

## FUNDAMENTACIÓN FILOSÓFICA DE LAS CONVERSACIONES CAVELLIANAS SOBRE LA FILMOGRAFÍA DE MITCHELL LEISEN

*José Alfredo Peris Cancio<sup>a</sup>*

Fechas de recepción y aceptación: 10 de noviembre de 2014, 29 de noviembre de 2014

*Sumario:* La investigación sobre la filmografía del director del Hollywood clásico Mitchell Leisen se beneficia si se adoptan algunas de las claves que desarrolla el filósofo de Harvard Stanley Cavell. Entre las aportaciones de este filósofo destacan su comprensión de las películas como textos filosóficos, la necesidad de una metodología de estudio que se adapte a la realidad, el registro cuidadoso de los detalles de las películas que no se captan con un único visionado. En la filmografía de Leisen aparece como un vector muy destacado la búsqueda del verdadero amor. La metodología que sugiere la obra de Stanley Cavell permite hacer justicia a los contenidos filosóficos de la filmografía de Mitchell Leisen.

*Palabras clave:* “filosofía más allá de la academia”, “cine como texto filosófico”, educación, matrimonio, identidad, paradoja, reversión de roles y situaciones.

*Abstract:* Research on classic Hollywood films under Mitchell Leisen direction improves if we adopt some keys developed by Harvard philosopher Stanley Cavell. Among the contributions of this philosopher, there

<sup>a</sup> Facultad de Derecho, Facultad de Filosofía, Antropología y Trabajo Social, Universidad Católica de Valencia “San Vicente Mártir”.

Correspondencia: Universidad Católica de Valencia “San Vicente Mártir”. Calle Quevedo, 2. 46001, Valencia, España.

E-mail: jalfredo.peris@ucv.es



are some to highlight: his understanding of films as philosophical texts, the need for a methodology that fits reality, careful record of details of those movies that are not captured with a single viewing. The search of true love is a very prominent vector in Leisen filmography. The methodology suggests the work of Stanley Cavell lets do justice to the philosophical content of the films of Mitchell Leisen.

*Keywords:* “philosophy beyond the academy”, “cinema as a philosophical text”, education, marriage, identity, paradox, reversal of roles and situations.

## §1. LA INVESTIGACIÓN SOBRE LA FILMOGRAFÍA DE MITCHELL LEISEN DESDE COORDENADAS CAVELLIANAS. UNA JUSTIFICACIÓN

La obra más programática de la filosofía de Stanley Cavell concluye con un interrogante: “¿Pero puede la filosofía convertirse en literatura y seguir conociéndose a sí misma?”<sup>1</sup>. En cierto modo, su obra posterior va dando respuesta a este, convocando no solo a la literatura, sino también al cine a esa conversación, y teniendo cada vez una mayor convicción sobre la compenetración entre cine y filosofía, hasta el punto de afirmar en una obra bastante posterior:

según mi manera de pensar, es como si el cine hubiera sido creado para la filosofía –para reconducir todo lo que la filosofía ha dicho sobre la realidad y su representación, sobre el arte y la imitación, sobre la grandeza y el convencionalismo, sobre el juicio y el placer, sobre el escepticismo y la trascendencia, sobre el lenguaje y la expresión<sup>2</sup>.

Confiesa el propio autor –de modo reiterado en distintos pasajes de su obra– que lo que en un primer momento dio pie a múltiples incomprendiones, poco a poco fue aceptado en los medios universitarios estadounidenses. Resulta muy expresivo este pasaje en Cavell (2008):

suelen hacerme la siguiente pregunta, mencionando siempre, creo yo, la filosofía en primer lugar: ¿cómo es posible que un profesor de filosofía llegue a reflexionar

<sup>1</sup> Cf. Cavell (2003: 635).

<sup>2</sup> Cf. Cavell (2009: 10).



sobre el cine hollywoodense? –como si llegar a ser profesor de filosofía fuera más fácil de aceptar que reflexionar y escribir sobre el cine–. Me volví tan sospechoso que me llevó tiempo reconocer que habría sido más natural, durante la mayor parte de mi vida, invertir la pregunta: ¿cómo es posible que una persona cuya educación ha sido modelada tanto por la frecuentación como por la lectura llegue a ejercer un oficio que consiste en reflexionar sobre filosofía?

Si quien escribe lo entiende bien, Cavell integra el cine en la reflexión filosófica en la misma medida que libera el filosofar del academicismo, y lo interrelaciona con otros logros culturales, como son la literatura –la obra de Shakespeare–, el psicoanálisis –los escritos de Freud– o el cine clásico hollywoodense. Permítame transcribir una nueva cita tan extensa como explícita:

Tendemos a considerar la filosofía como una disciplina más o menos técnica, reservada a los especialistas. Pero esa interpretación [...] no nos dice qué es aquello que hace que la filosofía sea filosofía. Según mi interpretación, se trata menos de una disposición a reflexionar sobre cosas distintas de aquellas sobre las que reflexionan los seres humanos ordinarios, cuanto de una disposición a aprender a reflexionar sin dejarse distraer por las cosas sobre las cuales los seres humanos ordinarios no pueden evitar reflexionar o, en todo caso, sobre cosas que se les imponen en la mente, a veces como un ensueño diurno, otras como un rayo que atraviesa el paisaje. Por ejemplo, querer saber si podemos conocer el mundo tal como es en sí, o si los demás conocen realmente la naturaleza de nuestras experiencias, o si el bien o el mal son relativos, o si estamos soñando que estamos despiertos, o si las tiranías, las armas, los espacios las velocidades y el arte de la modernidad tienen o no una continuidad con el pasado de la especie humana, y el saber de la humanidad ha perdido o no toda la vinculación con los problemas que ha creado<sup>3</sup>.

Y continúa:

Estos pensamientos son otros tantos ejemplos de la disposición característica del hombre a autorizar que se le formulen preguntas a las que no puede responder de manera satisfactoria. Personas cínicas respecto de la filosofía, y quizá de la humanidad toda, juzgarán que las preguntas sin respuestas son vanas; los dogmáticos afirmarán haber llegado a esas respuestas; los filósofos, tal como los concibo,

<sup>3</sup> Cf. Cavell (2008: 29-30).



desearán más bien sugerir la idea según la cual, si bien es cierto que no hay respuestas satisfactorias a esas preguntas “bajo ciertas formas”, existen, por así decir, direcciones hacia esas respuestas, “vías de pensamiento”, cuyo descubrimiento merece que le dediquemos el tiempo de nuestra vida<sup>4</sup>.

Así, puede concluir de una manera que explicita la continuidad entre el cine y la filosofía, o, si se prefiere, la aproximación al cine como texto filosófico:

No concibo la posibilidad de seguir hablando de mi interés por el cine sin permanecer fiel al impulso de filosofar tal como yo lo entiendo. Si no hubiera estado dispuesto a poner lo mejor de mí en ese esfuerzo, no habría abordado la cuestión de saber si la sensibilidad que la filosofía atrae e intriga también es atraída e intrigada por el cine<sup>5</sup>.

La investigación que quien escribe va desarrollando sobre el cine clásico hollywoodiense tiene una deuda intelectual contraída y declarada con el filósofo de Harvard. Pero parece oportuno justificar más explícitamente esta deuda, en un ejercicio de “comparación crítica” entre lo que Cavell realiza y lo que esta tarea investigadora ha ido generando y que se concreta ya en cuatro artículos<sup>6</sup>. La pretendida “comparación crítica”, sin duda, es una nueva conversación con la obra de Cavell, expuesta no solo a confirmación, sino también a la contradicción: no se quiere hacer de la obra de Cavell un aval incontestable para esta, como un argumento de autoridad que pretendiera cubrir posibles deficiencias. Con esta pretensión, la conversación no sería tal, o al menos quedaría reducida a una argucia defensiva, por lo general empobrecedora de la libertad de la argumentación.

En esta quinta aportación parece, por tanto, que resulta adecuado realizar una pausa que desarrolle de un modo más extenso la conversación con la filosofía del cine de Stanley Cavell, para luego proseguir con el estudio de la obra del cineasta americano.

Los artículos ya citados sobre la obra de Georges Stevens y de Henry Koster optaron por un análisis más sintético. ¿Por qué los dos primeros dedicados a Leisen

<sup>4</sup> Cf. Cavell (2008: 31).

<sup>5</sup> Cf. Cavell (2008: 31).

<sup>6</sup> Cf. Peris Cancio (2012a), Peris Cancio (2012b), Peris Cancio (2014a) y Peris Cancio (2014b).



fueron tan prolijos en relatar sus films? Dos textos de Cavell han podido inspirar directamente este método:

Es tan esencial que en el contexto de nuestras películas quepa esperar de los personajes que se tomen el tiempo necesario y las molestias para conversar con inteligencia e ironía sobre sí mismos y sobre los otros, como es esencial en el contexto y los personajes de la tragedia clásica que quepa esperar de ellos un tono de poesía elevada. Nuestra tarea crítica consiste en descubrir por qué pasan el tiempo como lo hacen, por qué dicen lo que dicen. Sin centrarnos en los detalles de las películas, no podemos esperar saber qué son, saber qué las causa<sup>7</sup>.

Es cierto que Cavell reserva esta metodología para las películas que él considera merecedoras de ser calificadas como obras de arte –las comedias del género del rematrimonio o enredo matrimonial y los dramas de la mujer desconocida–, y que aun en esos casos sus resúmenes son menos exhaustivos. Pero la averiguación desarrollada de ese modo permite recoger datos y valores que de otro modo se escaparían<sup>8</sup>.

El segundo fragmento también anima a ser muy cuidadoso en el tratamiento de los films como textos, o mejor, de los escritos que se refieren a los films, o pretenden resumirlos, valorarlos, criticarlos, recomendarlos, aconsejar el alejamiento de estos:

Si aquello que podríamos llamar la “evanescencia *histórica*” el cine ha de ser efectivamente superada cuando las nuevas tecnologías de los videocasetes y los DVD pongan fin al trabajo del cine-club en la televisión y en las salas especializadas, y si la historia del cine ha de formar parte de la experiencia de la visualización de los films nuevos –vínculo con la historia que damos por sentado para las demás artes–, deberíamos extraer de ello una conciencia tanto más firme de la evanescencia *natural* del cine, por el hecho de que sus acontecimientos no existen sino en movimiento al pasar. Este hecho natural vuelve tanto más extraordinaria la realidad histórica que hace que los films suelen ser vistos una única vez y criticados a partir de esa sola visión, y que, por lo tanto, la gran mayoría de la prosa dedicada

<sup>7</sup> Cf. Cavell (1999: 16).

<sup>8</sup> Los resúmenes de las diez películas que comenta en Cavell (2007) son más sintéticos. Responden a su interés pedagógico, fijan los temas de las películas, pero no responden a la pretensión de recoger los detalles de un modo tan extenso.



a esos films y leída por los espectadores cinéfilos sea la prosa de los críticos de los periódicos, y no la crítica exigente, con las lecturas y los juicios que se dan por sentados cuando se habla de las obras arte<sup>9</sup>.

Esa evanescencia se hace todavía más precaria en aquellos films cuya visualización se ha tenido que hacer por medio de copias privadas o, incluso, como es el caso de la *opera prima* de Mitchell Leisen, *Cradle Song* ('*Canción de cuna*') —a la que quien escribe tuvo acceso por medio del visionado autorizado de un videocasete en la Filmoteca Nacional Española—, cuando se está ante una película a la que escasos estudiosos de la obra de Leisen han podido acceder.

En un texto anterior, Cavell ya había hecho alusión a que los cambios prácticos en el visionado de películas están llamados a transformar nuestra visión del cine:

Una obra que a uno le interesa no es tanto algo que ha leído como algo de lo que es lector; el contacto con ella se perpetúa, como con cualquier amistad por la que se siente cariño [...] todo en nuestra cultura cinematográfica, y no solo en ella, ha conspirado hasta tiempos recientes para adoptar como estándar la experiencia extraída de un único visionado. Tengo la impresión de que la mayor parte de las gentes aún ven todas sus películas [...] solo una vez<sup>10</sup>.

Pero una vez disponemos de medios para ver las películas —muchas de ellas, no todas— cuantas veces deseamos y cuando queremos —no cuando se programan en una sala o, posteriormente, en una emisión de TV—, se están cambiando las expectativas:

Si estos cambios meramente prácticos alcanzan el punto de hacer que la historia del cine forme parte de la experiencia presente en la misma medida en que la historia de otras artes forma parte de la experiencia presente, se producirá como resultado una alteración de nuestra experiencia del cine<sup>11</sup>.

Anticipo que el intento de conversar exhaustivamente con la filmografía de Leisen es próximo a lo cavelliano, en la medida en que se toma en serio el cine,

<sup>9</sup> Cf. Cavell (2008: 36).

<sup>10</sup> Cf. Cavell (1999: 23).

<sup>11</sup> Cf. Cavell (1999: 23).



quiere conversar rigurosamente con las películas. Y se aleja en la medida en que nuestro director no aporta ninguna obra de las que Cavell canoniza en sus géneros de la comedia de rematrimonio (un subgénero de la comedia de enredo) o de la mujer desconocida (un subgénero del melodrama). Conviene insistir en lo que entrafía tomarse en serio el cine, aunque ya se lleve bastante avanzado con las citas introductorias.

Con rotundidad, el filósofo de Harvard sostiene que “lo que debemos apreciar es la inteligencia que una película ya ha concentrado en su realización”<sup>12</sup>. Por ello no tiene inconveniente, más bien se siente obligado a ello, a que el modo de superar la teoría que realizan los filósofos se aplique al cine:

... el modo de superar la teoría correctamente, desde el punto de vista filosófico, consiste en dejar que el objeto o la obra en cuestión nos enseñe cómo estudiarla [...] Los filósofos darán naturalmente por sentado que una cosa es –y está claro cómo– dejar que una obra filosófica nos enseñe cómo estudiarla, y otra muy distinta –y no se sabe muy bien cómo o por qué– dejar que nos lo enseñe una película. En mi opinión no son cosas distintas. El análisis de la película establece un llamamiento continuo a la experiencia de dicha película, o más bien a una memoria activa de esa experiencia (o una anticipación activa de adquirir la experiencia)<sup>13</sup>.

Las citas de Cavell con las que se ha comenzado ya anticipan esta opinión. Pero conviene señalar ahora algo más: que en la explicación de esta pertinencia no solo se requiere una apertura por parte de los filósofos, sino también un cambio de método por parte del estudioso del cine. “Sirva esto para indicar, sin negar que el cine es un medio visual, que el cine es un medio dramático”<sup>14</sup>. Para “leer bien” una película no basta dar cuenta de lo visual –cámara, enfoque, luz, plano...–, es necesario:

creer que las palabras habladas en una película deberían tomarse con la misma seriedad. Bien es cierto que las palabras del diálogo impresas en la página parecen demasiado pobres para ser portadoras de la importancia que tengo la intención

<sup>12</sup> Cf. Cavell (1999: 20).

<sup>13</sup> Cf. Cavell (1999: 21).

<sup>14</sup> Cf. Cavell (1999: 21).



de darles. Y en cierto sentido así es: hay que sacarlas de la página y trasladarlas, sirviéndose de la memoria, de vuelta a la pantalla<sup>15</sup>.

Situando el cine en el medio dramático, y recuperando el valor de la palabra allí pronunciada como “palabra que se recoge y se devuelve a la pantalla”, creo que Cavell permite justificar la extrañeza que puede surgir del método de la descripción minuciosa de una película, que probablemente no sea lo que se pueda pensar –aquí también– en una primera lectura:

El hecho de que quienes están experimentando de nuevo, y expresando, fragmentos de una película son susceptibles de tornarse en cualquier momento incomprensibles (en cierto modo específico, quizás entusiastas hasta el punto del disparate) para aquellos que no la estén experimentando (de nuevo) constituye un epítome de la naturaleza de la conversación sobre el cine en general. Considero la necesidad de este riesgo a la hora de conversar acerca del cine como una característica reveladora de la conversación dentro de la película –en cualquier caso, dentro del tipo de película que centra aquí nuestra atención–. Palabras que en un primer visionado pasan, y este es su objetivo, inadvertidas como trivialidades que no merecen una mayor atención, en otros resuenan y declaran su implicación en un entramado de significación. Estas palabras cinematográficas declaran por tanto su mimesis de palabras comunes, palabras de conversación diaria<sup>16</sup>.

Ver bien una película es un medio para revisar la propia experiencia, práctica esencial en la filosofía de Emerson o Thoreau, en interpretación de Cavell.

El objetivo de esta práctica es educar la propia experiencia lo suficiente para que sea digna de confianza. La trampa filosófica sería que la educación no se puede lograr antes que la confianza. De aquí que Emerson se vea lógicamente forzado a confiar en el capricho<sup>17</sup>.

El filósofo de Harvard recibe esta enseñanza de los filósofos trascendentalistas, tantas veces aludidos por él, como la manera de salir de esta aporía de los filósofos modernos, de su epistemología común:

<sup>15</sup> Cf. Cavell (1999: 21).

<sup>16</sup> Cf. Cavell (1999: 21-22).

<sup>17</sup> Cf. Cavell (1999: 22).



Instado por ellos, uno descubre que sin esta confianza en la propia experiencia, expresada como voluntad de encontrarle palabras, sin interesarse de este modo por ella, uno no tiene autoridad sobre la propia experiencia [...]. Considero esta autoridad como el derecho a interesarse en la propia experiencia. Supongo que la principal virtud de un profesor es instar a sus estudiantes a abrirse paso hasta dicha autoridad; sin ella, aprender las cosas maquinalmente es confiarse al destino<sup>18</sup>.

Parece sugerirse que lo que nos permite dar con la entraña moral del cine es la educación de la experiencia, es decir, la capacidad de suscitar en el espectador resortes morales que de otro modo resultarían inactivados. Que las películas puedan originar debates argumentativos sobre asuntos morales es una consecuencia de esto. Pero si tal uso pedagógico desplaza la importancia de interpelar a la educación de la propia experiencia en función de hacer de la película un icono unívoco de códigos morales que el maestro quiere transmitir –por óptimos que estos puedan ser–, se corre el riesgo de dejar de favorecer el

adquirir una libertad de conciencia, lo que también se puede interpretar como volverse civilizado [...]. Para esta visión de la experiencia es fundamental no aceptar ninguna experiencia determinada como definitiva, sino someter la experiencia y su objeto a una evaluación mutua<sup>19</sup>.

La evaluación mutua reclama que se vaya educando lo que en estética suele aludirse como “el buen juicio estético”, pero que Cavell describe en su génesis con toda delicadeza:

Para ello debe entrar en juego un concepto como, si se me permite decirlo, el del “buen encuentro”. Existe lo que se puede llamar momentos inspirados de lectura o escucha, del mismo modo que existen los momentos inspirados de redacción o composición<sup>20</sup>.

Una película que suministra ese buen encuentro, que se convierte en compañera de viaje de la reflexión, es muestra de que

<sup>18</sup> Cf. Cavell (1999: 22).

<sup>19</sup> Cf. Cavell (1999: 23).

<sup>20</sup> Cf. Cavell (1999: 23).



el cine existe en un estado filosófico: es inherentemente autorreflexivo, se tiene a sí mismo como parte inevitable de su ansia de especulación; uno de los géneros seminales —el que se trata en este libro— exige la representación gráfica de la conversación filosófica, y de aquí que aborde la tarea de representar una de las causas de la discusión filosófica [...]. Sin el modo de percepción que inspirara en Emerson (y en Thoreau) lo cotidiano, lo cercano, lo sencillo, lo familiar, uno estaría abocado a la ceguera ante parte de la mejor poesía cinematográfica, ante la sublimidad que encierra [...]. Viene al caso que el género cinematográfico en que se centra el presente volumen quedará al final caracterizado como una comedia de lo cotidiano<sup>21</sup>.

La lectura cavelliana del cine, realizada hasta ahora, avala un tratamiento exhaustivo de las películas como textos, en las que no se deje de lado lo dramático —expresado en el diálogo en escena—. No se trata de tener presente el guion, sino de recuperar cómo fue expresado el diálogo en escena, para luego retomarlo proyectado en la pantalla. Y hay que asumir un peaje: tal procedimiento de traducción de la película al texto no garantiza que el lector empatice suficientemente con lo que lleva al que escribe a contar la película como la cuenta.

Pero ya se ha advertido anteriormente que no se pretende sin más el aval de Cavell, y solo encontraría plena justificación si de lo que hablásemos es de la inclusión o no de algunas de las películas de Leisen en los géneros caracterizados por Cavell: comedia de enredo, drama de la mujer desconocida. ¿Esto excluye de las coordenadas cavellianas el intento? Aunque la última palabra al respecto la tendría el citado autor, no parece excesivamente pretencioso comenzar por afirmar lo siguiente: en la medida en que en la conversación con la obra de Leisen se haga el esfuerzo de dejarse interpelar de manera consistente, e incluso educar, por la experiencia estético/moral que allí se presenta, el intento no dejará de tener algún parentesco con la pretensión cavelliana. Esa concomitancia puede ser suficiente como punto de partida, aunque solo se reclamara algo como el “capricho” al que aludía Emerson. Corroborarla o desestimarla no es algo que se pueda asegurar ahora de manera apriorística: solo basta con esbozar que, conforme vamos recorriendo esa aventura, se suman elementos que avalan el sentido de lo que se está haciendo.

<sup>21</sup> Cf. Cavell (1999: 25).



E igualmente se podría añadir: si al final el tratamiento elegido para estudiar la obra de Leisen no solo permite una conversación filosófica, sino que ennoblece el estudio de la obra de un cineasta casi siempre tratado con poca justicia, ¿no se estaría en condiciones de afirmar que ha sido un acierto? La investigación que se viene desarrollando podrá ser evaluada en función de estar respondiendo satisfactoriamente a esta pregunta.

## §2. ¿QUÉ SE HA ADQUIRIDO EN LO YA INVESTIGADO SOBRE LEISEN?

En los artículos ya citados, se han revisado con una cierta pretensión de exhaustividad las siguientes etapas de su filmografía<sup>22</sup>. Conviene reflejar aquí lo adquirido, para marcar con claridad en qué fase se encuentra la investigación.

### 2.1. *Etapa primera: de su aprendizaje con Cecil B. DeMille a la filmografía de la primera mitad de los años treinta*

a) Los orígenes de Leisen como cineasta y su aprendizaje con Cecil B. DeMille:

- *Male and Female* (1919)
- *The Road to Yesterday* (1925)
- *The Volga Boatman* (1926)
- *The King of Kings* (1927)
- *Madam Satan* (1930)
- *The Sign of the Cross* (1932)

Los cineastas del llamado Hollywood clásico aprendieron su oficio en la acción. Cecil B. DeMille<sup>23</sup> fue quien de una manera definitiva vinculó a Leisen

<sup>22</sup> Para conocer a Mitchell Leisen, la obra ineludible, prácticamente la única existente como monografía exclusiva sobre Leisen es la realizada por David Chierichetti, de la cual se han manejado tres ediciones. La primera en inglés (Chierichetti, 1973), la segunda, también en inglés, una reedición ampliada de la anterior (Chierichetti, 1995) y la tercera en español (Chierichetti, 1997).

<sup>23</sup> Para la relación entre Cecil B. DeMille y Mitchell Leisen se ha consultado: DeMille (2005) y Eymann (2010).



con el mundo del cine, gracias a la mediación de su guionista Jeannie Macpherson. Mitchell Leisen había estudiado arquitectura, pero sus primeros cometidos fueron como encargado de vestuario. Aprendió pronto el oficio y respondió a la perfección. Poco a poco fue recibiendo encargos mayores, y ascendiendo en la pirámide organizativa de los estudios de la Paramount como director de decorados, director artístico, ayudante de dirección y director asociado.

Aunque la colaboración más estrecha fue con Cecil B. DeMille, sus primeros trabajos más comprometidos fueron con su hermano William –*Conrad in Quest of His Youth* (1920, como encargado de decorados) y *Midsummer Madness* (1920, como gerente de producción)–, así como con otros grandes directores como Allan Dwan –*Robin Hood* (1922, como encargado de vestuario)–, Ernst Lubitsch –*Rosita* (1923, como encargado de vestuario)– o Raoul Walsh –*The Thief of Bagdad* (1924, como encargado de vestuario).

La influencia de DeMille sobre Leisen parece poder explicar gran parte de las inspiraciones más profundas de su obra. Esta anticipación podrá verse confirmada en el desarrollo más pormenorizado de la obra de Leisen que se puede considerar más característica, más personal. Con este método de análisis también se confirma que el cine, como arte esencialmente comunitario, permite, especialmente con su modo de hacer en sus orígenes, un aprendizaje compartido de sus claves. Cuando este dato no se ha considerado suficientemente, se han podido cometer errores de análisis. La teoría del *autorismo* en su expresión más rigorista tiene aquí su talón de Aquiles: para reconocer a alguien como autor de un film, no es preciso reclamar su exclusividad. Es perfectamente compatible reconocer su contribución más o menos decisiva a un proyecto comunitario.

b) La colaboración con Stuart Walker:

- *Tonight is Ours* (1932)
- *The Eagle and the Hawk* (1933)

La separación de DeMille permitió a Mitchell Leisen una mayor libertad y así comenzar a imprimir más lo que se puede valorar como su sello personal en las colaboraciones. La monografía de David Chierichetti, que recoge diversos testimonios de actores que intervinieron en estas películas, tiende a mostrar los films dirigidos por Stuart Walker, en las que Leisen aparece como director asociado, como obras verdaderamente dirigidas por el director que nos ocupa. La



crítica que se acaba de señalar a los excesos de la teoría del autor vuelve a tener aquí plena aplicación: no hace falta minusvalorar hasta el extremo la aportación de Walker –un grande de la dirección de teatro reclamado por la Paramount para dirigir diálogos en las nuevas *talkie movies*– para reconocer el sello de Leisen.

La colaboración con Stuart Walker supuso la preparación necesaria para que Leisen asumiera proyectos en los que se le concediese la dirección de modo exclusivo, lo que le llevó a no considerar ya la posibilidad de volver a actuar como colaborador de Cecil B. DeMille.

c) Los inicios de Leisen como director y su propuesta personal más espiritual:

- *Cradle Song* (1933)
- *Death Takes a Holiday* (1933)
- *Bolero* (1934)

Tras la colaboración con DeMille y Walker, Leisen tomó un rumbo personal, solo a primera vista desconcertante, por lo poco esperable en el hoy conocido como “Hollywood Pre-Code”: la elección de temas espirituales (*Cradle Song*) o metafísicos (*Death Takes a Holiday*). En efecto, no es verdaderamente sorprendente, ya que bucea en una dirección que ya había tratado con DeMille (*The Sign of The Cross*): la dimensión religiosa o espiritual del aprendizaje del verdadero amor.

Estas opciones lo extraerán del devenir del cine americano de los años treinta hacia lo más cotidiano (la crisis económica) –lo que le alejará del influjo emersoniano tan valorado por Cavell– o hacia lo transgresor –lo que acabará demandando exigencias de buen gusto que derivarán en la creación del código Hays.

Las dificultades de visualización de la primera –ya referida– explican que no siempre se haya valorado suficientemente este componente de la filmografía leiseniana, tan atractivo para quienes consideramos que una comprensión adecuada del amor humano y de la ley natural no tiene que reclamar una agenda de secularización, aunque sí requiera altura estética y filosófica para representarlas adecuadamente, no como una respuesta cerrada, sino como una orientación decisivamente valiosa.

Con estas premisas resulta apropiada una descripción adecuada de todos los componentes personales que se movilizan en la experiencia amorosa, en la que el lenguaje religioso –y particularmente el anuncio cristiano de la supremacía del



amor de Dios confiado a los hombres— ha suministrado un incomparable arsenal de recursos poéticos, dramáticos y estéticos.

Pero también es preciso reconocer que no se volverá a encontrar en la filmografía de Leisen nuevas cintas tan expresamente espirituales y metafísicas como *Cradle Song* o *Death Takes a Holiday*. Estas parecen estar llamadas a suministrar las claves más profundas para que se pueda comprender cómo en casi la totalidad de sus películas —hasta las que se presentan como más triviales— se asiste a momentos verdaderamente luminosos, que parecen estar hablando de bastante más de lo que aparentemente cuentan sus guiones.

Y así resulta altamente significativa su aportación a la película dirigida por Wesley Ruggles *Bolero* (1934, en español con el mismo título) que, en principio, se limita a volver a rodar el número musical que da nombre a la película, una coreografía del bolero de Ravel. Siendo el clímax de la película puede no resultar excesivo considerar que la tensión dramática acumulada por los personajes a lo largo de toda la cinta alcanza aquí su culminación. Leisen aportó este servicio a la cinta de Wesley Ruggles: su bolero pasa a ser algo más que una danza: es un baile que parece querer expresar la búsqueda del verdadero amor, que vibra con unas posibilidades de redención que van más allá de la propia música.

d) Más allá de los géneros en la filmografía de Leisen de la primera mitad de los años treinta:

- *Murder at the Vanities* (1934)
- *Behold My Wife* (1934)
- *Four Hours to Kill* (1935)
- *Hands Across the Table* (1935)

En la filmografía de Leisen la citada colaboración en *Bolero* parece que hiciera funciones de bisagra, de gozne que le procurara transitar de un film tan metafísico como *Death Takes a Holiday* a otro tan liviano como *Murder at the Vanities*. En efecto, tras este trabajo, Leisen pasó a realizar una serie de películas en la Paramount en las que ya no resulta tan fácil apreciar una elaboración tan personal. Una inquisición más penetrante, sin embargo, permite advertir que lo que se puede calificar como “su sello personal” se encuentra impreso de diversas maneras.



A este matiz contribuye que se trate de películas difícilmente clasificables por géneros: *Murder at Vanities* combina musical, thriller y hasta algo de melodrama. Igualmente, *Behold my wife* combina drama con comedia e, incluso, algunas escenas que son lo más parecido al western en la filmografía de Leisen; *Four Hours to Kill* mezcla el *thriller* con la comedia, aunque posee un constante trasfondo de musical; *Hands Across the Table* es la primera gran comedia romántica de Leisen, en la que no faltan algunos elementos realistas que la alejan de la *screwball* y la acercan al realismo o al melodrama, por lo que podría ser calificada como “comedia melodramática”.

A modo de conclusiones provisionales de esta primera etapa se pueden señalar las siguientes:

- i) La vinculación del joven Leisen con Cecil B. DeMille le aportó gran parte de su bagaje como director. Por un lado, una aproximación a la comprensión del ser humano sin excluir ningún factor, e incluyendo de manera muy natural su dimensión religiosa. Por otro lado, la ampulosidad del cine de DeMille le permitió a Leisen optar, por contraste, por un modo de comunicar que valorara mucho más lo sutil, lo subyacente, lo que queda por decir.
- ii) Sus primeras obras reflejan ambas facetas. Una comprensión amplia del ser humano como varón y mujer –lo que se conoce actualmente como “antropología desdoblada”–, retratando su mundo interior, abriéndose a sus dimensiones religiosas y espirituales, a sus conflictos morales, a su decisiva orientación hacia el amor.
- iii) Este núcleo de convicciones se siguió haciendo manifiesto conforme fue cultivando diversos géneros, consiguiendo una singular expresividad en un tipo de comedia a la que llegó a dotar de un estilo que se puede reconocer como suyo, la comedia dramática, en la que la ligereza de las reacciones de los personajes no oculta que tienen una dimensión de profundidad, un alma.
- iv) La confrontación entre varón y mujer en su comedia está presidida por tres notas: su común vocación al amor, su igual dignidad y la posibilidad de intercambiar sus posiciones como derivado de esa igual dignidad.
- v) Hay un matiz muy interesante en estas obras de Leisen que no debe pasar desapercibido: la vocación al amor puro no solo puede ser vivida en pri-



mera persona por quienes buscan el matrimonio para vivir con plenitud el amor. También otras personas pueden colaborar a que sus seres queridos, sus amigos o, incluso, personas con las que hay una relación más limitada, vivan esa vocación. Leisen refleja perfectamente lo que la tradición iusnaturalista señala, y que con excesiva frecuencia se olvida o no se pone suficientemente de relieve: que la vocación al matrimonio y a la procreación no es como definición un derecho del individuo, sino un deber de la comunidad que se satisface por medio del matrimonio y la familia, que da contexto y límite a ese derecho al matrimonio. Cada individuo, personalmente, no está ni necesariamente dotado ni mucho menos compelido a ejercer el derecho al matrimonio. Aunque no tenga esa vocación, o no tenga posibilidades de llevarla a cabo, siempre está en su mano contribuir al bien de los matrimonios y las familias, viviendo por empatía esos valores. Y esas colaboraciones son valiosísimas para forjar una verdadera cultura matrimonial.

- vi) Trabajo y matrimonio van juntos. Solo quien está dispuesto a vencer su pereza –Leisen no da muchos rodeos para caracterizar este vicio– y trabajar, es decir, solo quien se esfuerza por encontrar sentido a su acción y activarse, es capaz del compromiso esencial que requiere el matrimonio y la familia.

## 2.2. *Etapa segunda: el thriller, los musicales y las comedias dramáticas en la filmografía de la segunda mitad de los años treinta*

Lo que se ha designado como “etapa primera” de la filmografía de Mitchell Leisen ha permitido acceder a lo que deben considerarse los fundamentos de su lenguaje fílmico. Se aborda a continuación lo que puede designarse como “etapa segunda”, que revisa la producción de Leisen entre 1935 y 1938, justo antes de llegar a la que para muchos es su obra maestra y que merece tratamiento propio: *Midnight* (1939). Es necesario justificar la cesura entre una y otra etapa, aunque se haga con la modestia propia de la explicación de las cosas contingentes, las que admiten sin contradicción ser de otra manera.

El Leisen que arranca con el thriller *Thirteen Hours by Air* ya manifiesta el dominio adquirido con sus films anteriores, y va mostrando su capacidad de



transmitir su propio estilo incluso en aquellas producciones que vienen muy condicionadas por su formato, como es el caso de los musicales.

La parte más original de esta época corre a cargo, por tanto, de las comedias dramáticas, que merecen ser consideradas como obras verdaderamente logradas, a las que suministra, como ya se ha señalado, un sello muy personal.

Pero no sería justo hacer una división muy tajante entre ambos tipos de producción. En todas ellas el lugar que ocupa la búsqueda del verdadero amor es más que relevante. Se puede afirmar que no hay obras superficiales en Leisen. En lo aparentemente trivial se revela una profundidad psicológica, una maduración afectiva que permite comprobar que sus personajes vibran como personas, tienen su propia alma, son convincentes a la hora de transmitir un mundo personal.

En este periodo se desarrolla menos el tema de la maternidad. Pero parece que hay códigos propios que hay que saber interpretar. Cuando las protagonistas de *Swing High*, *Swing Low* o *Easy Living* manifiestan una especial ternura hacia las mascotas, apuntan a que sus maduraciones en el amor romántico no son indiferentes a la vida, aunque sea por desplazamiento al mundo animal. Es una explicitud más bien encriptada, propuesta de un modo sutil pero elocuente. No es un caso aislado: también la pareja en trámites de divorcio en *The Awful Truth* ('*La pícaro puritana*') de Leo McCarey vive ese desplazamiento con su mascota canina.

Metodológicamente, en el segundo artículo sobre Leisen, se opta todavía de una manera más detallada por seguir el desarrollo de las películas, de sus diálogos muchas veces literales, de los marcos en los que estos se desarrollan. Conforme se va avanzando en la investigación, se comprueba que quizá sea una metodología con riesgo de producir cansancio –por lo prolija en la exposición– pero conveniente tanto en el propósito general como en el estudio particular de los logros de cada película.

En el propósito general, porque no son pocas las informaciones que no responden a la exactitud de lo que se expresa en una película que circulan en la literatura fílmica. El propio Chierichetti comete algunos errores de este tipo en su monografía exhaustiva sobre Leisen. En tiempos previos a la industria del vídeo o del DVD esto era más excusable. Hoy se puede, se debe, evitar al máximo.

Lo segundo, en particular, porque el cine de Leisen –particularmente, pero creo que es algo predicable de toda película– no es solo “lo que cuenta” sino muy decisivamente “cómo lo cuenta”. Dotado su cine con frecuencia de excelentes



guionistas (como, entre otros, Wilder y Brackett, Sturges o el propio Brackett en solitario) lo suyo era una aventura en equipo en la que contaban mucho otras varias personas. El cine como texto no es un mero escrito llevado a la pantalla, sino una recreación del guion, principalmente como diálogo, pero apoyado por la imagen, el movimiento, la música, la expresividad de los primeros planos –logro del cine mudo que no se pierde–, las entonaciones, los susurros, las canciones, los guiños y gestos, el vestuario, incluyendo el calzado, etc. Si Leisen es un creador de cine que hay que tener muy en cuenta, lo fue, y creo que se podrá ir comprobando, por esa enorme capacidad de hacer de cada película un texto global, no reductible al guion, sobreabundante en medios de expresión a través del matiz y del detalle.

- *Thirteen Hours by Air* (1935-1936)
- *The Big Broadcast of 1937* (1936)
- *Swing High, Swing Low* (1936)
- *Easy Living* (1937)
- *The Big Broadcast of 1938* (1937)
- *Artist and Models Abroad* (1938)

Las seis películas de esta etapa dan cuenta eficaz de la coherencia estilística de Leisen en los diversos géneros que se abordan. Las conclusiones que parecen adecuadas para resumir en qué consiste la aportación de estas se pueden presentar así:

- i) En el thriller (*Thirteen Hours by Air*) se cede la fuerza argumentativa de la acción a los registros interiores de los protagonistas. La nuclear historia de amor que se purifica y lleva al matrimonio va acompañada de otras en las que los personajes no acaban de responder a la primera apariencia que presentan: el mundo de las personas es más complejo que una binaria clasificación entre buenos y malos.
- ii) Los avances técnicos, en la aviación (*Thirteen Hours by Air*), en la navegación (*Swing High, Swing Low* y *The Big Broadcast of 1938*) y también en los aparatos domésticos (el ascensor vertiginoso de *The Big Broadcast of 1937*) son presentados de modo armónico a la propia existencia del cine: el progreso puede ayudar a que el ser humano amplíe su libertad, sus posibilidades de desarrollo. Pero siempre contando con que se trata de un



reto, de una interpelación a su responsabilidad moral, que necesitará, para poder ser ejercitada, de la mirada y la sensibilidad sintéticas que procura el medio cinematográfico.

- iii) Los musicales (*The Big Broadcast of 1937*; *Swing High, Swing Low* –solo parcialmente considerado como tal–; *The Big Broadcast of 1938* y *Artist and Models Abroad*) insisten en que la búsqueda del verdadero amor en el matrimonio debe superar la tentación de hacer de él un espectáculo. Que suscite interés empático en quienes lo contemplan –es decir, las proyecciones de otros sobre la felicidad que deben encontrar quienes parecen constituir la candidatura a un matrimonio ideal– nunca es motivo suficiente para que verdaderamente se cree el lazo, un auténtico vínculo matrimonial. Asimismo, tiene que contar con el compromiso del varón y la mujer por crear su propia historia común, alimentando la memoria compartida, frente a la tentación de la ligereza en la ruptura.
- iv) El aprendizaje del verdadero amor conlleva la aceptación de la otra persona con todos sus límites y debilidades (maravillosamente expresada en *Swing High, Swing Low* y *Easy Living*), conlleva la confianza en la fuerza del perdón, del abrir puertas a nuevas oportunidades. La dimensión espiritual del cine de Leisen sigue estando presente cuando en la fórmula de compromiso matrimonial no se ve un documento principalmente jurídico, sino el sello de la voluntad de dos almas que quieren formar “una sola carne”, que saben que ya no podrán dejar de contar el uno con el otro si quieren ser lo que tienen que ser. La belleza del compromiso matrimonial para siempre en la escena final de *Swing High, Swing Low* expresa con incomparable belleza la intrínseca voluntad de indisolubilidad que conlleva el matrimonio.
- v) La búsqueda del verdadero amor no se limita a la relación matrimonial de inicio. También ha de cultivarse en los matrimonios probados por los años, en las relaciones entre padres e hijos, y ese clima afectivo tiene que llenar de sentido un mundo en el que las grandes transacciones económicas no son inmunes a una lógica caprichosa e insolidaria (*Easy Living*). La centralidad del matrimonio y la familia para la política económica y social es una propuesta sólida del iusnaturalismo que busca que la persona humana se encuentre en el núcleo del desarrollo, como agente y beneficiario principal de este.



- vi) Matrimonio, trabajo y fiesta son las líneas que permiten un desarrollo equilibrado, acorde a la dignidad y a las necesidades de la persona humana. Leisen ejemplifica a la perfección estas prioridades en las películas que han compuesto este apartado 2.1. y que desde una lectura iusnaturalista proyectan con claridad su atractivo y su fortaleza.

### §3. LO QUE ESPERA A LA INVESTIGACIÓN EN LAS RESTANTES ETAPAS DE LA FILMOGRAFÍA DE LEISEN

Las películas de Leisen con las que se ha conversado hasta el momento –esta da la impresión que es, conviene recordarlo, el estilo cavelliano de la investigación– son previas a lo que comúnmente se suele señalar como su época dorada, la que puede preanunciar una subsiguiente decadencia. Hasta qué punto sea esta una clasificación adecuada será motivo de discusión, por lo que se propone evitar calificar de modo negativo la etapa posterior. Pero, como punto de arranque, la opción por señalar una época como dorada y diferenciarla de otra posterior permite ordenar adecuadamente la exposición del resto de su filmografía, de la que se ha prescindido de su vertiente televisiva, por la heterogeneidad de las pretensiones de ambos medios.

#### 3.1. *Etapa tercera: La época dorada de Leisen*

- a) Luz en la noche. La fuerza del amor frente a la lógica del interés materialista:
- *Midnight* (1938-1939)
  - *Remember the Night* (1939)

*Midnight* es una deliciosa paráfrasis del cuento de la Cenicienta. A lo largo de ella, la protagonista va abriéndose paso entre la alta clase social, en la medida en que finge una identidad que no le corresponde. Tan solo la posibilidad de tener una relación de amor verdadero le hará salir de la farsa y reconocer su propia identidad. El estilo de Leisen confirió a su película un vector diferente al que imprimieron Wilder y Brackett en su guion: en lugar de presentar a la protagonista como un personaje absolutamente cínico, narra su evolución: elegir un



matrimonio por amor y rechazar la mentira le suministrará identidad, le brindará saber quién es, la liberará de los vientos de un materialismo que la sometían a la indefinición del vagabundo.

*Remember the Night* es una parábola acerca de la diferente percepción que se tiene de la ley según la valoración que se haga de las personas. Leisen intensifica sobre el guion de Preston Sturges el proceso de transformación de los protagonistas: el fiscal legalista a quien la experiencia del verdadero amor le permite relativizar la ley, e incluso descubrir que él mismo se ha beneficiado de la misericordia de su madre frente a sus debilidades infantiles; la delincuente a quien la experiencia del verdadero amor le posibilita, por el contrario, valorar el sentido de la ley para la convivencia, descubriendo que detrás de esta pueden expresarse valores humanos de mutua consideración y respeto.

Ni la riqueza ni la ley por sí mismas son capaces de poner luz en la noche: Leisen atribuye esa iluminación al descubrimiento del verdadero amor.

b) Bocanadas de verdadero amor contra vientos de guerras:

- *Arise my Love* (1940)
- *I Wanted Wings* (1940)

La actitud de Leisen ante la guerra –por otra parte, no muy alejada de la de Frank Capra o John Ford– consistió en mostrar el emplazamiento moral que realizaba para los individuos concretos. Lo que estaba en juego era un modelo de civilización, unas coordenadas de valores en las que la piedra de toque era la persona y sus derechos, la capacidad de contribuir a un bien común centrado en la aportación personal. Y solo una experiencia del amor es capaz de sacar a relucir lo mejor del ser personal, especialmente cuando esto conlleva sacrificio, renuncia, capacidad de don.

Ambas películas expresan estas convicciones, pero la parábola de *Arise my Love* es quizás más expresiva. De una situación dramática de liberación de un condenado a muerte, se pasa a una idílica situación en la que los protagonistas sienten la tentación de crear aisladamente su propia felicidad. Una fuerte interpelación en forma de naufragio y sufrimiento los devuelve al escenario de la autenticidad: su amor de pareja sería mentiroso si no estuviera comprometido con un estilo de civilización que lo hiciese posible. Comprometerse con la lucha de los aliados no



es así un acto belicista, sino la prolongación de una decisión en libertad en pro de un estilo de vida.

En *I Wanted Wings* Leisen se hizo cargo de un trabajo ya iniciado, y aunque hay más dosis de acción que de proceso interno, no perdió la oportunidad de imprimir esa convicción: sin fuertes historias personales que dan sentido al heroísmo bélico, se perdería por completo el sentido de lo que se estaba haciendo, de aquello por lo que se estaba entregando la vida.

c) El amor matrimonial como acontecimiento redentor:

- *Hold Back the Dawn* (1941)
- *The Lady is Willing* (1941)
- *Take a Letter, Darling* (1941-1942)
- *No Time for Love* (1942)

Entrecruzar de un modo bien dosificado las implicaciones del amor matrimonial con distintos problemas sociales es el factor común de estas cuatro películas. Marca así, en tiempos de guerra, un cuidado de la reserva de civilización que parece encomendarse a las personas y a las familias americanas en tiempos de turbulencia –y, por extensión, a cuantas familias en otros países sintonizaran con estos ideales.

*Hold Back the Dawn* correlaciona el amor matrimonial con la situación de las fronteras excluyentes. ¿Está justificado simular un matrimonio, fingir amor matrimonial para acceder a Estados Unidos? ¿La posible injusticia de los cupos en inmigración se puede corregir así? La respuesta de Leisen apela a la lógica del corazón. Entender que no es legítimo manipular a las personas en el matrimonio no tiene la última palabra, pues el matrimonio tiene por sí mismo tal fuerza que es capaz de cambiar a las personas y suministrar ese plus de humanidad que es imprescindible para corregir la injusticia de las otras instituciones humanas.

*The Lady is Willing* correlaciona matrimonio con el deseo de maternidad por adopción. Si en la anterior era el marido el que pretendía utilizar el matrimonio para sus fines, en la presente es la mujer la que busca fingir un matrimonio para mantener un hijo adoptivo. Leisen expresa con su habitual maestría para manejar las situaciones paradójicas que el matrimonio es necesario para que el aspecto sacrificial que conlleva toda maternidad o toda paternidad venga equipado con la adecuada solidaridad entre varón y mujer.



*Take a Letter Darling* correlaciona matrimonio con negocios. ¿Se puede crear una apariencia de matrimonio para mejorar en los negocios? ¿Es admisible que se pida al otro que subordine su vida personal para mejorar las perspectivas de un negocio? Leisen emplea su recurso favorito de reversibilidad de roles entre varón y mujer no solo para mostrar la injusticia de este modo de obrar, sino para comprobar que la potencia del verdadero amor desbarata esos cálculos.

Lo mismo ocurre en *No Time for Love*. El verdadero amor es capaz de superar las barreras que varones y mujeres establecemos por motivos de rivalidad o supremacía laboral. La reversibilidad de roles ayuda a poner a las claras que la igualdad entre varón y mujer, lejos de hacer más difícil el matrimonio, lo hace más verdadero, más auténtico, porque apela a la capacidad de don personal por encima de la función social del matrimonio.

### 3.2. *Etapa cuarta: De la aproximación a la screwball comedy a la profundidad psicológica de los personajes*

a) La comedia de Leisen de los cuarenta y la apertura a nuevos géneros:

- *Lady in the Dark* (1943)
- *Frenchman's Creek* (1943)

Para Chierichetti, en la monografía señalada, aquí se inicia la decadencia de Leisen. Sin embargo, antes de sentenciar de ese modo se debe recoger que en *Lady in the Dark* se está propiciando una lectura ética del psicoanálisis según la tradición de la ley natural: las heridas psicológicas que la técnica psicoanalítica saca a la luz solo sanarán si se consigue la madurez que permite entablar una verdadera relación matrimonial. *Frenchman's Creek* continúa la misma línea argumental haciendo hincapié en que puede haber compromisos matrimoniales cuya falsedad desdiga que sean verdaderos matrimonios, pero que se puede perseverar en ellos por un sentido de fidelidad hacia los hijos surgidos de ese matrimonio aparente.

Ambas producciones son exuberantes por el barroquismo de los decorados, los vestuarios y la ambientación. Chierichetti sostiene que esa atracción de la forma desmotivó a Leisen de las cuestiones de fondo. Pero ¿no era necesario recurrir a ese barroquismo para estar en consonancia con un mundo interior de mujer



que estaba derribando barreras convencionales que actuaban como límites? ¿Era una desviación del tema o una mejor manera de presentarlo?

b) Matrimonio y maternidad como expresiones de un puro amor y sus amenazas en la comedia de mediados de los años cuarenta:

- *Practically Yours* (1944)
- *Kitty* (1944)
- *Masquerade in Mexico* (1945)
- *To Each His Own* (1945)
- *Suddenly It's Spring* (1946)
- *Golden Earrings* (1946)

Las películas de esta etapa marcan un registro importante de variedades expresivas que giran en torno a semejantes convicciones, arriesgando cada vez más en la lógica paradójica, si bien mucho más austeras en sus aspectos formales.

*Practically Yours* plantea que, incluso desde un error, una equivocación trivial o un chiste, se puede convocar a una relación interpersonal que fructifique en un amor verdadero. Solo será necesario que en el proceso de relación creado se dé ocasión a descubrir el misterio de lo personal que se abre en la otra persona, y a asumir como don y felicidad la parte de sacrificio y renuncia que conlleva. Al mismo tiempo pone de relieve, como en otras ocasiones, que el matrimonio marca una esperanza que no se limita a los contrayentes, sino que moviliza las mejores energías comunitarias.

*Kitty* permite comprobar que, más allá del relato picaresco, el vector que marca la unidad de cada una de las peripecias de la protagonista es el deseo de estabilizar como matrimonio la única relación con un hombre en la que ella ha codificado el verdadero amor. La paradoja del relato es que cuanto más parece que aumentan las dificultades mayor es el acontecimiento fortuito, gratuito o dramático que simplifica las cosas, como si la vocación al matrimonio y a la felicidad de la protagonista no dependiera en modo alguno de sus fuerzas o de sus cualidades, sino de un acontecimiento de pura gratuidad que continuamente parece estar acompañándola y sosteniéndola.

*Masquerade in Mexico* es un remake de *Midnight*. La única nota diferencial es que en ella sí se da la dialéctica entre una apariencia de matrimonio y un verdadero matrimonio, que tiene precedentes múltiples en las películas de los



años cuarenta, pero que no parecía ser su preocupación en las de los treinta. Los aspectos más cínicos e irónicos de la primera, de *Midnight*, ceden importancia en pro de subrayar los aspectos de maduración subjetiva hacia el verdadero amor. Pierde en ironía –en atractivo, para qué negarlo–, pero la adecúa mejor a una escala humana de lo que se estaba viviendo ya en esos momentos.

*To Each His Own* es una de las cumbres de Leisen, que bien sirve para desmentir la pretendida decadencia. El verdadero amor de esposa, vivido desde la viudedad y el sufrimiento, se prolonga desde el genuino amor de madre, vivido desde la renuncia y la vacilación: al principio intentando recuperar a su hijo con astucia y por la fuerza, después resignándose a aceptar la separación por el bien del hijo, aquel que el niño era capaz de vivir en su infancia. Lo que parecía abocado a nunca poder ser vivido desde la verdad, finalmente es posible, por intervención de uno de esos personajes a quienes Leisen les encomienda que desarrollen un papel providencial. El desvelamiento final de la identidad de la madre es una de las líneas maestras de toda su filmografía: la verdad en el amor sostiene la esperanza de las personas y los pueblos. Desvelarla es la mayor alegría que puede visitar el corazón humano.

*Suddenly It's Spring* defiende el matrimonio frente al divorcio por autenticidad. En un clima de posguerra, de las dificultades de retorno al hogar, la paradoja que Leisen explota es que puede tener más atractivo, incluso casi como una transgresión, seguir apostando por el propio matrimonio frente a ceder a las circunstancias que invitan a romperlo y a comenzar una segunda relación más acomodaticia, pero menos genuina. Resulta una provocación no solo vital sino también intelectual muy estimulante, especialmente para nuestros días, en los que la crisis del matrimonio cada vez es más identificable como crisis de deseo de seguir luchando por el propio matrimonio cuando comienzan a aflorar dificultades de seriedad.

*Golden Earrings* abre una senda maravillosa hacia la interculturalidad. Frente a la persecución nazi del pueblo gitano, la civilización que plantó cara a la barbarie aprende a amar matrimonialmente con códigos culturales diversos en los que se alumbra la única vocación del ser humano a superarse por la capacidad de salir de uno mismo en dirección al otro que le complementa. La dimensión entre religiosa y supersticiosa del pueblo gitano permite a Leisen volver a uno de sus temas más queridos desde sus primeros pasos: la dimensión religiosa –trascendente– del verdadero amor.



c) Las dificultades del puro amor y su oscurecimiento en la comedia de finales de los años cuarenta:

- *Dream Girl* (1947)
- *Song of Surrender* (1948)
- *Bride of Vengeance* (1948)
- *Captain Carey USA* (1949)

La nitidez del desarrollo argumentativo que Leisen presentó en la etapa que se acaba de delinear parece que tiende a oscurecerse en este nuevo periodo. *Dream Girl* ya no es un relato que discurra con facilidad hacia el triunfo del verdadero amor, ni un recurso seguro al psicoanálisis para conseguirlo. Más bien es la exposición de una fragilidad psicológica que se compensa en un mundo evasivo, y que solo de una manera extrema conseguirá apuntar cierta esperanza hacia la consecución de una madurez que permita alcanzar ese amor verdadero.

*Song of Surrender* añade nuevas complejidades. La fidelidad al modo tradicional de plantear el matrimonio puede entrar en conflicto con la verdadera dignidad de la mujer y unos deseos de plenitud con los que el arte del siglo XX –música, novela y cine, de manera destacada– se encuentra plenamente comprometido y a su servicio. Pero no hay una resolución unilateral: solo la capacidad de sacrificio de la esposa permite armonizar lo imposible, y solo un final dramático de fallecimiento del primer marido permite un final feliz que, dadas las circunstancias, no parece serlo tanto.

*Bride of Vengeance* tematiza la vida de Lucrecia Borgia. La presentación de Leisen, lejos de hacer de ella una libertina, la desarrolla desde el vector de búsqueda de verdadero amor y de un inconformismo militante y eficaz frente a cualquier falsificación de este, frente a cualquier manipulación estratégica. Aspectos muy explícitos de la nupcialidad hacen más expresa esta tensión.

*Captain Carey USA* retoma la imbricación del verdadero amor como criterio de discernimiento acerca de lo que ha legitimado la Gran Guerra. La trama, con mucho de intriga y traición, complica el devenir amoroso de la pareja, permitiendo que, por una vez en el cine de Leisen, el dominio del proceso interior sobre la acción no aparezca lo suficientemente definido. No hay cambio de rumbo, pero sí un oscurecimiento.



d) La belleza del matrimonio y la familia en la filmografía de Leisen de finales de los cuarenta y principio de los cincuenta:

- *No Man of Her Own* (1949)
- *The Mating Season* (1950)
- *Darling, How Could You!* (1950)
- *Young Man With Ideas* (1951)
- *Tonight We Sing* (1952)
- *Red Garters* (1953)

En *No Man of Her Own*, Leisen combina de manera admirable las características del cine negro con la lucha de una mujer por su dignidad como madre y como esposa. El resultado final es una victoria, pero por el camino queda mucha violencia, confusión, deseos homicidas y muerte, demasiada para que el proceso de redención sea lo suficientemente diáfano. Cine negro, sí, pero con deseo de verdadero amor, también.

En cambio, *The Mating Season* presenta con luminosidad alegre el papel de una madre capaz de todo tipo de abnegación por amor a su hijo, lo que contrasta con el egoísmo que circunda el modo de actuar del propio hijo, de su esposa y, sobre todo, de la consuegra. Este modo de ser es capaz de conmover, de hacer que los demás se revisen y busquen el verdadero amor. Leisen recupera aquí su modo de hacer más genuino.

Con *Darling, How Could You!* Leisen vuelve a sus orígenes, a sus primeras obras que adaptaban a la pantalla obras de teatro. Con ello consigue hacer cine dentro del cine, pues con el ligero desplazamiento hacia el teatro, la película pone de relieve cómo las artes escénicas pueden influir en las ideas y percepciones de los más jóvenes y su visión de la pareja, el amor y la fidelidad, y cómo en un contexto así la comunicación y la confianza familiar se vuelven más urgentes. La última escena de una familia unida, formando una piña, marca quizás el hito más armónico de presentación de una familia completa, padres e hijos, de toda la filmografía de Leisen, en la que con frecuencia más que una familia así, se presentaba un deseo de familia por parte de algunas de las relaciones interpersonales.

Esa línea se continúa en *Young Man With Ideas*, en la que los roles del varón y la mujer están más estandarizados por quién trabaja en casa y quién fuera. Pero a Leisen no le resulta difícil destacar de nuevo la necesidad de renovar el verdadero amor en un contexto aparentemente más estable. No son sus funciones socioló-



gicas sino el corazón de los varones y de las mujeres que deciden fundarla los que sostienen la familia.

El biopic –como se dice hoy en día– *Tonight We Sing* edulcora la historia real del personaje (Sol Hurok) con unas matizaciones que presentan sus conflictos como la tensión entre el tiempo que dedica a su trabajo y el que dedica a su esposa. Aunque en la vida real pudieran los acontecimientos recibir otras explicaciones, Leisen insiste en dos de sus temas favoritos: la supremacía del matrimonio sobre la vida económica, si verdaderamente se quiere humanizar esta última.

Del mismo modo su trabajo parcial en *Red Garters* colabora a dar un sentido más próximo a la búsqueda del verdadero amor a una historia típica de *saloon* de western.

e) Los últimos títulos de la filmografía de Leisen y su vuelta a los orígenes:

- *Bedevelled* (1954)
- *The Girl Most Likely* (1957)

Antes de abandonar el cine por la televisión, Leisen regresó decididamente a sus orígenes para volver a plantear un cine espiritual en *Bedevelled*, en la que tuvo la audacia de poner sobre la pantalla el desafío que un enamoramiento supone para una vocación sacerdotal, para concluir que elegir la consagración al servicio de la Iglesia es optar por un modo de amar igualmente intenso, pero con una decidida abnegación para servir a más personas, sin esperar nada a cambio. Los ecos de *Cradle Song* resultan evidentes más de veinticinco años después, pero el personaje del seminarista muestra mucho mayor desenvolvimiento en el mundo que las monjas dominicas. La dimensión religiosa del amor no es falta de información sobre lo que pasa en el mundo, sino lectura más profunda de lo que verdaderamente ha de moverle para ennoblecerse, en lugar de aceptar resignadamente el riesgo de degradarse.

*The Girl Most Likely* es un delicioso musical, sencillo, bien ejecutado, que hace muy bien de epílogo de su producción fílmica, como si quisiera resumir en ella lo más permanente de su obra: la imposibilidad de dejar de pelear por el verdadero amor, si es que la felicidad cuenta como lo primero.



## §4. CONCLUSIÓN

La metodología que sugiere la obra de Stanley Cavell permite tratar con justicia la obra de Leisen para extraer de esta sus potencialidades filosóficas, su lectura de lo humano, el posicionamiento de personajes diversos ante la interpelación del verdadero amor.

Una lectura longitudinal de su obra permite comprobarlo con mayor precisión, liberando el juicio artístico de las películas de la reducción de juicio a las que se las somete cuando se pretende juzgarlas desde una única visión.

Asimismo se muestra que el texto fílmico va más allá del guion, de los diálogos o de la técnica cinematográfica. Todos estos aspectos son medios que permiten que tenga lugar la experiencia estética, que es algo así como la experiencia de “hacer propia” una película, de incorporar el mundo que se propone en ella a tu reflexión.

La filmografía de Leisen constituye un rico caudal de esos textos fílmicos que permiten enriquecer la reflexión sobre el verdadero amor. ¿Es un argumento menor para la urgente necesidad que todos experimentamos de que, en palabras de Levinas<sup>24</sup>, la moral no sea una farsa?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cavell, S. (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós Ibérica [Cavell, S. (1981). *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press].
- 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. (2004). *Cities of Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press [Cavell, S. (2007). *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*. Valencia: Pretextos].

<sup>24</sup> Levinas (p. 47).



- Cavell, S. (2008). El pensamiento del cine. En S. Cavell, *El cine, ¿puede hacernos mejores?* (pp. 19-20). Madrid: Katz [Cavell, S. (2003). *Le cinema, nous rend-il meilleurs?* Paris: Bayard].
- Cavell, S. (2009). *Más allá de las lágrimas*. Boadilla del Monte, Madrid: Machadolibros [Cavell, S. (1996). *Contesting Tears*. Chicago: University of Chicago Press].
- Chierichetti, D. (1973). *Hollywood Director. The Career of Mitchell Leisen*. New York: Curtis Books.
- Chierichetti, D. (1995). *Mitchell Leisen: Hollywood Director*. Los Angeles: Photoventures Press.
- Chierichetti, D. (1997). *Mitchell Leisen. Director de Hollywood*. San Sebastián-Madrid: Festival Internacional de Cine de San Sebastián-Filmoteca Española.
- DeMille, C. B. (2005). *Mis diez mandamientos. Memorias*. Madrid: Ediciones JC.
- Eymann, S. (2010). *Empire of Dreams. The epic life of Cecil B. DeMille*. New York: Simon & Schuster.
- Levinas, E. (1977). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Sígueme. Salamanca, 2002.
- 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. *SCIO* (8), 25-75.
- Peris Cancio, J. A. (2012b). Reflexiones antropológicas a propósito de la filmografía de George Stevens. *Liburna* (5), 65-142.
- Peris Cancio, J. A. (2014a). La búsqueda del amor puro en la filmografía de Mitchell Leisen desde una lectura iusnaturalista (I). De su aprendizaje con Cecil B. DeMille a la filmografía de la primera mitad de los años 30. En J. V. Morote, *El derecho en tiempos de crisis. Homenaje a don Rafael Gómez-Ferrer Sapiña*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 647-746.
- Peris Cancio, J. A. (2014b). La búsqueda del amor puro en la filmografía de Mitchell Leisen desde una lectura iusnaturalista (II). La evolución de un estilo: 1935-1938. En J. V. Morote, *El derecho en tiempos de crisis. Homenaje a don Rafael Gómez-Ferrer Sapiña*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 747-878.
- Peris Cancio, J. A. (en prensa). Conversaciones cavellianas sobre *Midnight* (1939) de Mitchell Leisen. *SCIO*.

