

El reconocimiento del otro en *Las tres noches de Eva*, de Preston Sturges

The recognition of the other in the lady Eve,
by Preston Sturges

SANTIAGO EMILIO VIDAL TORMO*

Resumen: Este artículo analiza *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, 1941) de Preston Sturges, desde una perspectiva filosófica y antropológica, explorando el tema del reconocimiento del otro en el marco del personalismo fílmico. A través de un estudio detallado del guion, la puesta en escena y el desarrollo de los personajes, se examina cómo la película, más allá de su brillante estructura *screwball*, aborda cuestiones esenciales sobre la identidad, la confianza y la redención en las relaciones humanas. Se contrastan diversas interpretaciones críticas, desde la visión de André Bazin hasta el análisis cavelliano, y se establece un diálogo con la antropología de Karol Wojtyła, revelando cómo la comedia de Sturges encierra una profunda reflexión sobre la alteridad y la autenticidad del amor.

Palabras clave: Personalismo fílmico, personalismo, Preston Sturges, *Screwball*, Stanley Cavell, Karol Wojtyła.

Abstract: This article analyzes *The Lady Eve* (1941) by Preston Sturges from a philosophical and anthropological perspective, exploring the theme of recognizing the other within the framework of filmic personalism. Through a detailed study of the script, the staging, and the character development, it examines how the film, beyond its brilliant *screwball* structure, addresses essential questions about identity, trust, and redemption in human relationships. Various critical interpretations are contrasted, from André Bazin's vision to Cavellian analysis, establishing a dialogue with Karol Wojtyła's anthropology. This reveals how Sturges' comedy encapsulates a profound reflection on otherness and the authenticity of love.

* Universidad Católica de Valencia San Vcente Mártir. E-mail: santiago.vidal@ucv.es
ORCID: 009-0001-9672-3283

Keywords: Film personalism, personalism, Preston Sturges, Screwball, Stanley Cavell, Karol Wojtyła.

Recibido: 17/02/2025
Aceptado: 16/09/2025

1. Las comedias de Preston Sturges

Preston Sturges (1898-1959), Chicago, Illinois (Estados Unidos), es uno de los directores y guionistas más influyentes en la historia del cine norteamericano, especialmente en el género de la comedia. Su obra se desarrolló principalmente durante la década de 1940, un periodo en el que Hollywood estaba en su apogeo, pero también en una transición marcada por los efectos de la Gran Depresión, todavía latentes, y la Segunda Guerra Mundial.

Como rasgo personal del director cinematográfico al que dedicamos el presente estudio, quisiera citar unas máximas establecidas por él mismo y a las que denominaba “Las reglas de oro para hacer comedias de éxito”, inspiradas en gran medida en la comedia muda de décadas anteriores¹:

Una chica bonita es mejor que una fea.
Una pierna, mejor que un brazo
Un dormitorio, mejor que una sala de estar.
Una llegada, mejor que una partida.
Un nacimiento, mejor que una muerte.
Una persecución, mejor que una charla.
Un perro, mejor que un paisaje.
Un gatito, mejor que un perro.
Un bebé, mejor que un gatito.
Un beso, mejor que un bebé y
una caída, lo mejor de todo².

¹ Tenemos constancia, a través de las obras de A. PIROLINI, *Preston Sturges. A critical study*, McFarland, Jefferson, North Carolina, and London 2010 y de D. SPOTO, *Madcap. The life of Preston Sturges*, Little, Brown and Company, Boston, Toronto, London 1990, de que Preston Sturges puso por escrito estas reglas en diversas ocasiones a lo largo de su carrera, pero solo en Pirolini encontramos la escueta referencia de que fueron redactadas, al menos, en 1941.

² Extracto de la traducción de A. COMAS, *Preston Sturges*, T&B Editores, Madrid 2003, p. 15.

Sí, efectivamente, Preston Sturges es un director divertido, hilarante en ocasiones, muy hábil con el lenguaje, con el uso cómico de la fonética, la paradoja y la sátira. Parece evidente su inspiración en los gags chaplinescos o en las comedias protagonizadas por Harold Lloyd o los hermanos Marx. Por último, la ironía y el sarcasmo suelen estar presentes en sus obras, si bien, opino que no los emplea tanto como herramientas devastadoras hacia sus personajes, sino más bien a modo de correctivos éticos para los mismos.

No podemos dejar de lado ninguno de esos rasgos en los filmes de Sturges, ni vamos a obviar que estamos ante un director de comedia del tipo *screwball* o como la tradujera Miguel Marías, una comedia chiflada, enloquecida, definida por él mismo como “el punto de fusión (...) entre la alta comedia y el *slapstick*³ *comedy*”⁴. Pero sí haremos hincapié en demostrar que, a lo largo de toda su obra, y en particular en el filme que vamos a estudiar, el director-guionista es susceptible de ser analizado dentro del conjunto de autores que estudia el personalismo filmico que definen Sanmartín Esplugues y Peris Cancio⁵ en esta misma revista⁶.

Cito a continuación a algunos estudiosos de Preston Sturges a fin de concluir este breve esbozo de su perfil cinematográfico y donde podemos apreciar la caracterización que cada uno de ellos hace de nuestro realizador.

Para el especialista en cine Ángel Comas, Sturges se presenta como un director difícil de enmarcar y reconoce el éxito que disfrutó tanto por parte del público como de la crítica, durante los años cuarenta del pasado siglo.

Preston Sturges es uno de los directores más atípicos del cine americano. Aunque su carrera se prolonga desde 1929 hasta 1958, su obra se concentra mayoritaria y cualitativamente en solo cuatro años (de 1940 a 1944), en los que dirigió siete de sus doce largometrajes, los que le convirtieron en uno de los escrito-

³ Por *slapstick* entendemos un subgénero de la comedia cinematográfica caracterizado por el humor físico exagerado, las situaciones absurdas y la violencia cómica. Sus raíces se encuentran en el teatro de variedades y el vodevil, pero alcanzó su máximo esplendor en el cine mudo de principios del siglo XX con figuras icónicas como Charlie Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd.

⁴ A. COMAS, *Preston Sturges*, cit., p. 21.

⁵ J. SANMARTÍN Y J. A. PERIS-CANCIO, “El personalismo filmico en las primeras películas de Leo McCarey: Aspectos metodológicos y filosóficos”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 6 (2017), pp. 81-99.

⁶ J. SANMARTÍN Y J. A. PERIS-CANCIO, “Personalismo integral y personalismo filmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 12 (2020), pp. 177-198.

res-directores más brillantes e innovadores de la comedia sonora americana⁷.

Por su parte, Jesús Alonso, historiador y autor de una monografía sobre Sturges, nos ayuda a contextualizar la influencia que nuestro director tuvo en determinados círculos intelectuales del momento.

Podríamos considerar a Preston Sturges como pionero de los *New York Intellectuals* de la posguerra, cuya importancia no estriba tanto en el campo de las ideas como en la apertura cultural y social de los Estados Unidos. En general, esta suerte de *intelligentsia* neoyorquina se caracteriza por su anticomunismo, su profunda ambigüedad con respecto a la política liberal de las élites *wasps* (Blanco-anglosajón-protestante) y su desconfianza hacia la América “auténtica” percibida como antiintelectual, hostil y potencialmente peligrosa⁸.

En cuanto a la crítica anglosajona, me limito a hacer referencia al elocuente texto de Richard Corliss, influyente crítico cinematográfico de la revista *Time* en las últimas décadas:

Si los guionistas que han ejercido una influencia crucial sobre el oficio pueden contarse con los dedos de una mano, Preston Sturges vale al menos por dos dedos y el pulgar. Fue el más grande escritor-director de Hollywood, con el énfasis en lo primero. Creó un dialecto chispeante y gramaticalmente impropio cuya engañosa fluidez se revelaría imposible de imitar y, lo que es más importante, proyectó una mirada sobre el mundo a veces profunda, a veces mezquina, pero siempre digna del término “sturgeriana”⁹.

Otros autores y críticos han estudiado a Preston Sturges en tiempos más o menos recientes, entre ellos, Andrew Dickos (1985), Donald Spoto (1990), Diane Jacobs (1992), Jay Rozgonyi (1995), o más recientemente Alessandro Pirolini (2010). Sin embargo, si existió una crítica que caló intensamente en el imaginario colectivo en referencia a nuestro director, fue la que vertió sobre él André Bazin.

⁷ A. COMAS, *Preston Sturges*, cit., p. 15.

⁸ J. ALONSO, *Preston Sturges. Un espíritu burlón*, Ediciones JC, Madrid 2003, p. 17.

⁹ R. CORLISS, “Preston Sturges por Richard Corliss”, en J. URSINI (ed.), *Preston Sturges. Un humorista americano*, Filmoteca Española/I.C.A.A./Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, San Sebastián 2003, p. 185.

1.1. La crítica de André Bazin

El crítico francés André Bazin realiza una certera evaluación de la filmografía de nuestro director en *El cine de la crueldad*. Indica que, tras la liberación de Europa de la opresión nazi, “los indicios nos revelaban que Hollywood se había enriquecido, desde que lo perdimos de vista, con dos directores sensacionales: Orson Welles y Preston Sturges”¹⁰.

Señala, también, que, a partir del segundo conflicto mundial, la comedia clásica de Hollywood “envejece con la historia” y su cine se deshace de los mitos clásicos¹¹.

No duda, sin embargo, Bazin en afirmar que “El genio de Preston Sturges consiste en haber sacado (a la comedia) de este envejecimiento, de haber basado su humor y el principio cómico de sus gags sobre el desfase sociológico de la comedia clásica”¹². Participamos de la opinión del famoso crítico cuando afirma que Sturges es un renovador del género que “en efecto, contrariamente a las apariencias, la comedia era el género más serio de Hollywood, en el sentido de que reflejaba en clave cómica las creencias morales y sociales más profundas de la vida americana”¹³.

Sin embargo, como ya manifesté anteriormente, discrepo de la opinión de Bazin cuando califica a Preston Sturges de “antiCapra”. Profundicé en esta cuestión en una comunicación en el VI Congreso de filosofía y cine de la UCV “San Vicente Mártir”, en Valencia el pasado 30 de octubre de 2024. André Bazin indica que el uso que hace Sturges de la ironía en su filmografía es un elemento que se encuentra situado en las antípodas del director italoamericano Frank Capra y que, de este modo, precipita el final del género clásico de la comedia americana.

En palabras de Bazin: “No nos engañemos; esta nueva comedia americana es diametralmente opuesta a la que conocimos. Sturges es el antiCapra, porque el autor de *Mr. Deeds* nos hacía reír para reafirmar mejor nuestra confianza en la mitología social que sus comedias confirmaban”¹⁴. Y en un comentario anterior relativo a la película *Los viajes de Sullivan*, afirma que: “En otros términos, el humor de la comedia ameri-

¹⁰ A. BAZIN, *El cine de la crueldad: Eric von Stroheim, Preston Sturges, Alfred Hitchcock, Carl Th. Dreyer, Luis Buñuel, Akira Kurosawa*, Mensajero, Bilbao 1977, p. 51.

¹¹ Toda una concepción de las relaciones del amor, del dinero, de la suerte, de la política se encontraba implícitamente confirmada en la conciencia americana. Y en la medida en que la guerra quebrantó (...) la ingenuidad y el optimismo sin sobras de esos mitos, la comedia americana se marchita y muere como una planta desarraigada. *Ibid.*, p. 53.

¹² *Ibid.*, p. 53.

¹³ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴ *Ibid.*, p. 57.

cana se convierte, con Sturges, en una ironía. Si usa los antiguos temas, forzándolos a desenmascarse y, por lo tanto, a ser destruidos”¹⁵.

Defiendo que esta postura implicaría obviar el importante sustrato personalista que podemos hallar en Sturges a poco que profundicemos en sus películas, tal y como hacemos en la presente publicación. El personalismo de Capra ha sido ampliamente estudiado por Sanmartín Esplugues y Peris Cancio¹⁶ y por mi parte, mantengo, como ya he indicado, que a Preston Sturges podemos encuadrarlo en el mismo marco conceptual del personalismo fílmico y, por tanto, no es adecuado calificar sus comedias como antitéticas de las de Capra u otros directores como Leo McCarey, Mitchell Leisen o el propio John Ford.

2. Las tres noches de Eva (Lady Eve)

A continuación, vamos a realizar un somero análisis técnico y resumen de *Las tres noches de Eva*, seguramente el filme más conocido de Preston Sturges y claramente representativo de sus comedias. La película estudia principalmente la cuestión del reconocimiento del otro a través de un filme que presenta una compleja y disparatada relación de pareja entre un aristócrata ingenuo y ensimismado que estudia serpientes y una tímida de cruceros que cae presa de amor por él.

2.1. Guion, actores principales y acogida del público y la crítica

La película de *Las tres noches de Eva* (*Lady Eve* en su versión original) fue estrenada en 1941, pero su guion proviene de la elaboración de algunas complicadas historias que habían redactado otros escritores, antes del 12 de febrero de 1938, concretamente, M. Hoffe y J. Bartlett¹⁷. El título de estos relatos oscila entre *Algún sombrero malo* realizado por Bartlett y el de Hoffe titulado *Dos sombreros malos*. Ambos se sitúan en historias anteriores a las secuencias iniciales que conocemos del transatlántico y será Preston Sturges, entre 1938 y 1940, quien elimine mucho material de dichas historias y fije el comienzo de la acción en el barco.

Posteriormente introduce el antecedente de la secuencia del Amazonas, sin dejar de utilizar algunos de los elementos de las anteriores historias a lo largo de todo el relato. Ejemplo de lo que digo será el uso del

¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶ J. SANMARTÍN ESPLUGUES Y J.A. PERIS CANCIO, *Cuadernos de Filosofía y cine. La plenitud del personalismo fílmico en la filmografía de Frank Capra (I y II)*, Tirant Lo Blanch, Valencia 2019.

¹⁷ B. HENDERSON, *Five Screenplays by Preston Sturges*, University of California Press, Berkeley&Los Angeles 1986, p. 323.

juego para estafar a incautos, el vínculo entre padre e hija y fundamentalmente la idea de una mujer capaz de manifestar dos personalidades distintas¹⁸. En los créditos, igual que en el resto de sus películas, figura Preston Sturges como guionista y director.

Sobre la recepción de la película por parte del público y la crítica, diremos que fue un éxito rotundo de taquilla que llegó a recaudar dos millones doscientos mil dólares, cifra muy elevada para la época. Para Sturges supuso su consolidación como el mejor director y guionista de la comedia del momento y el filme fue nominado en los Óscar en la categoría de mejor historia original. En 1994, fue incluida en la lista de las *100 mejores comedias de todos los tiempos* por *Entertainment Weekly* y, en 2008, el *American Film Institute (AFI)* la incluyó en su lista de las *100 mejores películas de amor del cine estadounidense*.

2.2. Breve resumen de la película

La película nos sitúa en el río Amazonas, donde un grupo de investigadores naturalistas es relevado por otros recién llegados. El protagonista, Charles (Henry Fonda), ofidiólogo aficionado y heredero de una popular marca de cervezas que ha pasado una temporada con el equipo de científicos, recibe como obsequio de despedida una serpiente. Declara querer permanecer rodeado de hombres de conocimiento, comentario que provoca bromas sobre su ausencia de relaciones con mujeres. Zarpa con su acompañante Muggsy rumbo al barco transoceánico que los llevará a Estados Unidos.

En la imponente embarcación, todos esperan al célebre Charles Pike. Jean (Barbara Stanwyck), acompañada de su padre Harry (Charles Coburn), lo señala como “terriblemente rico”. Ambos son timadores y deciden convertirlo en su objetivo. Jean, cansada de ser siempre ella quien tima, se prepara para actuar. En el comedor observa cómo las jóvenes intentan atraer al millonario sin éxito; entonces le pone una zancadilla, provoca su caída y lo invita a su camarote para que la ayude a cambiarse de zapatos. Allí, en una escena cargada de sensualidad, Charles queda embriagado por ella y comienza el enamoramiento.

Esa misma noche, Jean y Harry ponen en marcha su plan con una partida de cartas. Le dejan ganar seiscientos dólares, reforzando su confianza. Aunque Charles se resiste a aceptar, finalmente recoge el dinero. Muggsy, sospechando, pide que investiguen a los desconocidos. Entre-

¹⁸ A. COMAS, *Preston Sturges*, cit., p. 65.

tanto, Jean confiesa a Harry y Gerald que se ha enamorado de Charles y no quiere seguir el timo. Harry insiste en continuar. Durante otra partida, Jean sabotea las jugadas de su padre para proteger a Charles, pero en su ausencia Harry le propone jugar a doble o nada y consigue sacarle una suma desorbitada. Jean fuerza a su padre a simular que rompe el cheque.

Más tarde, en la cubierta, Charles declara su amor a Jean diciendo que cree conocerla desde niña; ella responde con la misma sensación, aunque lo advierte sobre la prudencia en el futuro: "Dicen que una cubierta a la luz de la luna es la oficina de una mujer". Poco después, en una escena cargada de simbolismo, la serpiente de Charles se escapa de su caja, provocando el pánico de Jean, que huye precipitadamente.



Momento de pánico cuando Jean encuentra la serpiente fugada en el camarote de Charles

A la mañana siguiente, Charles recibe del sobrecargo una fotografía de Jean, Harry y Gerald señalados como timadores. Cuando la enfrenta, ella admite que pensaba confesárselo más adelante, pero él no le cree y se produce la ruptura. Jean, herida, transforma su amor en odio.

Tiempo después, en una carrera de caballos, Jean se encuentra con un antiguo timador, Curly (Eric Blore), que conoce a la familia Pike en Connecticut. Jean idea un plan para presentarse en su mansión bajo una nueva identidad: Lady Eve, supuesta sobrina de Curly. En la fiesta, con carisma y don de gentes, deslumbra a todos. Charles, al verla, tropieza constantemente, incapaz de comprender la situación. Sir Alfred, el personaje inventado por Curly, le explica que Lady Eve tiene una hermanastra idéntica fruto de un desliz materno.

Como Lady Eve, Jean trama vengarse de Charles y confiesa que pretende casarse con él para darle una lección. Durante un paseo a caballo obtiene una nueva declaración de amor, casi idéntica a la del barco, pero ahora sin el embrujo inicial. Jean responde anticipando algunas frases, confirmando el espejismo de repetición.

La boda se celebra y, en el viaje de luna de miel, Jean despliega su venganza pues relata a su ingenuo esposo una interminable lista de relaciones y matrimonios pasados. Desesperado, Charles detiene el tren y termina embarrado en un charco bajo la lluvia. La segunda noche de Eva culmina con la humillación total del protagonista.

En la tercera noche, Jean, ya ante abogados de divorcio, afirma no querer dinero, solo que Charles le pida personalmente la liberación del contrato. Como él se niega, lo busca en el barco rumbo nuevamente al Amazonas. Allí, en el mismo escenario donde se conocieron, se produce el reencuentro. Tras una nueva caída cómica, Charles y Jean se abrazan en un reconocimiento mutuo.

La comedia finaliza con la puerta del camarote cerrándose suavemente sobre ellos, proyectando hacia el futuro su reencuentro amoroso. Y aún queda el último gag de Sturges: Muggsy sale a hurtadillas del camarote murmurando “es la misma”.

2.3. Algunos estudios sobre la película

Vamos a revisar, en este apartado, algunos comentarios que han hecho ciertos autores sobre *Las tres noches de Eva* con la finalidad de comprender mejor cómo la ha interpretado tradicionalmente la crítica y así poder contrastar mejor, en un siguiente apartado, con nuestro análisis de la película desde la perspectiva personalista.

Para Ángel Comas se trata de:

Su mejor película, la que no tiene fisura de ningún tipo, la más ingeniosa, la más dinámica, la que posee la más perfecta estructura narrativa y la que sintetiza como ninguna los puntos de vista de Sturges sobre las relaciones hombre-mujer en ambientes opulentos, en los tradicionales entornos de la alta comedia¹⁹.

Más allá de esta valoración del filme que realiza Comas, que puede ser discutible o, cuando menos, entenderse como subjetiva, sí que cabe

¹⁹ A. COMAS, *Preston Sturges*, cit., p. 66.

destacar que, efectivamente, es una película donde se hace patente la complejidad de las relaciones hombre-mujer y las dificultades para el verdadero reconocimiento del otro. En este sentido, el autor destaca, por un lado, la habilidad de Jean para manejar al inocente Charles, que es presentado en el papel de un hechizado en la primera parte de la película y como un hijo despreciado por su padre en su debilidad en la segunda parte.

Para Comas, el propio Sturges parece participar también de esta aversión o desprecio hacia el protagonista de su filme, haciéndole caer y ensuciarse en numerosas ocasiones en esta parte de la película. Opina que Charles “pertenece a la segunda generación de hombres que se hicieron ricos con su trabajo (...) y que, como suele ocurrir y no solo en América, son mucho menos listos que sus progenitores”²⁰.

Quisiera comentar a este respecto que, si bien Henry Fonda encarna el papel de un bobo que no termina nunca de reconocer lo que tiene delante, es precisamente esa debilidad lo que hace que Jean se sienta enormemente atraída hacia él. Una persona que encarna la inocencia cuando ella pertenece al mundo del juego y de los timos. Son delincuentes ciertamente, timadores, pero ella parece no haber perdido la capacidad de reconocer el bien y puede, por tanto, percibir la limpieza de corazón de su futuro esposo. Si elegimos a las personas en función de sus cualidades perfectas, solo los estamos instrumentalizando, nos incapacitamos para amar en una relación de mutua interdependencia.

En palabras de Karol Wojtyła: “Objetivamente, el amor es un hecho interpersonal, es reciprocidad y amistad basadas en una comunión en el bien”²¹. Cabe preguntarse: ¿Qué necesita Jean en su vida verdaderamente? Creo que, en la película, la mujer necesita ser salvada, inclinarse hacia el bien y ese mismo bien lo percibe en la figura inocente y cándida de Charles. Por eso, la primera reacción que siente Jean cuando se enamora de Charles en el barco es la de abandonar su pecaminosa vida como timadora. Sturges escenifica perfectamente esa intención haciendo aparecer a Jean vestida de blanco cuando anuncia a Harry que “va a ser como Charles/Hopsy espera que sea” y que se casará con él.

En el caso del estudio que realiza sobre *Las tres noches de Eva* Jesús Alonso²², vamos a destacar brevemente el análisis que hace del personaje masculino de Charles aplicando el modelo freudiano del triángulo

²⁰ *Ibid.*, p. 68.

²¹ K. WOJTYŁA, *Amor y responsabilidad*, Palabra, Madrid 2016, p. 156.

²² J. ALONSO, *Preston Sturges*, cit., p. 67.

edípico (Madre-padre-hijo). Este autor sitúa al millonario como ejemplo paradigmático del trastorno masoquista de la personalidad. En esta circunstancia, Jean/Eva aparecería como el sádico dominador que todo masoquista necesita para poder desarrollar su dicotomía interna relativa a la obtención de dolor-placer.

Para sustentar esta tesis, el autor emplea y desgana la secuencia en la que Charles pone el zapato a Jean en su camarote tras haberle, esta última, zancadilleado en el comedor. Pero antes califica el momento de la caída como la escenificación del rito masoquista, veamos:

Así que cuando él, ¿abrumado?, más bien harto, insatisfecho, se va del comedor, ella, y solo ella, le zancadillea, acción por la cual se le rompe el tacón, o eso dice ella, porque la representación, el rito masoquista, la película, está ya en marcha, ha comenzado. Sí, porque el sujeto en todo comportamiento masoquista busca un *partenaire* dominador al que se somete en las más diversas situaciones humillantes y del que recibe diversas torturas que le provocan una intensa excitación sexual²³.

A continuación, explica en nota a pie de página, la relación entre fetichismo y el pie/zapato, como diversos símbolos de la mujer fálica, castrante, etc.

Tras lo expuesto, me parece que el autor comentado está aplicando de forma rígida unos modelos y teorías psicoanalíticas que desenfocan claramente la interpretación personalista de este filme y que a mi juicio hace que se pierda la riqueza de los matices y mensajes del marco conceptual que desarrollaré más adelante en el artículo. Pero, de momento, sí quiero llamar la atención sobre el final de esa nota a pie de página que relaciona la escena con el cuento de Cenicienta. En ella hay una alusión obvia al zapato, pero para presentar a la protagonista del relato como ejemplo típico de “rivalidad fraternal” por el sometimiento que las hermanas de Cenicienta ejercen sobre ella.

Parece que el autor quiera dar a entender que la protagonista del famoso cuento es alguien que disfruta en el complejo sadomasoquista que antes ha descrito, pero no cae en la cuenta de que Cenicienta no puede ser, al mismo tiempo, la hermana sometida y dominada (masoquista) y la sádica frente al príncipe, cuando este le coloca el zapato. Efectivamente, en nuestra película el rol aparecería cambiado, pues no se entiende que Jean represente a la Cenicienta cuando, según Alonso, ella es la fi-

²³ *Ibid.*, p. 69.

gura dominante de la película. El príncipe del cuento no forma parte de la citada experiencia de sometimiento y humillación fraterna que sufre Cenicienta, en todo caso, funciona como elemento liberador de dicha circunstancia.

Por tanto, afirmo que, si bien la escena del camarote tiene una clara alusión al famoso cuento de los hermanos Grimm, esta hay que interpretarla como alusiva al momento clave en que el príncipe reconoce a su amada, al ponerle el zapato y comprobar que su pie es el adecuado. De modo que se trata de un momento de reconocimiento, de identificación del otro, en un marco amoroso, que es precisamente el tema principal que trata toda la película. A mi entender, este momento del filme es paradigmático del comienzo del proceso de “intersubjetividad por participación” del que nos habla Karol Wojtyła en *Persona y acción*²⁴. Efectivamente, en esta escena parece expresarse, con el recurso del zapato y la alusión implícita al cuento de la Cenicienta, que comienza una dinámica de reconocimiento mutuo entre ambos sujetos, uno frente al otro, o más bien, junto con el otro, creando las bases de una comunidad intersubjetiva.

2.4. Comentarios cavellianos en *Ciudades de palabras*

Con la intención de proporcionar algunas claves importantes para la comprensión de la película, me gustaría establecer aquí un breve diálogo con algunas de las ideas que Stanley Cavell nos presenta en su obra *Ciudades de palabras*²⁵, en su capítulo dedicado a Freud y también a las referencias que hace al largometraje que estamos estudiando.

En primer lugar, recuerda un principio clásico de la filosofía que nos puede servir para comprender la función del cine y en particular la comedia: “la filosofía tenía algo que ver con examinar nuestra vida”²⁶. Y es cierto, desde el punto de vista de Cavell, “tanto la filosofía como la comedia tienen dimensiones terapéuticas de las que la comedia de Jensen, según la interpretación de Freud, puede verse como una alegoría”²⁷. Aclaro que en el capítulo dedicado a Freud de la obra *Ciudades de palabras*, Cavell establece un paralelismo entre el relato fantástico de Wilhelm Jensen de 1903 titulado *Gradiva: una fantasía pompeyana* y nuestra película *Las tres noches de Eva*. En este relato, el protagonista confunde a una mujer

²⁴ K. WOJTYŁA, *Persona y acción*, B.A.C., Madrid 1980, p. 308.

²⁵ S. CAVELL, *Ciudades de palabras*, Pre-textos, Valencia 2007, pp. 287-315.

²⁶ S. CAVELL, *Ciudades de palabras*, cit., p. 287.

²⁷ *Ibid.*, p. 287.

berlinesa con el relieve del retrato de una mujer pompeyana, extraído de la excavación del famoso yacimiento. Según Cavell, la confusión o delirio que genera Sturges en su protagonista Charles/Hopsy en *Las tres noches de Eva* cuando ve a Jean/Eva como dos mujeres distintas es análogo al delirio del protagonista de la novela de Jensen, llamado Norbert.

Estas confusiones guardan cierta relación con el mito de la caverna platónico, donde las personas habitan un mundo de sombras, se sienten prisioneras de sus circunstancias y deben ser liberadas.

Esto podría servir como un buen resumen de la historia de *Las tres noches de Eva*, la película con la que he emparejado el texto de Freud, con el arqueólogo clásico sustituido por un zoólogo, un científico interesado en el estudio de un pasado aún más profundo (de la evolución y la religión), el de la serpiente, un interés explícitamente cultivado como una antítesis, un sustituto o una sublimación del interés por las mujeres, por el amor²⁸.

Por otro lado, avanza Cavell explicando que, en la pérdida del interés por la vida se refleja una incapacidad para amar.

En lo esencial parece significar dos cosas, o una sola cosa compuesta: que Zoe se dirige a Norbert desde el interior de su mundo privado de significación, de lo que llamaremos delirio, y se dirige a él usando su antiguo amor por ese hombre para mostrarle el modo de recobrar su “interés perdido por la vida” (con las palabras con las que Freud resume la fábula), de recobrase, como dice Freud en “sobre psicoterapia”, de su “aversión a la sexualidad, de su incapacidad para amar”²⁹.

También cita más abajo, en la misma página:

Creo que podríamos imaginar a Norbert presentándose a Zoe como si buscara alivio para sus sufrimientos; en cualquier caso, presentándose como siendo incapaz de ocultar que se encuentra en un estado de tortura respecto a ella (¿cómo puede ella, habiendo crecido junto a él o cerca de él, no aceptar su falta de reconocimiento como algo que se dirige a ella en un conocimiento inevitable?), en un estado rayano en la demencia indefensa.

Efectivamente, tanto la comedia de Sturges como la obra de Jensen que examina Freud, aluden esencialmente al tema del reconocimiento

²⁸ *Ibid.*, p. 289.

²⁹ *Ibid.*, p. 292.

del otro y de ahí la relación con el concepto de alienación de Wojtyła que exploraré más adelante en este artículo.

Centrándonos ahora más en la especificidad de los comentarios cavellianos sobre *Las tres noches de Eva*, introduce este un apunte interesante cuando nos hace ver que la película está salpicada de cosas parecidas pero que guardan diferencias entre sí. Cuando Charles/Hopsy explica a Jean/Eva cómo se produce la malta diferenciándola de la cerveza, dice que una se tuesta por abajo y la otra por arriba, sin saber precisar cuál es cual. Cavell observa que la película tiene una gran cantidad de “diferencias entre cosas parecidas”³⁰.

Encontramos otro ejemplo en la indeterminación consistente en si Charles viene en un yate o una gabarra, en las diferencias entre hombres y mujeres, pero también entre mujeres Eve/Jean. Jean dice a Hopsy que “las buenas no son tan buenas como crees y las malas no son tan malas”. Habla Cavell de las diferencias entre sinceridad y teatro y de cada ser humano consigo mismo, arrancado de “sí mismo, reparado por sí mismo, cómica o trágicamente”.

Como vemos, valoraciones muy pertinentes y suspicaces sobre la dualidad y ambigüedad con la que Sturges nos acerca a las contradicciones y dificultades propias de la existencia y de las que podemos extraer poderosas imágenes o metáforas que, lejos de ser evasiones de la realidad, nos permiten ejercitar la búsqueda de la comprensión del sentido trascendente de nuestra vida. Cine y filosofía van de la mano.

No quisiera dejar pasar, a colación de la dualidad que estábamos tratando, un comentario relativo al brindis que la pareja de enamorados y el padre de Jean hacen en la mesa de juego. Brindan, con la ironía propia de Sturges, por “Washington y Valley Forge, Dewey y Manila y Napoleón y Josefina”. Efectivamente, nuestro director no nos permite por mucho tiempo olvidar que estamos ante una comedia que busca también hacer reír.

3. Comentario filosófico fílmico de *Las tres noches de Eva*

Precisamente, el título de la película ya nos remite directamente a un pasaje bíblico muy conocido en la cultura cristiana, pues la alusión al relato de la creación del hombre en el libro del *Génesis*³¹ se hace evidente atendiendo simplemente al nombre de la protagonista. Es más, la cará-

³⁰ *Ibid.*, p. 310.

³¹ GÉNESIS 2-3.

tula animada del filme nos presenta a la serpiente en el jardín del Edén, enroscándose en el árbol del conocimiento del bien y del mal.

Ya en las primeras secuencias de la película se nos muestra a un equipo de investigadores de la época en pleno Amazonas dirigidos por un ingenuo heredero rico que se dedica a estudiar serpientes. El personaje es soltero y se significa en los diálogos iniciales que no tiene ningún interés ni ha tenido ninguna clase de experiencia con mujeres hasta el momento. Su única motivación en la vida es la de estudiar y coleccionar ofidios costeadando él mismo sus propias investigaciones.

La alusión al Génesis en estas primeras secuencias del filme parece evidente. En las catequesis sobre la teología del cuerpo, Juan Pablo II emplea el término de *experiencias originales*, cuando analiza el pasaje bíblico aludido en esta película. De este modo, podemos observar al protagonista caracterizado como ingenuo y encerrado en sí mismo, es decir, en esa “soledad originaria de la persona humana”³². De la misma forma que Adán cumple en este pasaje bíblico con la tarea de nombrar a los animales, según el mandato divino, nuestro protagonista se dedica a estudiar y, por tanto, a realizar un trabajo intelectual que es propio de todo ser humano. En este caso, su vocación o cometido parece ser el estudio de las serpientes. Su identidad (*quién soy yo*) se presenta a través del investigador de la naturaleza y viajero/aventurero.

En este momento estamos asistiendo a lo que, en las catequesis de Juan Pablo II, se denomina el descubrimiento de la alteridad, a partir de la autoconciencia de uno mismo en oposición a Dios, las cosas o del resto de animales. Es capaz, como hombre, no solo de cuidarse y ocuparse de sí mismo, sino también del resto de criaturas del Edén.

Así pues, el significado primitivo de la soledad originaria del hombre está definido a base de un “test específico”. O de un examen que el hombre sostiene ante Dios (y en cierto modo también ante sí mismo). Mediante este “test”, el hombre toma conciencia de la propia superioridad, es decir, de que no puede ponerse al nivel de ninguna otra especie de seres vivientes sobre la tierra³³.

Puede trabajar porque posee un cuerpo dotado de sentidos externos e internos, los cuales le permiten elaborar una imagen de su realidad, de la realidad de la creación de Dios. Este acto de conocer y poner nombre a los animales y cosas es en sí mismo un acto dotado de inmanencia

³² JUAN PABLO II, *Teología del cuerpo. 129 catequesis*, Vocare, 2019, p. 15.

³³ JUAN PABLO II, *Teología del cuerpo. 129 catequesis*, cit., p. 17.

y trascendencia, simultáneamente. J.A. Lombo y J.M. Giménez Amaya afirman que:

En la vida cognoscitiva, encontramos la inmanencia de manera propia y un mayor grado de trascendencia. En efecto, las formas conocidas son conservadas en el viviente cognoscitivo de un modo más profundo que los elementos materiales. En virtud de esas formas, el viviente se desarrolla más ampliamente que en el mero conocimiento físico: por medio de su experiencia, dirige su actividad a una parte más o menos amplia de la realidad material³⁴.

Por tanto, el ser humano se sitúa sobre el resto de las cosas, pues es quien tiene el poder de conocer y dar nombre a todo lo creado. El hombre tiene el conocimiento de lo real, pues posee la forma de las cosas, en el sentido aristotélico del término, y esto le dota de *intencionalidad*, que según Sanguinetti³⁵, esta consiste en la capacidad del conocimiento de “remitir a lo real”.

Sin embargo, en la película, nos sitúa Sturges ante una realidad que el propio Dios reconoce: “no es bueno que el hombre esté solo, voy a hacerle una ayuda adecuada”³⁶. Podemos reflexionar, de la mano de J.M. Burgos, sobre las cuestiones relativas a ese rechazo que el propio Yahveh realiza en torno a la soledad del hombre. Dice este autor que hay una:

Tensión entre el obrar, con la realización personal y el dominio que lleva consigo y su insuficiencia como meta radical de las aspiraciones humanas. Las cosas nunca satisfacen plenamente al hombre porque no responden a las necesidades más elevadas de su interior³⁷.

Alude también al empobrecimiento que en nuestra época actual se produce en el interior del hombre por la capacidad desmesurada de poseer, junto a un “empobrecimiento de las relaciones humanas”³⁸.

En esta comedia, que retrata con ironía y humor muchas cuestiones sociales, destaca en un momento dado la de “ir a cazar al joven soltero rico”, cuando en la baranda del crucero cada madre aconseja

³⁴ J.A. LOMBO Y J.M. GIMÉNEZ Amaya, *La unidad de la persona*, EUNSA, Pamplona 2013, pp. 38-39.

³⁵ J.J. SANGUINETI, *El conocimiento humano. Una perspectiva filosófica*, Palabra, Madrid 2005, pp. 42-43.

³⁶ *Génesis* 2, 18.

³⁷ J.M. BURGOS, *Antropología. Una guía para la existencia*, Palabra, Madrid 2017, p. 276.

³⁸ *Ibid.*, p. 276.

a su hija la ropa o tipo de escote que debe ponerse. Se refleja así la cuestión del matrimonio como una vía de subsistencia de las mujeres “casaderas”. Una especie de contrato o pacto social donde no importa la persona salvo por lo que posee, por su poder económico y social.

La firma del divertido Sturges se aprecia desde el comienzo, pues realiza unos juegos de palabras muy humorísticos con el apellido Pike del rico soltero en la secuencia de la baranda del crucero que espera el abordaje de Charles. Es una constante en su cine usar nombres que suenan de forma divertida para una persona anglófona.

Hopsy/Charles abandona metafórica y literalmente el Amazonas de su soledad primigenia subiéndose a un crucero donde tendrá el primer encuentro con Jean/Eve. La mujer de la que se quedará prendado nada más verla; en un primer momento, a causa de su perfume, como expresa claramente el protagonista en uno de los diálogos. De este modo, se hace evidente lo que Burgos enuncia como “la necesidad del otro” en su obra ya citada: “La soledad solo aparece con la aparición del otro. Eva aparece ante Adán como algo radicalmente distinto de todo lo que había contemplado; no es una cosa ni un animal, sino otra persona, es decir, otro yo”³⁹.

Una vez que Jean consigue captar la atención de Charles poniéndole la zancadilla a su paso, podríamos decir, siguiendo una expresión popular, que este “queda prendado” de Eva y lo primero que identifica de ella es su olor, como hemos comentado. El olfato es el sentido que más profundamente y de un modo ancestral identifica nuestro cerebro. Se sitúa en el hipocampo cerebral y forma parte del sistema límbico. Así lo exponen Lombo y Giménez Amaya diciendo que “la información olfativa se incorpora directa o indirectamente de un modo muy inmediato en el denominado sistema límbico, el cual es muy determinante en la integración emocional del procesamiento cortical”⁴⁰. Podríamos decir que accede a lo más profundo e íntimo de nuestro ser. Los olores nos relacionan con lo familiar, lo personal. Podemos decir que el director está expresando que “esta sí es hueso de mis huesos y carne de mi carne”⁴¹, pues la reconoce en lo más íntimo de su ser. Es la uni-dualidad sexual como experiencia originaria de la humanidad representada en Adán y Eva. La sexualidad posibilita corporal y psíquicamente a la donación de sí en el amor. Podemos decir que, desde una misma humanidad compartida, común, la diferenciación sexual hace posible la

³⁹ *Ibid.*, p. 276.

⁴⁰ J.A. LOMBO Y J.M. GIMÉNEZ AMAYA, *La unidad de la persona*, cit., pp. 54-55.

⁴¹ *Génesis* 2, 23.

atracción mutua entre hombre y mujer y, por tanto, promueve y posibilita la unidad, la constitución de un yo que es un nosotros. Esta unidad en la carne manifiesta un sacramento, que es presencia de lo sagrado en los hombres y, por tanto, constituye una familia.

En efecto, el hombre y la mujer vienen a ser en cierta manera propiedad el uno del otro. De ahí, por una parte, la necesidad de justificarlo entre ellos y, por otra, delante del Creador. (...) Henos ya preparados para comprender el carácter sacramental del matrimonio⁴².

En la película no hay alusiones a la procreación de manera explícita, pero en otro título, Sturges situará toda la trama de la película en la acogida de una madre gestante soltera por un hombre que la ama. La película tiene el sugerente título de *El milagro de Morgan's Creek*. Continuando de la mano del filósofo Wojtyła, recogemos una afirmación categórica que no deja lugar a dudas en este sentido: "Considerada objetivamente, la vida conyugal no es una simple unión de personas, sino una unión de personas en relación con la procreación"⁴³.

Volviendo al hilo del desarrollo de *Las tres noches de Eva*, vemos que el protagonista experimenta, por tanto, una atracción nueva, distinta a todo lo anterior y que ya es sexual. En esta circunstancia, el ser humano se adentra en un diálogo interpersonal como yo-hombre/yo-mujer. Se trata de la comunión mediada por la diferencia sexual. En esta primera parte de la película, todavía la primera noche, si atendemos al título, el enamoramiento de ambos personajes es sincero, pero solo se están desencadenando los mecanismos típicos del enamoramiento.

Vamos a detenernos ahora en las tres escenas que se desarrollan en los camarotes del barco, tanto en el de Jean primero como después en el de Charles y de vuelta al de Jean. En primer lugar, cuando Charles está poniendo el zapato a Jean, tras la zancadilla, Sturges emplea un plano subjetivo de desenfoque y expresa, de este modo, la merma de sus cualidades conscientes y el hecho de que sus sentidos están amonados por el trance que está sintiendo ante la presencia de Jean y su perfume. Queda prendado y el enamoramiento se expresa como un desenfoque de la otra persona, una distorsión.

⁴² K. WOJTYŁA, *Amor y responsabilidad*, Palabra, Madrid 2006, p. 271.

⁴³ K. WOJTYŁA, *Amor y responsabilidad*, cit., p. 274.



Fotograma de la escena del zapato en el camarote de Jean.

Pero situémonos ahora en un momento más avanzado la película, cuando se produce el suceso de la serpiente que se escapa de su caja en el camarote de Charles. Stanley Cavell ha interpretado la secuencia del siguiente modo:

(...) uso de la “serpiente viscosa” como un objeto aterrador para la mujer, consciente o inconscientemente; un objeto que la hace despertar gritando, y con el que, asegura, había estado soñando toda la noche. Se nos da un coscorrón para invitarnos a interpretarlo a través de Freud. Sin embargo, su misma obviedad psicológica sirve a la narración como equivalente, o avatar, del tema de la inocencia. Demuestra que la sexualidad sigue siendo un problema para la mujer sofisticada y enérgica⁴⁴.

Estamos completamente de acuerdo con esta interpretación, pero podemos hacer una lectura más bíblica y complementaria a la expuesta si entendemos que la serpiente del Edén es símbolo de la tentación y, cuando Jean está huyendo, realmente huye de un tipo de relación inadecuada basada solo en el deseo sexual. La huida de la protagonista, en este caso, sería reflejo del pudor natural que toda persona siente ante la amenaza de la violación de su propia intimidad.

⁴⁴ S. CAVELL, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Paidós ibérica, Barcelona 1999, p. 62.

Parece que Sturges nos sitúa, inmediatamente después, ante la repetición de la misma escena, pero esta vez en un segundo camarote, el de Jean, donde magistralmente nuestro director nos muestra cómo debe ser el verdadero cortejo: desde el diálogo, la palabra y los gestos de cariño cuando Jean le explica en el diván cuál es su ideal de hombre y este cae rendido en sus brazos. Desde ese momento, ella se convertirá en su único pensamiento vital. Será Charles quien repare en cubrir las piernas de Jean con el vestido que se ha abierto un tanto impudicamente. Ahora él se convierte en el protector del pudor debido de ella; es evidente que no ha llegado el momento de entregarse en el plano sexual, pues están empezando a conocerse el uno al otro. Sobre el pudor habla en profundidad Karol Wojtyła en *Amor y responsabilidad* y llega a presentarlo como un aspecto esencial para que se dé la verdadera relación amorosa.

Por ello, el pudor no tiene razón de ser más que en el mundo de las personas. Este hecho posee, por lo demás, un doble aspecto: por un lado, fuga, tendencia a esconder los valores sexuales a fin de que no oculten los valores de la persona misma; por otro, el deseo de despertar el amor y experimentarlo. De este modo, el pudor prepara, en cierta manera, el camino al amor⁴⁵.

Observamos, también, que Jean se tumba cómodamente en el diván, pero descansando parcialmente sobre el cuerpo de Charles, incómodamente tirado en el suelo, en una posición forzada que nos transmite el estado interno que está experimentando el protagonista. Todo su mundo de seguridades y comodidad infantil, expresado en su labor de ofidiólogo, está saltando por los aires. El encuentro con la mujer es un terremoto para él, una verdadera conmoción existencial.

En cuanto a los encuadres, observamos cómo Sturges transita desde el plano general de la estancia a uno americano donde podemos observar que Charles recoloca el vestido de Jean para evitar la exposición de sus piernas desnudas. Tal vez sea uno de los planos más sensuales del cine de la época. Inmediatamente después pasamos a un primer plano de los rostros, con una marcada disposición de líneas en diagonal, que potencian enormemente, por un lado, la situación de inestabilidad que vive Charles y la pendiente por la que se está deslizando. A la vez, sitúa a Jean en una posición de claro dominio sobre él, mientras envuelve su cabeza con un brazo y acaricia su frente. Todo el mundo intelectual (cognitivo) de Charles se encuentra inmerso en la nueva experiencia de enamoramiento que está viviendo.

⁴⁵ K. WOJTYŁA, *Amor y responsabilidad*, cit., p. 222.

A la mañana siguiente, Jean anuncia a su padre Harry que se ha enamorado de Charles y piensa cambiar de vida. Sturges la presenta vestida de blanco, con abrigo a juego. Imagen muy clara con la que expresa su intención de vivir en la pureza y que anuncia su condición de novia, su intención de prometerse. Sin embargo, pronto se va a producir el hecho que pondrá en crisis toda su relación. Se descubrirá que Eva forma parte de una banda de timadores profesionales, lo que llevará a Charles a desconfiar profundamente de ella y del amor que dice profesarle.

Nos encontramos ahora ante el momento de la caída en el pecado y la desconfianza mutua que proviene del mismo. En esta situación y, a pesar de que los personajes habían puesto los cimientos de un amor auténtico, ambos se encuentran ante la tentación de dudar. Se trata de la caída de la Eva bíblica en la trampa de la serpiente, que implica, en primer lugar, una desconfianza hacia Dios. Esta desconfianza está reflejada en las siguientes palabras bíblicas: “Entonces la serpiente dijo a la mujer: No moriréis; sino que sabe Dios que el día que comáis de él, serán abiertos vuestros ojos, y seréis como Dios, sabiendo el bien y el mal”⁴⁶.

En la película es Charles quien desconfía de la honestidad de su prometida, no reconoce su propia identidad. El pecado empaña esta relación amorosa y se genera un deseo de alejamiento y venganza fruto del desencuentro amoroso. Podemos ilustrar esta situación con un pasaje de san Marcos que presenta la esencia de la antropología revelada por el propio Jesucristo:

Lo que sale del hombre, eso es lo que contamina al hombre. Porque de dentro, del corazón de los hombres, salen las intenciones malas: fornicaciones, robos, asesinatos, adulterios, avaricias, maldades, fraude, libertinaje, envidia, injuria, insolencia, insensatez. Todas estas perversidades salen de dentro y contaminan al hombre⁴⁷.

A partir de este momento se produce un hiato en su relación, que ambos percibirán como una ruptura definitiva, en esa circunstancia. Ambos personajes van a experimentar dos actitudes que Wojtyła califica de “no auténticas” en *Persona y Acción*. Me estoy refiriendo a la actitud del conformismo y la evasión, las cuales se presentan como un obstáculo para el auténtico reconocimiento del otro.

⁴⁶ Génesis 3, 4-5.

⁴⁷ Marcos 7, 18-23.

Con respecto a la primera, este filósofo nos indica que el conformismo “consiste en la renuncia definitiva a buscar la autorrealización en y a través de la actuación ‘junto con otros’”⁴⁸. Sin duda, este conformismo se expresa en la pareja cuando Jean, decepcionada ante la reacción de desconfianza de Charles, renuncia a insistir en la autenticidad del amor que siente por él, se conforma con la ruptura sin luchar ya por aquello que les habría llevado a la realización auténtica de la participación mutua en el amor, orientada desde una conciencia recta. Con respecto a la evasión, proponemos que el deseo de venganza que articula Jean posteriormente y que desarrolló a continuación, forma parte de una conducta evasiva. La simulación del personaje de Lady Eve puede entenderse como un disfraz con el que la protagonista pretende camuflarse y al mismo tiempo impedir que se produzca el verdadero reconocimiento entre ambos.

Me voy a detener a señalar una cuestión importante para comprender lo que, a mi juicio, ocurre en este momento clave del filme. Tras el punto de inflexión donde vemos la dificultad para encontrar y reconocer la verdadera identidad del otro, surge el problema que ya identificara certeramente Karol Wojtyła de “la alienación del otro”. En un sentido no tanto social o político-económico, como desvelaba Karl Marx, sino desde la perspectiva relacional, que se da en “el ámbito de las relaciones específicamente humanas e interhumanas y, por tanto, en el análisis de la relación ‘yo-otro’”⁴⁹.

La alienación puede darse por una circunstancia de odio, deseo de venganza, tal y como apostilla Burgos en un estudio sobre el pensamiento del propio Wojtyła:

La alienación interpersonal aparece en las actitudes y comportamientos de odio, celos, envidia entre sujetos individuales, que, por su importancia para las personas, pueden entenderse también, señala agudamente Wojtyła, como una verificación negativa de la participación, es decir, como una afirmación por vía negativa del valor de la participación⁵⁰.

En esta línea interpretativa, entendemos la reacción de Lady Eve como una alienación de sí misma ahora en el espacio de la “segunda noche de Eva”, donde una vez que se ha roto la relación, la todavía Jean,

⁴⁸ K. WOJTYŁA, *Persona y acción*, cit., p. 338.

⁴⁹ K. WOJTYŁA, “¿Participación o alienación?”, en *IV Conferencia Internacional de Fenomenología*, Universidad de Friburgo (1975).

⁵⁰ J.M. BURGOS, “La filosofía social de Karol Wojtyła. I. Persona, participación, alienación, relación interpersonal”, en *Quién. Revista de filosofía Personalista*, 17 (2023), pp. 93-115.

conseguirá encontrar de nuevo a Charles para cumplir su venganza, haciéndose pasar por otra persona (Lady Eve). En una larga secuencia donde se organiza una fiesta en honor a Charles, ella consumará su venganza propiciando distintas humillaciones del torpe e ingenuo protagonista. Pero al mismo tiempo, se trasluce el reconocimiento de ambas identidades que se vuelven a sentir irremediabilmente atraídos entre sí, como una preciosa expresión del reconocimiento íntimo del amor que subyace en ellos a pesar del pecado y del reconocimiento de los límites y defectos de cada uno de los amantes.

Previamente a la reconciliación que estoy anticipando, hay una frase muy sintomática de Lady Eve que afirma: “no me ha reconocido porque ya no nos queremos”. Es el ejemplo pleno de la alienación que trae consigo el pecado, hasta el punto de hacer desaparecer la imagen de la otra persona. Quedan ciegos, por la ausencia del amor.

Es curioso que en ambos personajes se mantiene una condición de castidad en todo el periodo posterior a la separación. En ningún momento hay alusión a que ninguno de los dos establezca una relación con ninguna otra persona, ni siquiera de forma esporádica.

Podemos hablar también de la “vocación a la castidad” del ser humano. La templanza y la contención sexual es parte del desarrollo y la maduración de la persona que vive orientada al amor y se preserva para un verdadero encuentro amoroso. En estos términos escribe Wojtyła cuando afirma que:

No puede comprenderse la castidad más que con relación a la virtud del amor (de la persona). Tiene ella la misión de liberar el amor de la actitud de placer. [...] ser casto, ser puro, significa tener una actitud “transparente” respecto de la persona de sexo diferente. La castidad es la transparencia de la interioridad, sin la cual el amor no es amor y no lo será hasta que el deseo de gozar esté subordinado a la disposición para amar en todas circunstancias⁵¹.

Podríamos ver que en esta película todo el proceso de reconocimiento de ambos se podría enmarcar en el plano de un noviazgo con altibajos, donde se hace patente que la función fundamental de este proceso previo al matrimonio es donde:

⁵¹ K. WOJTYŁA, *Amor y responsabilidad*, cit., p. 223.

El hombre y la mujer deben, ante todo, constatar la realidad de su amor, porque ya hemos visto que este terreno es fácilmente accesible a los espejismos. Hay que asegurarse de que el amor por la otra persona es una realidad, es decir, que se le quiere tal y como es, con sus virtudes y cualidades, pero también con sus defectos y limitaciones, evitando el grave error de amar, en vez de una persona real y concreta, un sentimiento o una persona inexistente producto de una imaginación inmadura⁵².

De un modo subyacente, la clave de la película gira en torno al reconocimiento de la identidad del otro.

La comprensión de la noción de alteridad como escucha ética y ontológica que despierta en el sujeto la estima de sí por su respuesta responsable hacia los otros, y el cuidado del tú, que denota la esencia relacional de la condición humana⁵³.

Precisamente es la actitud casta de ambos personajes la que permite el reconocimiento del verdadero amor mutuo por encima de las máscaras y deseos de venganza. Cuando se produce la segunda declaración de amor por parte de Charles en el claro del bosque, junto al incordiante caballo, es Eva la que le parafrasea indicando que cree conocerlo desde siempre. Cabe preguntarse si en ese momento ella está hablando desde su corazón o solo es parte de la argucia que trama para vengarse de él. ¿Quién es la auténtica Jean/Eva?, ¿lo sabe ella misma? Tal vez en este momento todavía deba descubrirlo, y este descubrimiento se producirá a medida que comprenda que le resulta imposible hacer daño a Charles. Ella misma tendrá que rebajarse, hacerse “una prima”, tal y como comenta en el filme su desconcertado suegro tras hablar con ella.

Podríamos relacionar la última parte de la película con la nueva ley del Espíritu del Sermón de la Montaña. En este sentido, el dominio de sí al que nos llama dicho discurso de Jesucristo procede del asombro ante la grandeza y belleza del amor verdadero. En el origen de la pureza interior está el descubrimiento impactante de haber sido amados primero de modo pleno y gratuito. Esta es la experiencia de la fe. Sorprendentemente y siguiendo precisamente esta lógica de la confianza, una de las últimas frases de Charles en el filme será para indicar que no le importa saber la verdad de la identidad de Jean/Eva, pues espiritualmente él ya la ha re-

⁵² J.M. BURGOS, *Antropología. Una guía para la existencia*, cit., p. 300.

⁵³ M. ROCHA ESPÍNDOLA, “La vocación del encuentro. Reflexiones sobre la dimensión ética del don de sí mismo a los otros, desde una perspectiva filosófica personalista y dialógica”, en *Quien. Revista de filosofía personalista*, 20 (2024), p. 121.

conocido, es ella, “la misma”, como afirma cómicamente Muggsy al salir del camarote de los amantes.

Cuando, al final del metraje, se proyecte la tercera noche, desde el prisma del perdón y la reconciliación, aparecerá la trascendencia de una nueva relación ya fuera de cámara. Se evidencia que el autodomínio cristiano está dinamizado por una nueva pasión: el deseo de pertenencia, de comunión, que se vive en la recíproca donación por amor. Se trata del profundo significado esponsalicio: “Mi Amado es para mí y yo soy para mi Amado”⁵⁴.

4. Conclusión

A lo largo de *Las tres noches de Eva*, Preston Sturges nos sumerge en una comedia divertida que, más allá de su tono ligero y su enredo matrimonial, encierra una profunda reflexión sobre el reconocimiento del otro. La película nos enfrenta a una dualidad esencial en las relaciones humanas: la dificultad de ver al otro en su autenticidad, sin filtros ni prejuicios, y la necesidad de superar las máscaras impuestas por el miedo, el engaño o la idealización.

El viaje de Charles y Jean/Eva es, en el fondo, un proceso de purificación del amor. Si en la primera noche asistimos a la fascinación inicial, donde la atracción y el deseo dominan la relación, en la segunda vemos cómo la desconfianza y el orgullo llevan al desencuentro y a la alienación. Sin embargo, es en la tercera noche cuando la película alcanza su plenitud: el perdón y la reconciliación permiten que ambos personajes se reencuentren en su verdad, libres de artificios y engaños.

El desenlace del filme, con la puerta del camarote cerrándose tras los amantes, simboliza la entrada en una nueva etapa, una comunión más allá del juego de identidades que los ha separado. Preston Sturges, con la profundidad implícita de sus mensajes, nos recuerda que amar es reconocer, pero también aceptar y redescubrir constantemente al otro, en un acto de entrega que trasciende lo superficial y se arraiga en la verdad del ser.

Bibliografía

- ALONSO, J., *Preston Sturges. Un espíritu burlón*, Ediciones JC, Madrid 2003.
- BAZIN, A., *El cine de la crueldad: Eric von Stroheim, Preston Sturges, Alfred Hitchcock, Carl Th. Dreyer, Luis Buñuel, Akira Kurosawa*, Mensajero, Bilbao 1977.

⁵⁴ *Cantar de los Cantares* 2, 16.

- BURGOS VELASCO, J. M., "El personalismo de Karol Wojtyła: persona, prójimo, comunidad, sociedad", en *Horyzonty Polityki*, 7, (2016), pp. 11-33.
- BURGOS VELASCO, J. M., *Antropología. Una guía para la existencia*, Palabra, Madrid 2017.
- BURGOS VELASCO, J. M., "La filosofía social de Karol Wojtyła. I. Persona, participación, alienación, relación interpersonal", en *Quién. Revista de filosofía Personalista*, 17 (2023), pp. 93-115.
- CAVELL, S., *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*, Pre-textos, Valencia 2007.
- CAVELL, S., *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Paidós Ibérica, Barcelona 1999.
- COMAS, A., *Preston Sturges*, T&B Editores, Madrid 2003.
- CORLISS, R., "Preston Sturges por Richard Corliss", en URSINI, J. (ed.), *Preston Sturges. Un humorista americano*, Filmoteca Española/I.C.A.A./Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, San Sebastián 2003.
- DICKOS, A., *Intrepid laughther: Preston Sturges and the movies*, The Scarecrow Press, Metuchen, N.J., and London 1985.
- ESTEVE MARTÍN A. (COOR.), *Estudios filosóficos y culturales sobre la mitología en el cine*, Valencia, Dykinson 2020.
- GEHRING, W. D., *Leo McCarey and the comic anti-hero in American Film*, New York: Arno Press 1980.
- GOMERY, D., *Hollywood. El sistema de estudios*, Verdoux S.L., Madrid 1986.
- HARVEY, J., *Romantic comedy in Hollywood, from Lubitch to Sturges*, Da Capo Press, New York 1998.
- HENDERSON, B., *Five Screenplays by Preston Sturges*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1986.
- JACOBS, D., *Christmas in July. The life and art of Preston Sturges*, University California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992.
- JUAN PABLO II, *Catequesis sobre el amor humano: Teología del cuerpo*, Ediciones Palabra, Madrid 2006.
- LASTRA, A., *La filosofía y el cine*, Ed. Verbum, Madrid 2002.
- LOMBO, J.A. Y GIMÉNEZ AMAYA, J.M., *La unidad de la persona*, EUNSA, Pamplona 2013.
- PIROLINI, A., *The cinema of Preston Sturges: A critical study*, McFarland, Jefferson, North Carolina, and London 2010.
- ROCHA ESPÍNDOLA, M., "La vocación del encuentro. Reflexiones sobre la dimensión ética del don de sí mismo a los otros, desde una perspectiva filosófica personalista y dialógica", en *Quién. Revista de filosofía Personalista*, 20 (2024), pp. 103-123.
- ROZGONYI, J., *Preston Sturges's. Vision of America*, McFarland, Jefferson, North Carolina, and London 1995.

- SANGUINETI, J. J., *El conocimiento humano. Una perspectiva filosófica*, Palabra, Madrid 2005.
- SANMARTÍN, J. Y PERIS-CANCIO, J. A., “El personalismo fílmico en las primeras películas de Leo McCarey: Aspectos metodológicos y filosóficos”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 6 (2017), pp. 81-99.
- SANMARTÍN ESPLUGUES, J., y PERIS-CANCIO, J.A., *Cuadernos de Filosofía y Cine 01. Leo McCarey y Gregory La Cava*, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Valencia 2017.
- SANMARTÍN, J. Y PERIS-CANCIO, J. A., “Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine”, en *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 12 (2020), pp. 177-198.
- SANMARTÍN ESPLUGUES, J. Y PERIS-CANCIO, J.A., *Cuadernos de Filosofía y Cine 03. La plenitud del personalismo fílmico en la filmografía de Frank Capra (I). De Mr. Deeds Goes to Town (1936) a Mr. Smith Goes to Washington (1939)*, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Valencia 2019.
- SANMARTÍN ESPLUGUES, J. Y PERIS-CANCIO, J.A., *Cuadernos de Filosofía y Cine 04. La plenitud del personalismo fílmico en la filmografía de Frank Capra (II). De Meet John Doe (1941) a It's a Wonderful Life (1946)*, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Valencia 2019.
- SANMARTÍN ESPLUGUES, J. Y PERIS-CANCIO, J.A., “La dignidad de la persona y su desarrollo en la comunicación audiovisual desde la perspectiva del personalismo fílmico”, en ESTEVE MARTÍN, A. (COOR.), *Estudios filosóficos y culturales sobre la mitología en el cine*, Ed. Dykinson, Madrid 2020.
- SPOTO, D., *Madcap: The life of Preston Sturges*, Little, Brown and Company, Boston, Toronto, London 1990.
- URSINI, J., *Preston Sturges. Un humorista americano*, Filmoteca española, Madrid 2003.
- WEIL, S. (2000), *La gravedad y la gracia*, Trotta, Madrid 2000.
- WOJTYŁA, K., “¿Participación o alienación?”, en *IV Conferencia Internacional de Fenomenología*, Universidad de Friburgo, (1975).
- WOJTYŁA, K., *Amor y responsabilidad*, Ed. Palabra, Madrid 2016.
- WOJTYŁA, K., *Persona y acción*, B.A.C., Madrid 1980.