

A PROPÓSITO DE LA FILOSOFÍA DEL CINE COMO EDUCACIÓN DE ADULTOS: LA LÓGICA DEL MATRIMONIO FRENTE AL ABSURDO EN LA FILMOGRAFÍA DE GREGORY LA CAVA HASTA 1933

José Alfredo Peris Cancio^a

Fechas de recepción y aceptación: 2 de junio de 2015, 8 de julio de 2015

Resumen: Desde una concepción de la filosofía del cine como educación de adultos, se puede proponer que la aportación más genuina de la filmografía de La Cava a la expresión de la interrelación entre matrimonio y crisis económica se encuentra en la figura de los antihéroes. Con estos personajes, La Cava plantea tanto la necesidad que experimenta el ser humano de las sociedades industriales de remediar la angustia que le produce su propia debilidad y vulnerabilidad, como la necesidad de entablar relaciones de ayuda. Desde su participación en el cine de animación, así como en sus películas de cine mudo y en sus películas habladas, los protagonistas superan sus propias limitaciones gracias a relaciones de confianza con los demás, de las que el matrimonio igualitario y de mutua ayuda entre el varón y la mujer es el modelo más pleno.

Palabras clave: matrimonio, confianza, antihéroes, vulnerabilidad, igualdad y complementariedad entre varón y mujer, ayuda, filosofía del cine, educación de adultos.

Abstract: From a conception of philosophy of films education of grownups, it can be proposed that the most genuine contribution of the films of La Cava to the expression of the interrelation between marriage and economic crisis is found in the figure of the anti-heroes. With these characters La Cava presents both the need experienced by people in industrial societies to remedy the distress caused by his own weakness and vulner-

^a Facultad de Filosofía, Antropología y Trabajo Social, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.
Correspondencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Facultad de Filosofía, Antropología y Trabajo Social. Calle Guillem de Castro, 94. 46001 Valencia. España.
E-mail: jalfredo.peris@ucv.es



ability, as the need to build help relationships. Since his participation in the animated film, as well as their silent films and films spoken, the characters overcome their own limitations through trusting relationships with others, of the equal and mutual marriage aid between male and woman is the full model.

Keywords: marriage, trust, antiheroes, vulnerability, equality and complementarity between male / female, help, philosophy of cinema, education of grownups.

1. LA FILOSOFÍA DEL CINE COMO EDUCACIÓN DE ADULTOS

El estudio longitudinal de la filmografía de La Cava¹ me ha desvelado un tenor que permite interpretarla de una manera resistente. Un director, que suele ser presentado como hipercrítico y desencantado, que en realidad parece buscar mejores razones para la esperanza de las que habitualmente se le suministraban. Eso lo he sintetizado como una opción por la *lógica del matrimonio frente al absurdo*. ¿Por qué?

El *happy-end* habitual en el Hollywood clásico hacía alusión a un esquema básico: *chico-encuentra-chica* y son felices cuando al final se casan. La fórmula se repite hasta la saciedad y con éxito, y no puede ser algo tan trivial como en un primer momento nos parece. Como acertadamente señala Stanley Cavell, esto tiene que ver con el tercer fin de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos: la persecución de la felicidad (Cavell, 1981). El matrimonio como meta es el símbolo de la felicidad cotidiana lograda. No cualquier símbolo: si se prescinde de él, no se consigue la misma expresividad. Un tanto misterioso, pero fácilmente comprobable (Cavell, 2007: 37).

Encontrar las razones últimas de esta realidad exige dar un tratamiento filosófico al cine, ver las películas como textos filosóficos, dejar que nos interpeleen y recrear con ellas nuestras reflexiones sobre lo cotidiano. La deuda intelectual de este planteamiento con la filosofía de Stanley Cavell es notoria y me remito a lo que ya he escrito al respecto en otras ocasiones (Peris Cancio, 2012a, 2012b y 2013).

Ahora tan solo quiero añadir el acento que el filósofo de Harvard pone en la filosofía como educación de adultos, y que sin violentar lo más mínimo puede ser atribuido a la filosofía del cine (Cavell, 2010). La bibliografía al respecto es cada vez más numerosa (Goodman, 2009; Alcoriza, 2009; Laugier, 2009; Lastra, 2010).

Sintetizando el pensamiento del profesor emérito de Harvard, que en esto bebe directamente de la filosofía trascendentalista americana –Emerson y Thoreau principalmente–, la primera tarea de la filosofía es mostrarnos a nosotros mismos y revelar nues-

¹ Towanda, Pensilvania, 1892-Los Ángeles, California 1952. Director estadounidense que comenzó como animador en cartoons y gozó de grandes éxitos en los años 30, particularmente cultivando la screwball comedy.



tras cautivadoras repeticiones, porque para que crezca un adulto hace falta extrañeza y transformación, un nuevo nacimiento, una conversión, una apertura al futuro, un tener en cuenta lo que escapa a nuestro control. Es decir, la filosofía permite la educación del adulto si renuncia a ser omnipotente o inhumanamente potente, y permite que las personas crezcan con confianza en su propia aventura de conocimiento. Frente al saber tecnológico de las sociedades avanzadas, que en lo que tiene de jerga especializada aspira a dejar al que lo practica sin más voz que la de la repetición, la filosofía está del lado de devolver la confianza en la palabra como el verdadero ejercicio del conocimiento.

Una filosofía que renuncia a empequeñecer la experiencia de las personas, que más bien se compromete en lo contrario, en hacerles crecer en la confianza en esta, es una filosofía que puede aprender de otros lenguajes: el arte, la literatura, el cine, y, por qué no, el lenguaje de la revelación. La educación de adultos es una liberación de la censura o de la mordaza: todo lo que puede hacer mejores a las mujeres y los hombres no solo puede ser objeto de conversación respetuosa, sino que debe serlo.

2. EL MATRIMONIO EN TIEMPOS DE CRISIS: LA APORTACIÓN DE LA CAVA

El objetivo que me propongo es leer en profundidad la obra de La Cava, mostrar que en un cine principalmente concebido para el entretenimiento, también se propicia la reflexión, la educación de adultos. En este artículo me centraré en su primera filmografía, hasta 1933. Dejo para un artículo posterior lo que se podrá considerar su época de mayor éxito.

Para situar a La Cava conviene advertir que se trata de un autor notablemente menos estudiado (Fink, 2011: 850) que Capra, si bien en algunos aspectos es próximo al director de origen siciliano –sensibilidad hacia las condiciones de vida de los más humildes– y en otros, casi contrapuesto. Se pueden señalar dos comparaciones que resultan significativas.

En primer lugar, a La Cava cabe aplicarle la contraposición que Wes. D. Gehring (1980: 150-201) hace entre *el antihéroe cómico* de McCarey y el *crackerbarrel*² de Yanky de Capra. Los héroes de La Cava son más bien personas heridas, vulnerables, inseguras, etc. que en algún momento determinado reciben un apoyo exterior que las sostiene o incluso las potencia.

² 'Simple', 'poco sofisticado'. Se podría traducir más libremente como 'castizo', 'llano'.



Se puede anticipar que los antihéroes de La Cava experimentan una transformación cuando alguien confía en ellos, y la máxima expresión de confianza se expresa en la entrega matrimonial.

En segundo lugar, ninguno de los héroes de La Cava refleja la filosofía trascendentalista propia de Emerson o de Thoreau, tal y como ocurre en Capra y es subrayado por S. Cavell (1981 y 2007) o por R. Carney (1986: 3-35). No hay esa confianza en una individualidad capaz de asumir y expresar en primera persona el *cogito* cartesiano o de llevar a la práctica las consecuencias morales del sujeto trascendental en la senda de la crítica filosófica de Kant. La subjetividad de los personajes de La Cava está herida, oprimida, sobrepasada. Ni siquiera el que actúa de modo terapéutico –los médicos de *Private Worlds* o de *Lady in a Jam*, o los catalizadores de familias desquiciadas en *My Man Godfrey* o en *Fifth Avenue Girl*– deja de experimentar su propia vulnerabilidad.

La lectura longitudinal de la obra de La Cava permitirá conversar y contrastar sobre estos aspectos.

3. DESDE EL CINE DE ANIMACIÓN

La Cava añade a la trayectoria común de muchos de los grandes directores del cine clásico hollywoodiense –aprendizaje en el cine mudo, plenitud en el cine sonoro– un elemento particular: su comienzo en el cine de animación (Martin, 1995: 25-33; De la Rosa, 1995: 35-45; Adamson, 1995: 47-52).

Como dibujante de tiras cómicas y de *cartoons*, La Cava supo combinar magistralmente la ironía y el humor con la plasmación en la pantalla de situaciones sociales conflictivas, marginales. Pocos han reflejado como él, con tanta pregnancia, las consecuencias de un modelo de desarrollo inarmónico y desintegrado en el que las situaciones de abundancia parecen embotar la mente en la misma proporción, o todavía mayor, que la miseria y la pobreza deprimen el concepto que tienen de sí mismos quienes las padecen.

Gran parte de la fama de cínico, realista, ácido, que acompaña a La Cava puede tener aquí su origen, y, quizás, convenga matizarla. Así, Thompson considera que “al igual que otros cineastas de animación que se pasaron al cine de imagen real (Frank Tashlin, por citar solo uno), La Cava aportó a sus películas un sentido del absurdo y un humor surrealista” (Thompson, 1995: 85).

Algunos van más allá y atribuyen a La Cava una presunta inmersión en el dibujo animado sórdido –no demostrada–, lo que lleva a representarse esta época suya como un período esencialmente transgresor (Partearroyo, 1995: 19). Sin embargo, uno de sus colaboradores, Walter Lantz, señala: “La Cava solía decir: ‘Las películas de dibujos animados no han tenido hasta ahora ningún sentimiento. Nosotros queremos que nuestros



personajes actúen como verdaderos seres humanos. Queremos meterles sangre en las venas, hacerles pensar, poner luz y sombra en la interpretación”³. El lenguaje del cómic y del cine de animación es extraordinariamente sintético y muchas veces se presenta apocopado, lo que exige una gran intensidad en la transmisión de los contenidos. El paso de La Cava al cine con personas reales le permitirá desarrollar el aspecto procesual de los personajes, no solo las situaciones de partida.

4. EL PERÍODO MUDO Y LA TRANSICIÓN AL SONORO

Es justo coincidir con Frank Thompson cuando señala que “la obra muda de La Cava es equiparable, en cuanto a ingenio, capacidad de invención, energía y originalidad, a cualquiera de las películas que realizó posteriormente” (Thompson, 1995: 85). Lo que ya es más arriesgado es afirmar que las películas que La Cava realizó durante el cine mudo “revelan un aspecto excepcional y poderoso de su talento, que el director no volverá a desplegar con tal grado de libertad en su filmografía posterior” (Thompson, 1995: 85). Es difícil poner por debajo de las películas mudas la creatividad que desarrolló durante el sonoro como se intentará mostrar más adelante.

En todo caso, para los aspectos que preocupan a esta investigación, se encuentran también en estas películas aportaciones muy significativas, una gramática fundamental que posteriormente se irá enriqueciendo sustentada sobre estas bases.

4.1. *Los comienzos de la comedia de transformación: la colaboración con Richard Dix*

La Cava cultivó el subgénero de *comedias de transformación* en las que los personajes, más allá de descubrir que su fragilidad no es tanta, llegan a entusiasmarse con las nuevas posibilidades que la vida les ofrece. No es difícil imaginar que era una temática muy adecuada para quienes ante los retos de la sociedad industrial, de la vida ciudadana frente a la rural, experimentaban una vulnerabilidad personal frente a la que se tenían que superar.

La colaboración entre La Cava y el galán Richard Dix dio lugar a cinco títulos, de los que conviene centrarse en dos. En ellos, a pesar de su condición de protagonista, Dix pasará por pruebas y períodos de fragilidad que solo cobrarán sentido en el final feliz asociado al matrimonio, experimentando la aludida transformación.

³ Cfr. Jerry Franken, entrevistas a Walter Lantz en Hollywood, California, a finales de los años setenta en Adamson (1995: 49).



Así, con un tono de comedia, *Womanhandled*⁴(1925), el joven Bill Dana (Richard Dix) es un acaudalado joven neoyorquino que pasa el tiempo jugando al polo y flirteando con mujeres, pero que, para interesar a Mollie (Esther Ralston), ha de simular ser un hombre duro como los que pueden encontrarse en el Oeste. Solo se producirá verdaderamente su conquista al final cuando él actúe de un modo valiente ante una situación de peligro inesperada, no mientras emplea trucos y disfraces (Partearroyo y Thompson, 1995: 252).

El mismo tono ligero está presente en *Let's Get Married*⁵ (1926). Y aquí el personaje de Richard Dix, Bill Dexter, un universitario alocado, pasará casi treinta días en la cárcel antes de poder casarse con Mary Corbin, “la única chica” (Lois Wilson), porque J. W. Smith (Edna May Oliver), con la que tenía que firmar un contrato en su primer cometido de trabajo, resulta ser una dama casquivana aficionada al alcohol que lo envuelve en una trifulca. La combinación entre personajes disparatados (J. W. Smith), situaciones descontroladas y reconducción de vida a través del matrimonio es un rasgo casi permanentes del cine de La Cava que se hace ya presente aquí (Partearroyo y Thompson, 1995: 253).

4.2. *La colaboración con W. C. Fields*

Más elocuente es la presencia de estos rasgos en la colaboración que La Cava mantuvo con W. C. Fields, actor cómico con el que llegó a unirle una gran amistad, en la que ambos dieron rienda suelta a su adicción a la bebida —que acabo arruinándoles la vida—. Para uno de los grandes expertos en la obra de W. C. Fields, W. D. Gehring (1986: 101-102), tres fueron las razones que hicieron importante la colaboración entre ambos: a) eran almas gemelas que compartían gustos y aficiones, pero sobre todo un estilo de amistad; b) su manera de ver la comedia tenía fuertes raíces en la figura del antihéroe y en las tiras de cómic de los periódicos, c) y tenían un fuerte sentido de la independencia y no admitían con facilidad que supervisaran su trabajo.

Conviene detenerse en el comentario de las dos películas dirigidas por La Cava y protagonizadas por W. C. Fields:

⁴ *El juguete de las mujeres.*

⁵ *Casémonos.*



4.2.1 *So's Your Old Man*⁶ (1926)

Samuel Bisbee (W. C. Fields) responde a la perfección al antihéroe de *La Cava*: su valor como persona (es un vidriero capaz de inventar un cristal irrompible) se ve empañado por su carácter anárquico y su alcoholismo, lo que le lleva a que tanto su esposa (Marcia Harris) como la alta sociedad de la pequeña ciudad de Nueva Jersey, en la que viven, le desprecie. Solo contará con la incondicionalidad de su hija Alice (Kittin Reichert) y de sus amigos –también aficionados al alcohol– Jeff (Frank Montgomery) y Alf (Jerry Sinclair).

Cuando se ve en una situación por la que desea quitarse la vida –momento dramático que con frecuencia visita a los personajes de *La Cava*, como ocurría con los de Capra–, surge el encuentro providencial en el ferrocarril con la española (sic) Princesa Lescaboura (Alice Joyce), también tentada de suicidio por problemas con su marido, a la que Bisbee socorrerá. Ni en ese momento ni después llegará a saber quién es verdaderamente, pues ella le dice que se llama Marie.

Agradecida con Bisbee, la princesa acudirá a su pueblo para que le organicen una recepción. A resultas de esta visita, Bisbee es reconocido por su familia y por su pueblo, su hija se puede casar con el heredero del magnate de la ciudad y la princesa se libera también de su tribulación. Para colmo de la felicidad, los empresarios a los que se dirigió Bisbee, fracasando en el primer momento, han comprobado que el cristal es irrompible y le ofrecen un contrato millonario. En la escena final, Bisbee agradece de nuevo a Marie, su hada madrina, el truco de haberse hecho pasar por princesa.

Se ven aquí muchas claves de *La Cava*. Además del antihéroe y la situación extrema, lo que hay que subrayar con más intensidad es la dinámica de gratitud mutua. Los personajes de *La Cava* son vulnerables, incluso claramente desestructurados, pero siempre agradecidos.

4.2.2 *Running Wild*⁷ (1927)

Fields encarna ahora a Elmer Finch, un modesto contable sometido –tras su viudez– a su segunda esposa (Marie Shotwell), igualmente viuda, que lo humilla comparándolo con su primer marido al que sí considera un modelo; vejado por el hijo de ella, Junior (Barne Raskle), y su perro; considerado un inútil en su trabajo a pesar de sus veinte años de servicio... Solo encuentra el cariño de su hija Elizabeth (Mary Brian), quien

⁶ *Así es tu viejo.*

⁷ *Loco de atar.*



expresamente lo anima a valorarse más a sí mismo. Acomplejado y supersticioso, Finch es incapaz de conseguir que su esposa acceda a comprarle un vestido nuevo a Elizabeth para que pueda acudir a un baile de gala, ni que su hijastro deje de hacer de él blanco de sus bromas, ni que su jefe el Sr. Harvey (Frederick Burton) le aumente el sueldo –más bien está predispuesto a despedirle.

Todo cambiará cuando entre por error, huyendo de sus perseguidores, a un espectáculo en el que Arvo, el hipnotizador (Ed Roseman), le aplica sus oficios y le hace creer que es un león. A partir de ahí, saldrá con una vitalidad desbordante que cambiará radicalmente su fortuna: le hará ganar prestigio en el trabajo al conseguir cobrar a un moroso violento y al obtener la comisión de un contrato muy beneficioso; comprará el vestido para su hija; recuperará la autoridad ante su esposa, rompiendo el retrato de su anterior marido; corregirá con unos buenos azotes a su hijastro, etc.

Pero lo mejor será que, cuando el hipnotizador lo devuelva a la normalidad, los efectos de lo conseguido no desaparezcan y los demás le atribuyan a un desarrollo de su personalidad su nuevo carácter. Y Finch proseguirá en esa actitud de autoestima y firmeza sin necesidad de hipnotismo.

4.3. *La centralidad de la mujer en la comedia de transformación: Feel my pulse*⁸(1928)

Thompson señala que esta película devolvió a La Cava a su terreno tras el cambio que supuso *The Gay Defender*. Y añade: “Esta bulliciosa comedia sobre una joven consentida e hipocondríaca bien podría ser la mejor película muda de La Cava; es sin duda el mejor de sus films de los años veinte de todos cuantos se conservan” (Thompson, 1995: 95) .

Se puede suscribir este juicio. El personaje de la protagonista, Barbara Manning (Bebe Daniels), permitió a La Cava ampliar los registros de lo que hasta ahora había mostrado. La Cava saca a este personaje de esta situación de *jaula de oro* –por emplear una expresión de la época– poniéndola ante una situación extrema (verse rodeada de una banda de contrabandistas que han ocupado el sanatorio financiado por la fortuna familiar) que confirma lo que un tío suyo texano, Wilburforce (Melbourne MacDowell), había diagnosticado: que sus enfermedades eran imaginarias y que lo que ella necesitaba era apertura, aventura y romance.

La trama presenta el designio de un millonario que muere por enfermedad del corazón, no quiere que su hija y heredera tenga ese fatal desenlace y encarga durante unos años la tutela a su hermano mayor, el tío Edgar (George Irving), quien sigue al pie de la

⁸ *Tómeme el pulso, doctor.*



letra las instrucciones testamentarias. Cuando ha de ceder la tutela al tío Wilburforce, y ante sus “revolucionarias ideas” señaladas, Edgar anima a su sobrina a continuar con sus cuidados en el sanatorio propiedad de la familia. Barbara acude allí por ella misma sin saber que ha sido tomado por una banda de contrabandistas liderada por un tal Phil Todd (William Powel), en la que se ha infiltrado un periodista, Wallace Roberts (Richard Alen).

Al principio, los mafiosos intentan guardar la apariencia de sanatorio, lo que lleva a Barbara a “cuidar” a otro enfermo, el borrachín Thirsty McGuip (Meinie Conklin), con el que intercambia “medicinas” –ella le da de su jarabe y él le corresponde con el licor–, embriagándose ella por completo. La presencia del alcohol una vez más para La Cava tiene propiedades liberadoras.

Sin embargo, en el mismo momento en que Wallace le descubre a Barbara la situación real del sanatorio y es apresado, se produce una situación caótica de enfrentamiento entre bandas rivales, pues otros contrabandistas han perpetrado un asalto. Ante ello, lejos de achicarse, Barbara saca una sorprendente energía para defenderse y para rescatar a Wallace.

En presencia de sus tíos, que han advertido el riesgo que tenía para ella el sanatorio tomado por delincuentes y han acudido para protegerla, da la razón a Wilburforce y consiente en acceder a la proposición de matrimonio de Wallace.

La relación entre Barbara y Wallace que acaba en la promesa de matrimonio es para La Cava lo fundamental. Barbara ha ido soltando lastre conforme ha ido teniendo que enfrentar por ella misma situaciones. Pero solo la perspectiva de su atracción por el periodista confirma las nuevas posibilidades que le ofrece esta vida transformada, no solo como persona sana, sino como mujer con iniciativa para marcar su propio camino. La centralidad de la mujer en la obra de La Cava tiene aquí su primera gran referencia.

4.4. *La transición al cine sonoro: Saturday's children*⁹(1929)

John Andrew Gallagher señala que se trata de “un ejemplo precoz del interés de La Cava por los temas sociales” (Gallagher y Partearroyo, 1995: 262). La significación de esta película parcialmente muda, parcialmente sonora (Gallagher y Partearroyo, 1995: 262) es importante. La protagonista, Bobbie Halvey (Corine Griffith), lleva siempre la iniciativa frente a su prometido-esposo-amante Jim O’Neil (Grant Withers): se inventa un falso pretendiente para forzar a que Jim se le declare; decide abandonar su empleo

⁹ *Cariño de hermana.*



como secretaria para dedicarse exclusivamente a su hogar; tras múltiples peleas, abandona a Jim no porque no lo quiera, sino porque cree que él sería más feliz sin ella; rechaza volver a recibirlo como esposo, pero no se niega a aceptarlo como amante (Gallagher y Partearroyo, 1995: 261-262).

Se estaría ante una trama que emparentaría la película con el género de Cavell de la comedia rematrimonial (Cavell, 1981 y 2008), en la que la mutua educación entre los esposos les va haciendo recorrer etapas que permiten su maduración como personas, perseverando en la felicidad compartida que les supone su relación. Y se estaría en un escenario próximo a la alianza entre esta temática y la cuestión social, tal y como aparece en Frank Capra (Peris Cancio, 2015): la contraposición entre el nivel de vida y los gastos del jefe de Bobbie, el Sr. Mengle (Albert Conti), y la situación económica de la joven pareja hace perfectamente explícita la quiebra social.

5. LOS PRIMEROS PASOS DE LA CAVA EN EL CINE SONORO

El paso de las películas mudas a las sonoras se produjo en los años en los que el *crack* del 29 repercutió en la sociedad. Es notorio que la crisis no fue vivida de igual manera por todos los estudios de Hollywood, e incluso se puede señalar que, en general, la industria del cine experimentó un crecimiento, en la medida en que se consumían más películas para soportar la dureza de los tiempos que se estaban viviendo (Schatz, 1998: 13-17).

Todo esto se hace presente en los primeros films enteramente hablados de La Cava, con una particularidad: la crisis entronca perfectamente con sus preocupaciones de los años veinte. La vulnerabilidad y la fragilidad de los personajes encuentran en ella un aumentativo, pero no crea la raíz de los problemas.

5.1. *Las comedias de transformación, el matrimonio y la crisis económica*

5.1.1 *Big News*¹⁰(1929)

El protagonista, el periodista Steve Banks (Robert Armstrong), presenta al comienzo los rasgos propios del antihéroe de La Cava –alcoholizado, incomprendido, amenazado con ser abandonado por su mujer, etc.– pero en esta nueva etapa de la carrera del director su transformación y su redención van unidas a un matrimonio de igualdad. Su

¹⁰ *Grandes noticias.*



esposa no es un ama de casa dominante. Margie Banks (Carol *sic* Lombard) tiene un empleo, es colega en un periódico rival. Si se plantea dejarle es por su alcoholismo, ya que un médico le ha informado que es un problema mental que Steve puede superar.

Al final de la película, Steve rompe con el encorsetamiento en el antihéroe: consigue desenmascarar al mafioso y asesino Joe Reno (Sam Hardy) y logra reconciliarse con su mujer. Es una de las películas de La Cava en las que de una manera más literal el matrimonio actúa como ayuda para superar la debilidad.

5.1.2 *His First Command*¹¹(1929)

La trama parece un *remake* libre de *Womanhandled*. Terry Culver (William Boyd) es igualmente un hijo de un acaudalado propietario de una compañía de neumáticos que, para conquistar a su amada, Judy Gaylord (Dorothy Sebastian), accede a ingresar en el ejército y así impresionarla favorablemente, pues ella le ha advertido que, siendo hija de un coronel (Alphonse Ethier), “sus relaciones sentimentales se circunscriben a los círculos militares” (Gallagher y Partearroyo, 1995: 264). Lo que en la película de 1925 se identificaba con el Oeste, ahora lo hace con el mundo militar. Y la transformación de Terry cumple los requisitos de la comedia de la transformación: no solo se adapta al mundo militar, sino que es capaz de interiorizar sus mejores virtudes y llegar al heroísmo en el cumplimiento del deber, lo que le permite ascender a alférez y salir con Judy.

Para Partearroyo está presente uno de los temas favoritos del director, que denuncia “la absurda manía de los seres humanos en atrincherarse en colectivos excluyentes” (Gallagher y Partearroyo, 1995: 264). Ahora bien, la ironía sobre estos grupos –en este caso, sobre la institución militar– no tiene la última palabra. Más bien propicia que se busque una instancia de crítica superior constructiva. Y La Cava encuentra en el amor matrimonial esta instancia. La transformación de Terry influye tanto en el cambio de su prometida, como en el del coronel, su padre.

5.1.3 *Laugh and Get Rich*¹² (1931)

En este film, las consecuencia de la depresión (Bergman, 1992) han hecho ya acto de presencia en la sociedad estadounidense y La Cava traslada a la audiencia una serie

¹¹ *Su primera orden.*

¹² *Risa y dinero.*



de mensajes significativos: la riqueza es algo muy voluble, con frecuencia dependiente de golpes de azar; el discurrir económico estable de la clase media está continuamente amenazado tanto por el deseo de tener más, la avidez, la codicia, como por la precariedad de las condiciones del mundo laboral. Al respecto, señala Andrew Sarris: “El lento y solemne fundido en negro que remata el acto de Hugh Herbert de quitarse la chaqueta antes de ponerse a cavar la zanja en *Laugh and Get Rich* refleja la serena desesperación del período de la Depresión mejor que toda la literatura escrita por los estalinistas norteamericanos de la época” (Gallagher y Partearroyo, 1995: 266).

El estilo de *La Cava* en esta película hablada se ha afianzado. El personaje de Sarah Cranston Austin (Edna May Oliver) representa la avidez de la clase media que se siente amenazada, mientras que el que acabará siendo su yerno, Larry Owens (Russell Gleason), y el pintor Vicentini (Georges Davis) manifiestan personalidades capaces de romper con esa lógica.

El primero es un joven con ideas, inventor –aunque sea una modesta válvula silbante¹³–. El segundo es un pintor de origen italiano, obsesivamente dedicado a los óleos sobre vacas lecheras, siempre con problemas para pagar el alquiler de la habitación de la modesta casa de huéspedes que regentan los Austin.

Al final de la película, ambos son los que propician el *happy-end*: Larry recibe un telegrama de un magnate del caucho, en el que le anuncia que un financiero de Nueva York ha comprado su invento; Vicentini, por su parte, ha firmado con una central lechera para realizar anuncios publicitarios.

Junto a ellos, *La Cava* sitúa toda una gama de personajes que se encuentra totalmente expuesta a los golpes de la fortuna: el marido de Sarah, Joe Austin (Hugh Herbert), el tipo de holgazán simpático que va en busca de oportunidades fantásticas para enriquecerse sin trabajar; Phelps (Robert Emmet Keane), un especulador sin escrúpulos al que la suerte sonríe y abandona alternativamente; Bill Hepburn (John Harron), un joven presuntuoso al que la Sra. Austin consideraba el partido ideal para su hija, pero que en su exceso de ambición es seducido por el gansterismo y acaba detenido por la policía; la hija, Alice Austin (Dorothy Lee), que participa de la impresionabilidad de la madre ante el dinero, y que solo rechaza a Bill cuando lo detiene la policía.

El mundo de los ricos, al que fugazmente Sarah y Joe se incorporan mientras mantienen el valor de sus acciones (sobre yacimientos de petróleo vendidas por Phelps), parece un Olimpo de unos pocos al resguardo de esas vacilaciones de la fortuna, pero excluyente e inaccesible a los demás.

¹³ La invención para el mercado del automóvil lo emparenta con Samuel Bisbee y su cristal irrompible en *So's Your Old Man*.



Frente a ese modelo de riqueza, La Cava preconiza la sociedad del ingenio, la perseverancia y el trabajo (la de Larry y Vicentini), la que permite constituir verdaderos matrimonios igualitarios –más por parte del deseo de Larry que por los planteamientos de Alice– de jóvenes que tienen su paralelo de refuerzo en el de los mayores. Joe simpatiza con el ideal de su futuro yerno, le anima en sus inventos y en sus aspiraciones con respecto a su hija. El matrimonio es también para Joe, y para los que son como él, remedio a su vulnerabilidad.

5.2. La creciente influencia de la inteligencia femenina

La evolución del cine de La Cava tendrá una inequívoca orientación hacia un retrato cada vez más rico y sugestivo de la inteligencia de las mujeres.

5.2.1 *Smart Woman*¹⁴ (1931)

El protagonista masculino, Donald Gibson (Robert Ames), y su socio, Bill Ross (Edward Everett Horton), participan en algo de la estulticia que frecuenta a los ricos en las películas de La Cava: el primero como marido fácilmente manipulable y el segundo como personaje ligero proclive al alcohol y al histrionismo. Sus esposas, Nancy Gibson (Mary Astor) y Sally Ross (Ruth Weston) –que es también hermana de Donald– manifiestan, con pleno contraste, una destacada astucia e inteligencia, especialmente en el caso de Mary, cuyas cualidades dan lugar al título de la película.

En cierto modo, La Cava está poniendo en marcha una especie de terapia para mujeres engañadas. En lugar de autoculpabilizarse, lo que han de buscar es el modo de recuperar a su marido. El director desacredita los modos de razonar y proceder que limitan la libertad de las esposas, y apunta que la solución real es mirar al otro, al esposo, investigar si ha habido verdadero amor, y hacer de espejo para que el marido reconozca si no la injusticia, al menos la torpeza de su proceder. Esta es la estrategia de Nancy.

En su ayuda vendrá sir Guy Harrington (John Hallyday), un aristócrata millonario británico que se ha prendado de ella en el transatlántico de regreso a donde ella había viajado para cuidar a su madre, y que con su cercanía aspira a que Nancy acceda a irse con él si abandona a Donald. Pero ella no está dispuesta a tal cosa, y solo quiere presentar un falso *affaire* con Harrington para que su marido reaccione celoso. El aristócrata inglés

¹⁴ *Astucia de mujer.*



accede de mala gana, y va más allá de lo esperado en su representación, pues seduce a Peggy que, de este modo, elige dejar a Donald para irse con él.

La Cava dibuja con fina ironía la reversión de situaciones que se ha producido: ante el posible abandono de Nancy por Peggy, Donald recrimina a Harrington su proceder, el daño que le puede hacer a Nancy. Lo que Donald expresa –y que su esposa escucha en silencio sin ser advertida– es en el fondo y en la forma una profunda declaración de amor por Nancy, a la que no quiere hacer sufrir más.

Lo que no sospecha Donald es que Harrington no ha tenido la menor intención de irse con Peggy –a la que ya había despachado previamente, recriminándole que se tomara en serio una mera aventura– y que, por el contrario, su sincera declaración de amor por Nancy ha echado por tierra sus últimas esperanzas. Nancy y Donald se reconcilian y, cortésmente, el mayordomo Brooks (Alfred Cross) anuncia a Harrington que un coche le está esperando para regresar a Nueva York.

Su origen de comedia teatral se hace patente y concentra la acción en unos escenarios que le confieren una cierta rigidez, que la aleja tanto de la *screwball comedy*, como de las comedias de rematrimonio de Stanley Cavell.

5.2.3 *Symphony of Six Million*¹⁵ (1932)

Desde el principio esta película centra su mirada en la interioridad de las personas. Un cartel inicial advierte de que la sinfonía de la vida que muestran seis millones de personas en una ciudad viene compuesta por sus anhelos, deseos, gozos, sufrimientos, etc. La Cava desarrolla en la pantalla la novela de Fannie Hurst, que pone sobre la mesa la necesidad de que las ciudades que crecen en riqueza y negocios no pierdan el alma de sus ciudadanos.

Y a través de la historia del médico de familia judío, Felix Klauber (Ricardo Cortez), expone de manera directa que el alma humana solo se mantiene viva si se pone al servicio del otro, la ayuda al que lo necesita, por encima del propio egoísmo, de la lógica de la acumulación de bienestar y dinero (Vidal Estévez, 1995: 131).

El padre de Felix, Meyer “Lansman” Klauber, es un judío piadoso que ha querido educar a sus hijos en la fe de su pueblo y en el deseo de crecer para hacer felices a los demás, pero no será capaz de distinguir hasta qué punto el camino de los negocios elegido por su hijo Magnus (Noel Medison) es inadecuado para el de su hijo Felix, pues entender la medicina como un medio de enriquecerse la pervierte.

¹⁵ *La melodía de la vida.*



También la madre, Hannah (Anna Apel), es una mujer piadosa, inserta en su comunidad, amante de su esposo y de sus hijos, pero ante los planteamientos de Magnus acaba cediendo. Considera que el sacrificio de Felix redundará en el bien de los demás, especialmente en la salud de su padre y en que su hija Birdie (Lita Chevret) contraiga un buen matrimonio. No es capaz de intuir hasta qué punto puede eso dañar el bien moral de su hijo.

El personaje de Jessica (Irene Dunne) será otra muestra de la inteligencia femenina. Es la amiga de infancia de Felix, que sufre una grave cojera. La Cava la presenta como una guardiana del alma de Felix. Ella es la que sabe que lo que motivó a estudiar Medicina a su amigo fue el deseo de cuidar de los demás ante el misterio del dolor y de la enfermedad.

También ella va desarrollando una trayectoria profesional en la que el cuidado de los más vulnerables ocupa el centro: da clases en un instituto de Braille para niños ciegos, al que Felix acude con frecuencia para expresar su afecto a los niños. Jessica es testigo de cómo se va apagando la altura moral de Felix conforme va ejerciendo la medicina como negocio, de cómo el éxito le va cambiando su mirada: ya no le importa tanto curar, como que las revistas muestren sus manos como algo valorado “en un millón de dólares”. Jessica sufre por la descomposición interior de Félix. Es un hombre que ha sido cautivado por el ambiente deshumanizador de la riqueza egoísta.

Cuando dramáticamente Felix no consigue operar con éxito a su padre de un tumor cerebral y se le muere en el quirófano, y a raíz de ello quiere abandonar la medicina (y ni su madre ni sus hermanos consiguen consolarlo), Jessica explicará a Hannah lo que ha acontecido en el alma de su hijo, y albergará la esperanza de saber cómo sacarlo de su hundimiento.

La ocasión la propicia un agravamiento de su enfermedad de columna que exige una intervención quirúrgica. Jessica actúa de manera que Felix no pueda negarse a operarla a pesar de su total oposición. Lo consigue hacer con éxito, y la película termina mostrando con ello que ha recuperado su vocación de médico, indisolublemente unida a regresar al *ghetto* a ejercer la medicina para curar a los que más lo necesitan. Jessica desarrolla mucho más que “astucia de mujer”: una verdadera sabiduría.

5.2.4 *The Age of Consent*¹⁶(1932)

Partearroyo, que ensalza esta película, considera que a través de ella La Cava prosigue con su exposición de que “la raíz de todos los males estriba en la falta de comunicación

¹⁶ *Mayoría de edad.*



entre los dos sexos, entre clases sociales distintas, entre profesores y alumnos y entre hijos y padres” (Gallagher y Partearroyo, 1995: 272). Su tesis es que La Cava está denunciando “los riesgos de un sistema social que ignora los impulsos de la juventud” (Gallagher y Partearroyo, 1995: 272). Lo que ya no está tan claro es que lo que esté proponiendo sea “un desvelamiento de las contradicciones de la moral” o que denuncie “la represión sexual como un peligroso atentado a los más elementales principios biológicos” (Gallagher y Partearroyo, 1995: 272).

La lectura de esta película de La Cava debe hacerse, a juicio de quien escribe, en su contexto fílmico. Y tras el análisis de *Smart Woman* y de *Symphony of Six Million* lo que parece más probable es que La Cava tenga intención de transmitir el presente dilema: si el matrimonio es una elección superior a la de la carrera profesional (cuyo primer escalón es la universidad) o si el matrimonio debe subordinarse a la carrera profesional. Lo que para La Cava no sería solución es rebajar la donación plena que supone el matrimonio y buscar compatibilizar la carrera universitaria con una entrega sexual sin compromiso.

La referida astucia de Nancy en *Smart Woman* es conseguir que su esposo, Donald, distinga un flirteo –que puede llevarle a celebrar un nuevo matrimonio solo aparente– de un verdadero matrimonio. La facilidad con que Peggy le deja por Sir Guy Harrington muestra lo acertado de su juicio y permite que Donald recapacite acerca de que lo suyo con Nancy es verdadero amor, por el que merecerá la pena seguir luchando. En *The Age of Consent*, cada vez que Betty Cameron (Dorothy Wilson) y Michael Harvey (Richard Cromwell) discuten se les plantea rápidamente la alternativa de un *flirt*, de una relación para olvidar al otro o la otra, sin ninguna intención matrimonial, Betty con Duke Galloway (Eric Linden) y Mike con Dora Swale (Arline Judge).

La reacción airada del padre de Dora (Reginald Barlowe) ante lo que considera que es una grave falta de respeto de Mike por su hija –seducción a una menor–, que podría dañar gravemente su fama y su honorabilidad, es exigir una reparación por medio del matrimonio, lo que considera un acto de justicia. Sin embargo, será la propia hija la que rechazará tal solución al comprobar que Michael y Betty están sinceramente enamorados. Con toda claridad comunica a su padre que no quiere casarse con alguien que quiere a otra persona.

La postura de Jessica con respecto a Felix en *Symphony of Six Million* es que viva su carrera profesional desde su vocación de entrega al otro. El posible arrepentimiento del profesor Mathews (John Haliday) con el que Mike guarda una buena relación y le pide consejo es que antepuso su carrera universitaria a su amor por Barbara Griffith (Aileen Pringle), una elección que creó entre ellos una barrera tal que ha hecho imposible retomar su relación, una vez ambos han consolidado su posición en la universidad.

La situación extrema que supone la escapada que Betty hace por despecho con Duke, y que termina en un trágico accidente que conlleva la muerte del joven es la que mueve



a Michael y a Betty a reconocer su amor y a obrar en consecuencia. Una vez recuperada de las heridas sufridas, Betty se casa con Mike y ambos emprenden un viaje a California. La mirada complacida con la que Barbara y el profesor Matthews les despiden parece anunciar que se están volviendo a plantear su situación.

Betty, Dora y Barbara reflejan esa astucia de mujer que sabe por qué quiere casarse y cómo debe cultivar el verdadero matrimonio. En el caso de Betty y de Barbara, esa sabiduría en la donación ayudará tanto a su crecimiento como al de Mike y el profesor Matthews. La Cava no parece estar abogando sin más por una sexualidad menos represiva: su propuesta del matrimonio frente al *flirt* parece inclinarse por una vivencia integrada de la sexualidad que favorezca darse y conocerse mutuamente el varón y la mujer en el matrimonio.

Para La Cava, Betty, Richard, Duke o Dora no son héroes ni antihéroes. Son jóvenes que buscan con la intensidad y el desconcierto propio del que se abre a la vida. Encontrar o no alguien en quien confiar profundamente hasta plantearse el matrimonio es lo que permitirá, o no, crecer en madurez, en capacidad de don, y en alegría.

5.3. *Pragmatismo y realismo ante la crisis económica*

La Cava realizará a continuación dos películas en apariencia muy dispares pero que guardan un rasgo esencial en común: el enfrentamiento de la depresión desde la tentación del pragmatismo.

5.3.1 The Half Naked Truth¹⁷ (1932)

Gallagher considera que en esta película “La Cava aportó al proyecto su talento para la sátira, imbuyendo su cínico mundo de timadores y timados de un fantástico sentido del humor, influido sin duda por su experiencia en el cine de animación” (Gallagher y Partearroyo, 1995: 275). En efecto, todos los personajes principales parecen movidos por un instinto de supervivencia que les legitima todo tipo de engaños para sobrevivir en tiempos de crisis.

El protagonista masculino, Jimmy Bates (Lee Tracy), es capaz de utilizar como maniobra de publicidad o de extorsión cualquier acontecimiento, y acaba triunfando como empresario. Su novia, Teresita (Lupe Vélez), tampoco duda en realizar cuantas farsas sean necesarias para promover su carrera, incluso dejando a Jim para *flirtear* con el em-

¹⁷ *American Bluff*.



presario Merle Farrell (Frank Morgan). También el amigo común que actúa como catalizador en la relación entre ambos, Achilles (Eugene Pallette), no duda en seducir mediante promesas imposibles a una camarera del hotel que desea ser actriz, Ella Beebe (Shirley Chambers).

La trama presenta una parábola que comienza en la feria del Coronel Munday (Robert McKenzie) y termina en esta tras ser adquirida por Achilles. La feria es el lugar donde Teresita y Jimmy se enamoraron, el lugar donde cultivaron su amistad con Achilles. La paradoja es que, en un mundo enloquecido, la feria –lugar de fantasía y simulaciones– parece ser el único coto de autenticidad o, al menos, en el que se miente con más inocencia.

La Cava parece sostener un mensaje de esperanza en el alma humana que no lo aleja tanto de su producción anterior. La crisis puede provocar una epidemia cuyo peor síntoma es el deseo de manipular al otro. Pero en el fondo del corazón humano existe el deseo de la verdadera amistad, del verdadero amor. Reconocerlo y actuar en consecuencia es una verdadera señal de inteligencia.

5.3.2 *Gabriel over the White House*¹⁸(1933)

La Cava realiza aquí el ejercicio más desconcertante de su carrera, pues lo que se diseñó en principio como una producción en apoyo al presidente Roosevelt y su candidatura a la Casa Blanca, acabó siendo un relato ambiguo, con perfiles preocupantemente autoritarios que parecían preconizar el fascismo temporal para los Estados Unidos.

El personaje del presidente Hudson C. Hammond (Walter Huston) aparece modulado por dos perfiles contradictorios en la versión norteamericana y por tres en la versión para difundir en Europa. Un primer Hudson, frívolo y políticamente correcto con el sistema vigente; un segundo Hudson, tocado por una especie de intervención divina, comprometido con causas nobles pero con métodos fascistas; un tercero en el que los ideales sociales se mantienen, pero renunciando a los poderes dictatoriales.

La versión americana planteaba un final que hacía de Hudson un idealista autoritario que moría en acto de servicio. La versión europea prolongaba su vida para adecuarla al genuino ideal americano del compromiso por la libertad. Las versiones del guión son un testimonio elocuente sobre las dudas que el New Deal de Roosevelt en su día supuso.

Si se analiza con detenimiento, la tesis de *Gabriel over the White House* no es tan coherente como a veces se interpreta. Un presidente simpático y superficial pone en juego

¹⁸ Cfr. *El despertar de una nación*.



su vida conduciendo a gran velocidad y provocando un accidente que casi le cuesta la vida. Una intervención misteriosa le devuelve la vitalidad y la energía suficiente para alejarse del posibilismo conservador de su gobierno y enfrentar los grandes temas que desafían su presidencia con grandeza de alma: el paro, la mafia y la paz mundial. Pero ante los obstáculos que se le presentan, no duda en tomar medidas de fuerza que reducen libertades políticas: cierra el congreso para que no se oponga a las leyes a favor de los parados; realiza juicios militares sumarísimos contra los mafiosos; amenaza con la fuerza a las potencias aliadas para que se comprometan con el desarme.

Pero ese modo de actuar solo legitimaría a un presidente que se considerase a sí mismo como enviado divino. Ya que este no es el caso real de los presidentes de los Estados Unidos, ni responde a la teología adecuada de la comprensión de lo secular –ámbito en el que los hombres toman sus decisiones con legítima autonomía, sin invocar una inspiración divina directa para sus actos–, *La Cava* está mostrando la inviabilidad de los razonamientos pragmáticos que desearían que la democracia y el mundo libre resolvieran sus problemas con la misma contundencia con la que parecen hacerlo los regímenes dictatoriales.

6. CONCLUSIÓN PROVISIONAL

Este primer artículo sobre la filmografía de *La Cava* muestra cómo un cine aparentemente ligero y de entretenimiento suministra una serie de reflexiones muy relevantes sobre la persona humana y los lazos que la constituyen. Nuestro director reiteradamente muestra la angustia de los varones y las mujeres que experimentan el aislamiento de las sociedades industriales, en las que la organización de la producción y el contexto urbano hacen más patente la debilidad de los sujetos.

Ante esta vulnerabilidad experimentada, parece que las personas se encuentran frente a la necesidad de elegir: o evadirse –principalmente por medio del alcohol– o buscar la creación de relaciones de mutua ayuda desde la libertad –de lo cual el matrimonio es el símbolo iluminador e insustituible–.

La Cava fue pasando de contextos en los que la esperanza se dibujaba más difícilmente –los *cartoons*–, a desarrollos dramáticos con personas reales en las que la representación de la fragilidad y la frustración no tendría la última palabra. La esperanza tiene que venir de las personas y de su capacidad de hacer el bien, frente a lo cual no caben atajos ni respuestas pragmáticas. La lógica del absurdo solo se supera con la lógica del matrimonio. Pensar sobre ello enriqueciéndolo con la propia experiencia ¿no es una magnífica muestra de la filosofía del cine de propiciar una verdadera educación de adultos? La filmografía de *La Cava* nos invita –en una expresión muy repetida por el Papa



Francisco— a pensar “desde las periferias”. La filosofía puede recibir en ella una invitación a reflexionar desde la vulnerabilidad, la fragilidad, el temor a perder la cordura, para así valorar la relación humana, el encuentro sincero, la mutua ayuda, la donación.

La “guerra de sexos” con la que muchas veces se presenta el cine de las comedias locas de esa época de Hollywood encontrará en *La Cava* una buena senda hacia la felicidad y la paz: el matrimonio como ayuda que fortalece mutuamente al varón y a la mujer, que les permite progresivamente salir de su debilidad. El matrimonio, el esposo, la esposa, no son conquistas. Son regalos, dones inmerecidos, sorpresas que cambian el ritmo de la cotidianidad... todos los días. Preguntarse, tras los años, entre conmovido y feliz: “¿cómo me sigues aguantando?”... ¿no es una paradoja que explica lo que de otro modo resulta casi imposible?

Al margen del matrimonio, de la relación humana generosa, paciente, perseverante, entregada y abierta a los hijos, la diferencia entre varón y mujer no acaba de conjugar una felicidad estable, ni de construir la paz. ¿Puede la filosofía atreverse a proponer un pensamiento así? ¿Puede beneficiarse de la belleza de lo expresado en la pantalla? ¿No es una llamada a recuperar una palabra que supere el derrotismo, el desánimo o la indiferencia? Discurrir sobre el matrimonio desde una lógica narrativa y esperanzada, ¿no debería formar parte ineludible de una verdadera educación de adultos?

La obra de madurez de *La Cava* permitirá seguir profundizando en una temática que nuestro director cultivó con una sensibilidad propia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMSON, J. (1995) “Retrato del artista: El asombroso viaje de Gregory La Cava de la academia del arte a Hollywood” en PARTEARROYO, T. (ed.) *Gregory La Cava*. San Sebastián-Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española: 47-60.
- ALCORIZA, J. (2010) “Una nota sobre *Ciudades de Palabras*” en PÉREZ CHICO, F. y BARROSO RAMOS, M. (eds.) *Encuentros con Stanley Cavell*. Madrid, Plaza y Valdés: 139-150.
- BERGMAN, A. (1992) *We're in the Money. Depression America and Its Films*. Chicago, Ivan R Dee, Inc. Publisher.
- CARNEY, R. (1986) *American vision. The films of Frank Capra*. Cambridge, Londres, Nueva York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press.
- CAVELL, S. (1979) *The World Viewed. Reflections on the ontology of film*. Cambridge (Massachusetts) y Londres (Inglaterra), Harvard University Press.



- CAVELL, S. (1981) *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA, Harvard University Press. [CAVELL, S. (1999) *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona, Paidós Ibérica].
- CAVELL, S. (2003) *Reivindicaciones de la razón*. Madrid, Síntesis [CAVELL, S. (1999) *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*. Oxford, Oxford University Press.].
- CAVELL, S. (2007) *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*. Valencia, Pretextos. [CAVELL, S. (2004). *Cities of Words*. Cambridge, MA, Harvard University Press].
- CAVELL, S. (2008) *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Madrid, Katz. [CAVELL, S. (2003) *Le cinema, nous rend-il meilleurs?* París, Bayard.].
- CAVELL, S. (2010) “La filosofía como educación para adultos” en LASTRA, A. (ed.) *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras*. Madrid, Plaza y Valdés: 17-26.
- GALLAGHER, J. A. y PARTEARROYO, T. (1995) “Biofilmografía (De 1929 a 1952)” en PARTEARROYO, T. (ed.) *Gregory La Cava*. San Sebastián-Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española: 261-306.
- GEHRING, W. D. (1980) *Leo McCarey and the comic anti-hero in American Film*. Nueva York, Arno Press.
- GEHRING, W. D. (1986) *Screwball Comedy. A Genre of Madcap Romance*. Nueva York-westport Connecticut-Londres, Greenwood Press.
- GOODMAN, R. B. (2009) “La educación de un adulto” en PÉREZ CHICO, F. y BARROSO RAMOS, M. (eds.) *Encuentros con Stanley Cavell*. Madrid, Plaza y Valdés: 85-97.
- LASTRA, A. (2010) “El cine nos hace mejores. Una respuesta a Stanley Cavell” en LASTRA, A. (ed.) *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras*. Madrid, Plaza y Valdés: 105-117.
- LAUGIER, S. (2010) “La cinefilia como educación de sí mismo. Cavell, el escepticismo y la vida cotidiana” en PÉREZ CHICO, F. y BARROSO RAMOS, M. (eds.) *Encuentros con Stanley Cavell*. Madrid, Plaza y Valdés: 193-212.
- MARTIN, A. (1995) “Pioneros del cine de animación” en PARTEARROYO, T. (ed.) *Gregory La Cava*. San Sebastián-Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española: 25-33.
- PARTEARROYO, T. y THOMPSON, F. (1995) “Biofilmografía (hasta 1929)” en PARTEARROYO, T. (ed.) *Gregory La Cava*. San Sebastián-Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española: 209-261.
- PERIS CANCIO, J. A. (2012a) “La gratitud del exiliado: reflexiones antropológicas y estéticas sobre la filmografía de Henry Koster en sus primeros años en Hollywood” en *SCIO*, 8: 25-75.



- PERIS CANCIO, J. A. (2012b) “Reflexiones antropológicas a propósito de la filmografía de George Stevens” en *Liburna*, 5: 65-142.
- PERIS CANCIO, J. A. (2013) “Fundamentación filosófica de las conversaciones cavellianas sobre la filmografía de Mitchell Leisen” en *SCIO*, 9: 55-84.
- SCHATZ, T. H. (1998) “Anatomy of a House Director: Capra, Cohn and Columbia in the 1930s” en SKLAR R. y ZAGARRIO, V. (eds.) *Frank Capra. Authorship and the Studio System*. Philadelphia, Temple University Press: 10-36.
- THOMPSON, F. (1995) “Los largometrajes mudos de Gregory La Cava” en PARTEARROYO, T. (ed.) *Gregory La Cava*. San Sebastián-Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española: 85-97.
- VIDAL ESTÉVEZ, M. (1995) “Gregory La Cava: La mirada ecuánime” en PARTEARROYO, T. (ed.) *Gregory La Cava*. San Sebastián-Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española: 129-141.