras. En su estudio del Modernismo (nuestras Vanguardias), en el ya citado *El Mundo Visto*, señala como rasgo fundamental de este movimiento (o época, o estilo) artístico, que las obras más representativas del mismo contienen su propia filosofía. (Después de leer a Cavell, me enteré, para mi sorpresa, que la ciencia actual, en particular la biología, hacía esta misma reivindicación sobre sí misma). En el libro ahora entre manos, el autor hace una reivindicación similar, si no idéntica, sobre las películas estudiadas por él, diciendo (p. 27) que el cine muestra que a menudo la filosofía es la acompañante invisible de las vidas ordinarias que el cine es tan capaz de captar. La tarea del filósofo (en el presente caso Cavell) sería «hacer visible» (explicitar, elaborar, en suma «leer») dicha filosofía, de modo similar a como el filósofo que se guía por los procedimientos del lenguaje ordinario, explicita y elabora los «criterios» (y la gramática) contenidos en el mismo. El vínculo de unión, entre cine y filosofía, es una vez más en Cavell, su noción de «lo ordinario» (aquí «nuestras vidas ordinarias», su metamorfosis, que es el gran tema del perfeccionismo).

A fin de presentar conjuntamente el perfeccionismo y los filmes estudiados por Cavell en el presente libro, creo que podría resultar útil, en aras de la claridad, ofrecer una presentación por separado de los dos «géneros» cinematográficos que el autor ha distinguido y definido, y que denomina la comedia de volverse a casar («remarriage comedy») y el melodrama de la mujer desconocida. El entrecorillado en la palabra

género quiere advertir que semejante distinción y definición son propias del autor, en contraste con los géneros familiares (en particular el género clásico) de la comedia y melodrama cinematográficos en general. Lo que sigue se propone caracterizar estos dos géneros cavellianos. Y para empezar quizás sea conveniente mencionar las películas que incluye cada uno de los dos géneros.

El autor llama al segundo género «El melodrama de la mujer desconocida» por, según él, su miembro más ilustre, *Carta de una mujer desconocida* de Max Ophuls, (1948, con Joan Fontaine y Louis Jourdan); los otros miembros del grupo son *Gaslight* (*Luz que agoniza*, dirigida por George Cukor, 1944, con Ingrid Bergman y Charles Boyer); *Now, Voyager* (*La extraña pasajera*, de Irving Rapper, 1942, con Bette Davis, Paul Henreid, y Claude Rains); y *Stella Dallas* (King Vidor, 1937, con Barbara Stanwick y John Boles). Las películas que el autor considera como definitorias del género de la comedia de volverse a casar, un grupo que pertenece también al Hollywood de las décadas de los treinta y cuarenta, son *Sucedió una noche* (1934), *The Awful Truth* (*La pícaro puritana*, 1937); *Bringin up Baby* (*La fiera de mi niña*, 1937); *His Girl Friday* (*Luna Nueva*, 1940); *The Philadelphia Story* (*Historias de Filadelfia*, 1940); *The Lady Eve*, (1941), y *La Cosecha de Adán* (1949).

El único libro sobre cine de Cavell cuya traducción ha aparecido en castellano —el único, hasta la presente traducción de *Ciudades de palabras*— es *La búsqueda de la felicidad* (Paidós, 1999), que contiene su estudio de las películas del primer género, y cuyo subtítulo es «La comedia de volverse a casar» que Paidós traduce como «comedia de enredo matrimonial». Concediendo gustosamente la libertad del traductor en acomodar los títulos y subtítulos, normalmente por razones, digamos, estilísticas, considero importante señalar este extremo de la traducción porque es importante para la comprensión

conceptual del género definido por Cavell. Digámoslo así: comedias de enredo matrimonial puede haber centenares de miles; comedias de volverse a casar sólo el grupo identificado y definido por Cavell, y algunas otras que, pudiera descubrirse, satisfagan los rasgos característicos de las mismas como han sido especificados por nuestro autor (por ejemplo, *Oh Brother!* de los hermanos Coen). Dicho esto, aprovecho la ocasión para felicitar al traductor del libro. Dada la complejidad de la escritura de Cavell, y dado que es —que yo recuerde— el primer libro del autor traducido a nuestra lengua, no era fácil salir con éxito de la empresa; y él lo hace de un modo, para mí, sorprendentemente holgado. Y puesto que he sido llevado, de modo casi inesperado, a hablar de traducción y traductores, aprovecho el lance para mencionar a los de *Ciudades de palabras*, Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Me consta que son buenos conocedores de la obra de Cavell. Es un lujo contar con traductores de esta cualificación, y prueba de ello es la excelencia del resultado. El libro donde Cavell estudia el segundo género mencionado lleva por título *Contesting Tears*, seguido del subtítulo «The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman». Este libro no ha sido traducido todavía al castellano, lo que podría verse por los posibles lectores como una dificultad para la feliz comprensión de *Ciudades de palabras* puesto que éste es, en cierto sentido, continuación y respuesta a los dos libros anteriores. Algunas de las cosas dichas en esta presentación han estado motivadas por el intento de atenuar la dificultad, y el propio Cavell, al parecer consciente de la misma, se esfuerza en establecer las relaciones y referencias pertinentes a sus libros anteriores en vistas a otorgarle a éste su propia autonomía.

Voy a centrarme ahora en dos de las características definitorias del género de las comedias de volverse a casar en vistas a exponer, después, la «derivación» —tal es la relación que establece Cavell entre los dos géneros— del segundo género a partir de éste.

De acuerdo con la afirmación repetidas veces formulada por nuestro autor, las comedias de volverse a casar «empiezan, o alcanzan su climax, con el fin o con la amenaza del fin, de un matrimonio; es decir con la amenaza del divorcio, siendo el motor de la narración que sigue conseguir que la pareja original se *vuelva* a juntar, mientras que las comedias clásicas se interesan por la superación de obstáculos al deseo de una joven pareja de estar juntos en una condición llamada matrimonio». Este volverse a casar presupone, en nuestras comedias, la reelaboración de la noción misma de matrimonio por la pareja en cuestión, superando los obstáculos al matrimonio que significa y revela el divorcio. Y el volverse a casar significa la recuperación de lo ordinario —según la compleja noción elaborada por Cavell, algo a dilucidar— y la superación del escepticismo implicados. Esta narrativa, así descrita, constituye uno de los campos privilegiados del autor para su estudio del perfeccionismo.

Una constelación de otros rasgos o características son consecuencias de esta circunstancia, y el autor elabora varios de ellos a lo largo del libro; y nosotros iremos mencionando algunos al filo de nuestra exposición. Quizás convenga insistir en el carácter de estos rasgos definitorios, pues es fácil que alguien, al ver las películas, se sorprenda por no alcanzar a discernir alguno de ellos, o por no alcanzar a discernirlos todos con la misma nitidez o explicitud. Estos rasgos no se conciben bien como meros «rasgos comunes» (por ejemplo, la mayoría de las comedias, pero no todas, empiezan en la ciudad y luego de modo significativo se trasladan a un lugar del campo, de modo análogo al llamado mundo verde o mundo dorado de Shakespeare). Entonces, resulta críticamente imperativo, por decirlo así, dar cuenta de la ausencia de uno de estos rasgos en una instancia particular, un proceso que Cavell llama «compensación.» (Por ejemplo, *Luna nueva* carece de mundo verde, pero contiene con igual carácter defini-

do lo que el autor describe como un mundo negro; un mundo que, a pesar de su negrura, degeneración y corrupción, alcanza a desempeñar para los protagonistas el papel de mundo verde: la posibilidad de asumir una perspectiva sobre dicho mundo que invite a la pareja protagonista a «casarse de nuevo», es decir a intentar una vida (feliz) en común. Y entonces esa pareja es más bien vista como «sobrevivientes» en, o de, ese mundo negro. Papel o función que dicho mundo no cumplirá, como veremos, en los melodramas de la mujer desconocida, que al final sigue siendo negro sin remisión posible. Dicho de otra forma, los rasgos que caracterizan estos géneros no constituyen algo así como una definición esencial (en el sentido de la filosofía tradicional), sino más bien habría que entenderlos como los aires –rasgos– de familia que caracterizan un juego de lenguaje según Wittgenstein, y que por tanto admiten «casos intermedios», casos que, según lo dicho, hay que «compensar» necesariamente.

Un segundo rasgo esencial de la comedia de volverse a casar –y esencial para entender la derivación del otro género a partir de él– es el que el autor denomina «conversación». Ahora, otra vez, no podemos más que ofrecer un precipitado más o menos literal de la caracterización que ofrece nuestro autor de este rasgo, y que reza más o menos como sigue. «Impregnando cada momento de la textura y humor de la comedia de volverse a casar se encuentra una modalidad de *conversación* que une, azota, y examina a la pareja protagonista. Supongo que éste es el rasgo que aparece con más desarrollo conceptual en *La búsqueda de la felicidad*. La conversación es objeto de una hermosa teoría en el revolucionario tratado de John Milton que justifica el divorcio, haciendo de la buena disposición a la conversación (de «una conversación satisfactoria y feliz») la base del matrimonio»; incluso haciendo de la conversación lo que Cavell llama, tras una costosa elaboración, el *hecho* mismo del ma-

trimonio. Como ya puede colegirse por esta descripción, la noción de matrimonio adquiere un sentido mucho más amplio e intenso, en el estudio que hace Cavell del mismo, que el mero matrimonio canónico.

Aunque tan escandalosamente resumidas, creo que la mención de estas dos características podría servirnos ya de trampolín para introducir la idea de «derivación» mencionada antes. Este mecanismo de derivación lo entiende Cavell como la negación por, o en, los melodramas de los rasgos que caracterizan las comedias. Por ejemplo, para mencionar uno de los otros rasgos al que no se ha aludido aquí, encontramos una diferencia en el papel del pasado y la memoria: en las comedias el pasado está al descubierto, se comparte, y constituye un tema frecuente de conversación y diversión (aspecto éste que se compendia en la frase, o idea, de que la pareja protagonista «se conocen desde siempre» o desde niños, sugiriendo, simbólicamente, que son hermanos y, por tanto, sugiriendo el incesto); pero en los melodramas el pasado está congelado, es misterioso, repleto de tópicos de prohibición y aislamiento. Y la acción empieza y al final vuelve allí, a ese pasado, para terminar en él; sugiriendo que no ha habido reelaboración o recuperación alguna en el estado de matrimonio.

Pero la principal negación de estas comedias por estos melodramas es la negación del propio matrimonio –en estos últimos, el matrimonio no es necesariamente reconcebido y con ello provisional o condicionalmente afirmado, como en la comedia del volverse a casar, sino que más bien el matrimonio como vía de creación, como vía a una nueva u original identidad, queda descartado por y para la mujer, quizás trascendido. (La idea de negación del matrimonio, asumiendo la forma de negación de la conversación, es lo que quiere sugerir el título del capítulo –en *Contesting Tears*– donde Cavell examina *Luz que agoniza*: «Oradores fraudulentos»). La ruta a esta nueva

identidad sigue siendo la creación, o lo que cabría llamar metamorfosis: algún tipo de cambio radical, asombroso, cabe decir melodramático, de la mujer. Pero este cambio debe producirse fuera de la modalidad de conversación con un hombre, naturalmente porque, según lo expuesto antes, dicha conversación constituiría el matrimonio. Es como si las mujeres de los melodramas dijeran a sus hermanas de las comedias: «Podéis consideraros afortunadas por haber encontrado un hombre con quien podéis superar la humillación del matrimonio mediante el propio matrimonio. Para nosotras, con nuestros talentos y gustos, no hay ninguna educación feliz que encontrar ahí; nuestra identidad y metamorfosis ocurren en otro lugar». Ese otro lugar es una función de algo dentro del género del melodrama que el autor llama un «mundo de mujeres», es decir la renuncia a, aproximadamente, la mitad del mundo (el final de *La extraña pasajera* es paradigmático respecto a esta cuestión.). Los melodramas terminan en este punto; quiero decir, la «historia» de semejante recuperación, la realización de la misma, no forma parte de su narrativa, no se cuenta en estas películas.

Es el momento, creo, en que se hace necesario decir algo sobre el perfeccionismo moral. Cavell contrasta (no, exactamente, opone) el perfeccionismo moral a las dos grandes teorías morales clásicas: la primera llamada deontológica (cuyos máximo representante sería Kant) defiende como fundamental la noción del deber (el famoso imperativo categórico) independientemente del bien (o de los bienes) del individuo y de la sociedad; y juzga la acción humana según responda o no a la obligación para con este deber. La otra teoría moral, llamada teleológica (con Stuart Mill como su representante más eminente), considera la noción de bien, de lo bueno, como fundamental y de ella deriva la noción del deber; subraya la utilidad de las acciones más que los motivos de las mismas, de ahí el título con el que se conoce esta teoría: utilitarismo. El perfeccionis-

mo moral vendría a ocupar, para decirlo del modo más claro posible, quizá también más simple, un lugar que estas teorías dejan vacante, el lugar, como se ha sugerido, de la realización (creación, educación) de lo humano como tal. Y los autores más representativos son ahora Emerson y Thoreau. Su noción fundamental sería, pues, la mejora de la vida humana, la posibilidad (o mejor las condiciones de esta posibilidad) de uno yo mejor (el «siguiente yo» de Emerson) en el estado presente de la sociedad, sugiriendo así la posibilidad de una mejora de la sociedad (el «siguiente estado» de la misma). Esto apunta a una especie de a priori que parece regir la filosofía de Cavell al que me he referido alguna vez con la expresión «yo-en el mundo-con otros». Para decirlo con una frase muy conocida, el perfeccionismo pondría el acento en la dimensión moral de la noción «formas de vida» de Wittgenstein, y en los seres humanos implicados en alguna de ellas (por ejemplo, la filosófica). Se trata pues de la búsqueda de la realización, de la satisfacción, del placer, de la felicidad, a partir de los indicios (posibilidades de antes) «ya presentes» en nuestro yo y mundo tal y como estos se encuentran ahora.

Es posible que a alguien se le ocurra aquí la manida acusación de «optimismo». Pero, como también he sugerido, todo esto puede ser objeto tanto de afirmación y aceptación (aceptar la búsqueda) como de negación y rechazo; y nada de lo dicho hasta aquí pretende sugerir que una cosa sea más fácil, o frecuente, que la otra. Estamos no en el terreno de los fundamentos ciertos y necesarios, sino en el de la posibilidad, o aspiración, humana. Y en este terreno todo es posible, incluso lo monstruoso. Pero entonces lo humano (la posibilidad de lo humano, la realización de esta posibilidad) se describe máximamente bien con la expresión: «si puede que sí, puede que no». Pero entonces, ¿de qué, y de quién, depende? Esta problemática de la posibilidad —o de la negación de la posibilidad— de «reali-

zación» de lo humano es lo que constituye la motivación y motor de la narrativa (llámese, si se prefiere, «argumento») de las películas estudiadas en el libro que estamos intentando presentar.

Ni que decir tiene que Cavell, al igual que Emerson y a diferencia de Platón, no concibe ningún estadio final de perfección alcanzado o tan siquiera alcanzable. Por este motivo, para la elaboración del perfeccionismo, nuestro autor se centra más bien en los «momentos», «pasos» o «escalones», hacia el futuro yo que constituyen nuestros enfrentamientos morales con el mundo, la sociedad y los otros. (En este punto, resulta crítico el capítulo sobre Platón emparejado, no de modo arbitrario, con el dedicado a *Luna nueva* con su «Mundo negro-Caverna»). Cavell considera que las comedias ejemplifican especialmente bien el tema del perfeccionismo, del cambio o metamorfosis ya señalados. Y teniendo en cuenta el «final feliz» que resulta ser canónico en las mismas, no es de extrañar que, según la idea de la no-perfección que acabo de apuntar, Cavell insista en la elaboración (o re-elaboración) de dicho final. Dicho brevemente, el final (el segundo matrimonio) de estas comedias, es un final feliz «condicional». Este aspecto está explícito en la película *Historias de Filadelfia* (otra vez, de modo no arbitrario emparejada con Emerson y sus sucesivos pasos perfeccionistas del yo sin garantía alguna de éxito). Cuando al final, la protagonista (Katharine Hepburn) le pregunta a su marido (Cary Grant) si quiere (volver a) casarse con ella y el le responde afirmativamente, Hepburn insiste diciendo, «¿estás seguro?», y la réplica de él a esta insistencia es, «no, pero me arriesgaré». En paralelismo con lo dicho sobre los melodramas y sus finales, las comedias de volverse a casar no cuentan la vida transcurrida en el segundo matrimonio, no es éste su tema. De modo que ante la humorada de los finales tipo «fueron felices y comieron perdices»,

cabría añadir, según el espíritu de las comedias estudiadas por Cavell, «o no». Pero entonces, me gustaría añadir, la moralidad que contempla el perfeccionismo moral no es ni la articulada por las teorías morales (como ya se ha dicho), pero tampoco (como repite Cavell) la moralidad ya decidida o resuelta de los temas propensos a aparecer en la primera página de los periódicos o en las portadas de las revistas, tales como la pena de muerte, el aborto o el terrorismo. Su campo de batalla lo constituye la arena de «nuestros encuentros» (cotidianos), encuentros cuya elaboración filosófica moral constituye precisamente el perfeccionismo. (Los «encuentros morales», como tema de la moralidad, se encuentra anticipado ya en *Reivindicaciones de la Razón*, Parte III; como tema, digamos, alternativo a las teorías morales allí estudiadas y criticadas). Para terminar esta exposición del tema perfeccionista me gustaría conectarlo con lo dicho en los primeros párrafos de esta presentación diciendo que el perfeccionismo moral en Cavell no está dissociado de su perspectiva filosófica marcada, según declaración propia, por «temperamentos intelectuales tan diferentes como Emerson y el segundo Wittgenstein»; y diciendo que el perfeccionismo moral así filosóficamente marcado incumbe igualmente al cine y las otras grandes artes (otra vez, filosofía fuera de áreas)

Y habiendo empezado el párrafo anterior mencionando a Platón (a quien Cavell concede un lugar muy destacado en el presente libro), parece obligado decir algunas palabras sobre el título del libro. Como habrá de resultar obvio para quien lea el libro, el título de «ciudades de palabras» hace referencia al final del libro IX de la República, donde Sócrates, en diálogo con Glaucón, le lleva a decir a éste último: «comprendo hablas de la Ciudad (Estado) cuya fundación acabamos de describir y que se halla sólo en las palabras». En efecto, lo que antecede a esta respuesta de

Glaucón constituye una modelación en, o con, el lenguaje de una imagen o figura de la ciudad justa y del alma justa, sugiriendo la polaridad, o el cuestionamiento de la polaridad, de si es la ciudad (polis) justa lo que hace a los individuos o si es la suma de individuos justos lo que hace a dicha ciudad. Se trata de una ciudad de palabras que no existe en ningún lugar, pero que los seres humanos tienen la capacidad de concebir y «fundar» en su interior, y la invitación final de Sócrates es que el filósofo *actúe* sólo en «esa política, y en ninguna otra». Me parece que éste es un modo adecuado de describir algo así como una «forma de vida» filosófica. No se trata exactamente de no actuar, sino de actuar solo desde, o según, una perspectiva filosófica. De lo contrario, no entendería la muerte de Sócrates; como tampoco entendería el dicho de Emerson acerca de que sabe que el «mundo con el que converso en las ciudades y en las granjas no es el mundo en el que pienso», sin que añadiese algo así como que, por tanto, no volverá a conversar con esas ciudades existentes en algún lugar. Todo esto resulta bastante dolorosamente obvio. En efecto, pienso que el punto en cuestión de nuestra filosofía no está tanto en su tendencia a no actuar, sino a actuar *sólo* en las «ciudades existentes» en algún lugar, por ejemplo, en la academia y sus puestos políticos de «gestión cultural». Pero Sócrates, como Emerson y Wittgenstein, hablan, como he dicho, de formas de vida filosóficas, y de seres humanos filósofos, algo para lo que, quizá, nuestra cultura ha devenido insensible (véase «Ceguera para el alma» y «La desaparición de lo humano» en Parte IV de *Reivindicaciones de la razón*.) El problema de actuar sólo en las ciudades existentes de la filosofía es la tendencia a ocultarnos a nosotros mismos —profesores— que la filosofía, como la cultura en general, puede degenerar. Algo parecido a este fenómeno es lo que Emerson entiende por «conformidad».

Por lo dicho, cabe colegir que la noción de matrimonio que se va elaborando a lo largo de los estudios sobre cine que realiza nuestro autor, abarca mucho más que el matrimonio en sentido estricto, o literal, llegando a significar (metafórica o alegóricamente) poco menos que la conexión, sintonización o armonía, entre nosotros y el mundo, entre nosotros y los otros, entre nosotros con nosotros mismos; sin olvidar las negaciones y pérdidas en cada una de estas regiones propiciadas, según el espíritu de la filosofía de Cavell, por el escepticismo. A todas estas regiones y cualificaciones concernientes a nuestra «conexión-matrimonio» con el mundo y los otros, Cavell se refiere en *Ciudades de palabras* con el tema de la amistad (remontándose a Aristóteles) o aludiendo a «las figuras del amigo» (Emerson, y también Thoreau). No habría que extrañarse de todo esto. Los románticos en general (y Emerson y Thoreau representan lo que vino a ser el Romanticismo en Estados Unidos) hablaban del «matrimonio yo-mundo»; y William Blake en particular de «Las bodas del cielo y el infierno», y la película *Sucedió una noche* nos muestra un cielo fundiéndose con el agua del río precisamente cuando la pareja protagonista lo atraviesa, ella montada «a caballito» encima de él. Todo lo cual podría recordarnos la unión del mundo verde y mundo negro a los que hemos aludido; o también la capacidad de ver lo extraordinario, o sublime, en lo ordinario. Un manejo de cuestiones que sólo pueden quedar meramente declaradas en esta presentación.