



EN la dedicatoria del libro, Robert Pippin brinda su nuevo ensayo de filosofía del cine a la profesora Miriam Bratu Hansen († 2011), alguien que como él ha sido miembro del claustro de la Universidad de Chicago – donde ella fundó el “Dpto. de Estudios de Cine y Medios” en 1995. Profunda conocedora del cine, especialmente el cine mudo de los primeros tiempos, la formación de Hansen, como también la de Pippin, se encontraba muy vinculada a la filosofía alemana – era de origen germano y mantuvo una estrecha relación intelectual con la Escuela de Frankfurt –, al cine y la historia del cine antiguo y sus posibilidades como manifestación de una *modernidad propia* (*vernacular modernism*), o como una introducción a la modernidad accesible al gran público¹.

Pero hago referencia al recuerdo que Pippin dedica a Hansen por el hecho tan significativo que esta relación viene a poner de manifiesto: de las cuatro últimas obras de Pippin, dos confluyen en una filosofía del cine. En la primera, y a través de tres clásicos del *western*, Pippin lograba desentrañar algunos de los mitos de la cultura política americana; en la obra que hoy comentamos, el filósofo analiza algunos rasgos esenciales de la naturaleza de la acción humana tomando como punto de partida tres conocidas películas del *film noir*.

No es circunstancial que en esta nueva entrega haya seleccionado algunas obras maestras del género pues, así lo cree Pippin, en ellas se abordan toda una serie de cuestiones filosóficas no tan sólo reconocibles para el filósofo experto en cine, sino con capacidad para ser identificadas por un público no versado en análisis académicos. En realidad, tanto la *modernidad propia* estudiada por Hansen, como la proclamada “*capacidad [del cine] para representar los problemas fundamentales de la condición humana y sus dimensiones psicológicas*”² que Pippin descubre en las obras más reconocibles del género, son dos ideas que comparten un mismo principio: el cine permite *exponer, exhibir, depreciar y romper* algunos de los valores rituales y de culto en los que las obras de arte y de filosofía han permanecido encerradas³.

Fatalism in American Film Noir se centra en tres de aquellos melodramas de asesinatos y delincuentes de la década de los cuarenta que el crítico Nino Frank denominó *film noir* – y cuyo primer exponente suele situarse en *El halcón maltés* (John Huston, 1941).

ROBERT B. PIPPIN, *Fatalism in American Film Noir. Some Cinematic Philosophy*, University of Virginia Press, Charlottesville and London, 2012, 135 pp.

1 M. HANSEN, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1991.

2 R. B. PIPPIN, *Hollywood Westerns and American Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, Yale University Press, New Haven, 2010, p. 15.

3 Cfr. S. CAVELL, “El cine en la Universidad”, en *La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Paidós, Barcelona, 1999.



El libro se estructura por medio de una “Introducción”, tres capítulos, “Conclusión” y “Bibliografía”. El aparato crítico y los índices son un buen ejemplo de algo que nuestras ediciones no académicas prácticamente carecen, pero que todavía no se ha perdido en las ediciones anglosajonas: la atención al detalle.

Pippin ha elegido tres películas que cualquier aficionado al cine reconocerá y que ninguno dudaría en admitir como muy representativas, e incluso como obras maestras del género: *Retorno al pasado* (*Out of the Past* – Jacques Tourneur, 1947), *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai* – Orson Welles, 1947) y *Perversidad* (*Scarlet Street* – Fritz Lang, 1945). Sin olvidar que en el capítulo de “Conclusiones”, Pippin también incorpora un breve análisis de *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944).

Cada uno de estos films sirve de punto de partida y materia de análisis para los tres capítulos centrales que les dan título: “Atrapado por uno mismo en el *Out of the Past* de Jacques Tourneur”, “Un engaño premeditado e intencionado en *The Lady from Shanghai* de Orson Welles” y “La relación sexual en el *Scarlett Street* de Fritz Lang”.

Para la composición de la obra, Pippin se ha servido del material esbozado en tres conferencias pronunciadas en las *Page-Barbour Lectures* (edición de 2010) de la Universidad de Virginia; al mismo tiempo, y así lo advierte el autor en los “Reconocimientos”, algunas secciones de los tres capítulos fueron presentadas o discutidas en distintas ponencias ofrecidas en varias universidades y centros de investigación americanos y europeos.

El estilo, y la presentación misma de los tres capítulos centrales, no está tan cuidado como la obra sobre cine y filosofía que le precede⁴. Y aunque el ensayo mantiene la unidad que le aporta la “Introducción” y un capítulo final de conclusiones, se advierte con facilidad que cada capítulo está escrito con una distancia temporal que favorece ciertas discontinuidades y algunas repeticiones innecesarias.

En cualquier caso, tanto las cintas seleccionadas por Pippin como la mayor parte de las que hoy incluimos en la nómina del *film noir* plantean cuestiones con un trasfondo netamente filosófico. Muchos de sus personajes dan vida a individuos ensimismados, meditabundos, o con una mirada dirigida hacia una línea del horizonte que parece no poder detenerse sino en el pasado. El típico protagonista del *cine negro* no parece tener claro cuál es su fin en la vida, ni qué actos de su pasado han conformado las consecuencias que determinan su presente, interpretando a personajes que deliberan y hacen sus planes para acabar enfrentados con la irrelevancia que sus deliberaciones imponen a los hechos. Porque la distancia que media entre lo que estos personajes planean y hacen, y lo que realmente les ocurre es, casi siempre, muy difícil de reconciliar. Un fatalismo existencial que parece ordenar el sentido de sus vidas; un fatalismo que deja muy poco margen a su capacidad de respuesta y determina sus actos hasta extremos de una aparente incapacidad para la deliberación.

Es en este sentido que Pippin cita y matiza las palabras de John McDowell, cuando al abordar el problema de la intencionalidad éste afirma que “una intención es exactamente algo que puede ser; en cierto sentido, todo lo que hay en la mente de uno antes de que uno pueda actuar sobre ello. Uno no necesita esperar a ver lo que uno hace antes de poder saber lo que uno intenta hacer”⁵. Por el contrario, el acontecer y la existencia de estos personajes del *cine negro* vienen a corroborar algo bien distinto, como cuando el per-

4 Cfr. R. B. PIPPIN, o. c.

5 Cfr. J. McDOWELL, *Mind, Value and Reality*, Harvard University Press, Cambridge (MA), pp. 297-321.



sonaje que encarna Orson Welles (Michael O'Hara) en *La dama de Shanghai* afirma: "Nunca me decido por nada en absoluto hasta que todo ha terminado y ya está hecho."⁶

Pues, advierte Pippin, hay mucho que discutir y aclarar entre aquellos que piensan que existe algo así como las *acciones* y los *agentes* de estas acciones, aquellos que consideran que ambas requieren de unas formas de explicación lógicamente diferentes, y apuntan toda una serie de características que vendrían a conformar esas diferencias. En este sentido, piensan que al actuar uno sabe de qué va uno mismo y porqué; que aquello que uno hace está sujeto a un cierto control deliberativo y que uno, en tanto individuo diferente y particular, posee algún tipo de capacidad para dirigir el curso de los acontecimientos en línea con los resultados de su deliberación. En definitiva, la manifestación de un humanismo occidental heredero de una compleja tradición que podría remontarse hasta Aristóteles; una tradición que se vio masivamente influenciada por las exigencias del pensamiento cristiano en torno a la responsabilidad individual, la culpa y, en parte, por el posicionamiento cartesiano en torno a los requerimientos metafísicos de la interioridad mental.

Pero esta forma de asumir los presupuestos que forman parte de nuestra heredada noción de *agente* cada día se hace más y más débil, menos creíble de lo que solía ser, habiendo perdido parte de su autoridad, y habiendo sido puesta en cuestión en muy distintos contextos. Precisamente, el *cine negro* podría considerarse como un testimonio de este cambio. Aunque, admitámoslo:

"Si tuviese que ser considerado como relevante para una posición filosófica, el estatuto de un 'testimonio' como éste sería controvertido. Pero tratar de considerar a qué se parece, o incluso cómo se siente cierta forma de auto-comprensión en algún contexto social e histórico profusamente imaginado, no nos es posible de forma adecuada sino a través de experimentos intelectuales o ejemplos imaginados en su forma filosófica habitual. Necesitamos algo así como indicios del 'mundo' histórico como un todo, una totalidad con la que la vivencia de una auto-comprensión tal tendría sentido, o no podremos saber de qué estamos hablando en un sentido significativo. Y si eso es así, entonces la posibilidad de que la actualidad de alguna norma o ideal realmente se convierta en algo muy distinto del ideal original y de la pretensión que lo anima, es una posibilidad comprensible e inequívoca. Estoy afirmando que varios géneros cinematográficos pueden ayudar a ofrecer tales indicios en varios temas."⁷

Con estas palabras dos cosas quedan patentes: que Pippin tiene muy presente una moderna filosofía de la historia que yo me atrevería a calificar, al menos en su expresión, como fenomenológica; y que la controversia en torno al estatuto de un "testimonio" como el que se desprende de este cine tan sólo sería "controvertible" ante una mirada precipitada, o un análisis que vuelva la espalda a las cuestiones filosóficas en su contexto vital de pensamiento.

En muchos ejemplos del *cine negro* uno se descubre ante las excepcionales dificultades que se le presentan como espectador e intérprete de una narración muy particular: sus protagonistas ni pueden ni tal vez aspiren a persistir en un modelo de vida donde los actos eran resultado de una acción deliberativa, en la que el individuo es un *agente* más o menos consciente y responsable de dichos actos y de sus consecuencias. Y no tanto porque no se alcancen a descubrir los distintos factores que realmente causan lo que uno hace sino, por el contrario, que aquello que requerimos como *agentes* y desde una perspectiva en primera persona, sencillamente no es posible.

Si algunas consideraciones de este tipo a menudo han sido tratadas en la literatura contemporánea y en el cine, no es menos cierto que en las más ricas filosofías del s. XX uno encuentra una buena

6 Cfr. O. WELLES, *La dama de Shanghai*, 1947, 22:53-56. He traducido directamente del original porque, como es bien conocido, la traducción del texto que se empleó para el doblaje en español, estaba tan censurada y manipulada que, en muchas ocasiones, raya en el ridículo.

7 R. B. PIPPIN, *Fatalism in American Film Noir*, o. c., p. 99.

muestra de análisis en esta dirección. No obstante, es en el cine de Hollywood de las décadas de los treinta hasta los años cincuenta, y en particular en el *cine negro* de los años cuarenta y el posterior de Kurosawa y Melville, donde uno descubre estos temas profusa y detalladamente expuestos de forma explícita como un problema clásico del fatalismo.

Al comienzo de su análisis de *Retorno al pasado*, Pippin cita a Faulkner cuando afirma que “*El pasado nunca muere. Ni siquiera es pasado.*” Pero no sólo para confirmar la sospecha que al espectador le sugieren las primeras secuencias de esta película, sino como síntesis de un problema de mucho mayor alcance. Veamos.

Adaptado por el autor de la novela *Build My Gallows High*, el guion de Daniel Mainwaring (pseudónimo Geoffrey Homes) se plantea como una huida formal de aquellas novelas y películas de misterio donde uno siempre trata de buscar y encontrar al asesino. En su novela, Mainwaring pretendía dejar al lector tan confundido como al protagonista masculino del film: ni él ni el espectador pueden llegar a determinar con claridad por qué y en quién recae la responsabilidad de los actos que se desencadenan en el relato. La misma estructura de la película, con una narración en *flashback* guiada por una voz *en off*, repleta de cruces temporales durante toda la cinta, con una auténtica *mujer fatal* como protagonista femenina (Kathie Moffat, Jane Greer), que posee una aparente doble personalidad polarizada entre los extremos de la que parece ser una asesina múltiple y una mujer “normal”; una mujer araña que actúa tejiendo toda una trama de relaciones en la que el protagonista masculino (Jeff Bailey, Robert Mitchum) se siente atrapado irremisiblemente – atrapado en sí mismo, atrapado en su pasado.

En la película, el recurso a la idea de un destino o un final consecuente se va debilitando progresivamente. De este modo, la tradicional aceptación del conocimiento de uno mismo, de una deliberación individual que es posible orientar, y de unos *agentes* cuyos actos son causalmente efectivos; todo ello queda muy lejos de resultar claro en las distintas secuencias narrativa a la que el espectador asiste. Nada aparece previsible, ni los gestos, las palabras o los hechos, ni el recurso a una moral. En este sentido, Pippin se pregunta:

“¿Qué diferencia aporta esto al modo en que actuamos con respecto a nosotros mismos? ¿En qué consistiría realmente reconocer ‘la verdad’ o tener en cuenta de un modo práctico la incertidumbre? Es difícil imaginar en qué podría consistir un simple reconocimiento de hechos, renunciar a toda pretensión de actuar en el mundo.”⁸

Cuando este problema se contempla desde un punto de vista práctico, en primera persona, de forma inevitable; como un problema que no requiere de una metafísica sino de un juicio práctico, nos encontramos con el Jeff Bailey de *Retorno al pasado*: un antihéroe que constantemente excusa sus actos *por no tener otra elección*, pero a quien el contexto del relato y los personajes que intervienen en la película no sólo no tienen mucho que reprochar sino que contemplan sus evasivas como excusas *razonables*.

Tampoco los hechos resultan menos equívocos si nos detenemos en *La dama de Shanghai* y pensamos en el personaje de Michael O’Hara, en cómo se conduce hasta el final de la narración, en sus actitudes y los hechos que envuelven su historia: a pesar de lo que inicialmente podemos suponer a cerca de este marinero irlandés, O’Hara es alguien que constantemente se engaña a sí mismo; pero no se trata de un ser al que podríamos tachar de hipócrita, pues:

⁸ *Ibid.* p. 48.



“... se engaña a sí mismo por lo que él mismo es, y él es lo que es por lo que puede y no puede admitir sobre sí mismo. Por tanto, aunque en otro sentido, Heráclito tiene razón: *ethos anthropoi daimon*, el carácter es el destino.”⁹

Si reflexionamos sobre los temas centrales y las conclusiones que Pippin extrae de esta película, comprenderemos que, para actuar, y actuar eficazmente, tenemos que saber dónde estamos con respecto a los demás en cualquier campo de posibles actuaciones; que lo que tomamos de nosotros mismos al actuar, y las consecuencias que podemos esperar de todo ello dependen de una suerte de orientación común; de una acción colectiva que requiere coordinación, y una evaluación fiable de los motivos y las intenciones de los otros; pero una evaluación que, aunque sea compartida, es fuente segura de mucha confusión. Ser el sujeto de determinadas acciones requiere de otros sujetos, no de objetos dispuestos a ser manipulados o presionados. *La dama de Shanghai*, dice Pippin, nos revela:

“... que en algunas circunstancias – tal vez en las modernas sociedades de consumo de masas – este requisito adicional tampoco puede cumplirse muy fácilmente, y la consecuencia es la irrealidad y desorientación del laberinto mágico de espejos y el ambiguo final de la película.”¹⁰

Finalmente, cuando Pippin introduce el capítulo dedicado a *Perversidad*, él cree que con este film nos situamos ante una variación del género *film noir*, que vendría a confirmar uno de los diagnósticos que este cine pone de manifiesto ante nosotros – y con el que retomamos los párrafos iniciales sobre cine y filosofía: si las películas de este género cinematográfico han de tomarse como representativas de un momento histórico y como filosóficamente exploratorias, éstas parecen apuntar hacia un incremento del escepticismo en torno a las posibilidades y la efectividad de nuestros intentos por dirigir el curso futuro de los acontecimientos. En cualquier caso, el desarrollo y la confluencia temática de fondo que manifiestan estas películas tal vez fue resultado de la amplitud de corrientes intelectuales que impregnaban el ambiente cultural en el que se desenvolvían algunos de los directores y guionistas de estas obras. Pero, si bien es cierto que Pippin no parece sugerir que “... estos directores leyesen en el plató a Schopenhauer o a los positivistas lógicos”, tampoco es menos cierto que estas “películas no fueron hechas en el vacío, y el estándar, el modelo reflexivo de agente había permanecido bajo una fuerte presión durante casi un siglo. En estas películas, los efectos de esa presión están por todos sitios... como vemos que le ocurre al hombre que intenta escapar de su clase y de su destino social en *Perversidad*, algo que queda explícitamente conjurado como destino en películas como *Perdición*, en *Perversidad* y en muchas de las películas de Lang.”¹¹

Pedro Mantas España



9 *Ibid.* p. 73.

10 *Ibid.* pp. 74-75.

11 *Ibid.* pp. 95-96.