



ROBERT B. PIPPIN, *Nicholas Ray y la política de la vida emocional*, trad. de María Golfe, Shangrila, Valencia, 2019, 96 pp. ISBN: 978-84-949365-4-8.

1. LA OBRA DE ROBERT B. PIPPIN. Conviene destacar que estamos ante una obra del profesor Robert B. Pippin (n. 1948) —titular de la cátedra Evelyn Stefansson de Servicio Distinguido en el Comité de Pensamiento Social John U. Nef del Departamento de Filosofía de la Universidad de Chicago— que se publica en español y que aún no tiene su versión en inglés. Se compone de tres partes bien diferenciadas: un prefacio completamente original (pp. 7-22) y dos capítulos que fueron publicados como artículos. El primero, ‘Escepticismo activo y pasivo. *En un lugar solitario*’ (pp. 24-58) apareció como ‘Passive and Active Skepticism in Nicholas Ray’s *In a Lonely Place*’; el segundo, ‘La ironía cinematográfica. *Johnny Guitar*’ (pp. 60-93) como ‘Cinematic Irony: The Strange Case of Nicholas Ray’s *Johnny Guitar*’.¹ El libro ha sido traducido con rigor y elegancia por María Golfe.

Se trata de un logro que se agradece sinceramente. Es la cuarta monografía que el profesor Pippin —internacionalmente reconocido por sus estudios sobre la obra de Hegel— dedica al cine, dentro de su preocupación filosófica. El primero, *Hollywood Westerns and America Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy* (Yale UP, 2010), anticipa algunas de las preocupaciones presentes en esta obra. En efecto, plantea el tipo de conocimiento que acompaña a los *westerns* de Hawks y Ford y destaca su dimensión emocional. Pero lo hace en un sentido diferente al de la película de Nicholas Ray *Johnny Guitar* que, como veremos, más bien se aleja de ser un relato fundacional de la sociedad americana.

Su segundo libro de filosofía cinematográfica lo dedicó al cine negro: *Fatalism in American Film Noir. Some Cinematic Philosophy* (Virginia UP, 2012). El acento principal se encuentra en las dificultades que tienen sus personajes para reconocerse como agentes responsables de sus propios actos. La trazabilidad entre esta obra y las dos siguientes se advierte con facilidad. Tanto *Hitchcock filósofo* como la que ahora nos ocupa dan cumplida explicación de la falta de transparencia de las acciones de los sujetos en la sociedad americana tras la Segunda Guerra

¹ R.B. PIPPIN, ‘Passive and Active Skepticism in Nicholas Ray’s in a Lonely Place’, *nonsite.org*, 5, pp. 1-30 (2012, <https://nonsite.org/article/passive-and-active-skepticism-in-nicholas-ray%E2%80%99s-in-a-lonely-place>) y ‘Cinematic Irony: The Strange Case of Nicholas Ray’s *Johnny Guitar*’, *nonsite.org*, 13, pp. 1-30 (2014, <https://nonsite.org/feature/cinematic-irony-the-strange-case-of-nicholas-rays-johnny-guitar>).

Mundial. Jacques Tourneur con *Out of the Past* (Retorno al pasado, 1947), Orson Welles con *The Lady from Shanghai* (La dama de Sanhghai, 1947) o Fritz Lang con *Scarlet Street* (Perversidad, 1945) discurren por zonas próximas a las de Alfred Hitchcock y Nicholas Ray. Todos ellos aportan a la reflexión filosófica un dato inquietante: que aquello que muchas veces damos por obvio (“Sabemos lo que hacemos”) no es realmente así y que registrarlo puede ayudarnos a obtener un conocimiento más verídico de nosotros mismos.

Con estos datos de contexto, *Nicholas Ray y la política de la vida emocional* puede ser valorado en toda su significación. Nos detendremos ahora en cada una de sus partes.

2. “EL CINE ES NICHOLAS RAY”. Pippin no duda en recoger una cita de Jean-Luc Godard claramente expresiva de la admiración que este cineasta americano suscitó en los escritores y directores de la *Nouvelle Vague*: “Había teatro (Griffith), poesía (Murnau), pintura (Rossellini), baile (Eisenstein), música (Renoir). De ahora en adelante hay cine y el cine es Nicholas Ray” (*Nicholas Ray*, p. 9; en adelante número de página).

Pippin interpreta la identificación de Nicholas Ray (1911-1979) con el cine a través de la fluidez con la que consigue que en sus películas nos veamos implicados por el mundo emocional de sus protagonistas. Destaca de Ray que “la intensidad emocional y honestidad de sus personajes [...] sugieren de inmediato el melodrama”. Sin embargo, señala Pippin, los espectadores actuales no sintonizan con facilidad con los melodramas del llamado período clásico de Hollywood (1930-1960). Ven estas películas a una “gran distancia”, por lo general “desconcertados por la tonalidad emocional o simplemente aburridos” (p. 9).

Ello obliga a mirar de otra manera las películas de Ray, porque aportan mucho más de lo que se percibe en una primera aproximación. Los dos ejemplos que componen la obra así lo ratifican. *En un lugar solitario* (1950), como se verá, plantea tanto la gran dificultad de conocernos a nosotros mismos como nuestra capacidad de acción debilitada (p. 11). *Johnny Guitar* (1954) invita a revisar las convenciones del *western* y lo que pueden significar o significan. Funciona como un ejercicio de autoconciencia del género.

No son una excepción. Todas las obras mayores de Ray (y es difícil descartar rápidamente alguna como menor), al decir de Pippin, plantean exigencias al espectador, suscitan confusión y perplejidad sobre “lo que se supone que tenemos que pensar”, pero no suministran la sensación de que las dinámicas emocionales sean obvias o exageradas. Se presenta de un modo complejo y sutil una serie de expresiones que hablan tanto de las necesidades humanas como del anhelo de amor por parte de los personajes. No se refugian en ningún lugar conocido de antemano.

Pippin está plenamente de acuerdo con Stanley Cavell² en la necesidad de que “las películas nos instruyan sobre cómo verlas” (p. 12). Esto nos invita a poner entre paréntesis tanto los esquemas técnicos de los años sesenta, como la psicología de las emociones de ese mismo tiempo. Se nos propone que de este modo aceptemos que nuestra comprensión de nuestra vida emocional, de su significado, de su ideología, pueda clarificarse de un modo social e histórico. Las películas en ese caso nos ayudan a aprender lo que estamos sintiendo.

La intensidad que presenta la expresividad de las películas de los años cincuenta plantea para Pippin una pregunta que se responde mal si nos ceñimos a un pretendido cambio de gusto. Para el profesor de Chicago lo que están poniendo en primer término es el vínculo entre “el mundo interior” y “el mundo exterior” (p. 13). Rompen las certezas que habitualmente albergamos respecto a que tengamos un acceso privilegiado a nuestra vida emocional, del que poseamos plena certeza y que nos permita excluir a los demás. ¿Cómo lo hacen? Según Pippin al presentar la posibilidad de que la vida emocional no sea autónoma o autocontenida, sino imitativa, derivada, o también que lo que signifiquen nuestras expresiones emocionales solo sea significativo en una organización social del poder determinada. En consecuencia, puede resultar una interpelación inquietante, una amenaza hacia nuestra individualidad (p. 13).

Es clara la conexión entre estas afirmaciones de Pippin y sus estudios sobre Hegel.³ Así ha podido acuñar la categoría de “política de la vida emocional”, que exige revisar la relación entre la estructura de un orden social —la modernidad, por ejemplo— y la experiencia de los estados emocionales intensos de quienes viven en él.

Es un modo de acceder a los que otros considerarían malestar y que en las películas de Ray se expresa con frases como las de Johnny Guitar (“Yo mismo soy un extraño aquí”), con la descripción de que “el corazón de cualquier hogar está infectado por lo que debería proporcionar un refugio” (p. 14) o con la presentación de la prostitución como la forma más explícita

3

² Señalaba en ese mismo sentido Stanley Cavell: “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)”, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1981 (*La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, trad. de E. Iriarte y J. Cerdán, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 10-11).

³ Véase A. LASTRA, ‘La filosofía cinematográfica de Robert B. Pippin’, *Scio. Red de investigaciones filosóficas* (2018, <https://proyectoscio.ucv.es/actualidad/robert-b-pippin-filosofia-y-cine/>).

de intercambio capitalista, o más directamente, la encarnación misma del capitalismo (p. 14).

Pippin considera, por tanto, que lo que nos puede inquietar de estas películas es que nos están formulando preguntas inquietantes: ¿por qué esta forma de vida económica y social es tan hostil para el establecimiento de relaciones de intimidad y amor? ¿Por qué son más probables la incertidumbre, la duda mutua, la sospecha y los celos en esta forma de vida? (p. 14). Y explica con claridad que las grandes películas melodramáticas de los años cincuenta manifiestan

una especie de desesperación que emerge de la próspera forma de vida de clase media, segura, socialmente autorregulada e individualista que surgió tras la Segunda Guerra Mundial. La presión creada en este mundo para la conformidad, la represión y el mero seguir adelante pueden crear una atmósfera de sospecha mutua, de estar siempre en guardia, y suscitar tanto la dificultad como la desesperación a la hora de encontrar relaciones de confianza absoluta, intimidad y reciprocidad, el tipo de cualidades propias de la amistad y del amor (p. 15).

Para Pippin, por tanto, el exceso de estas películas es sintomático y si nos resistimos a él, no es porque hayamos resuelto todo eso, sino porque ya no nos damos cuenta de lo que hemos perdido. Para una gran parte del público que va al cine, el anhelo, el esfuerzo, la desesperación esperanzada de una escapatoria en un mundo social manipulado y artificial podrán haber quedado simplemente olvidados (p. 15).

4

3. EL PROBLEMA DE LA NATURALEZA DE LA ATENCIÓN FILOSÓFICA AL CINE. La tercera parte del Prefacio se dedica a este tema. Dada su importancia preferimos dedicarle una atención más pormenorizada y un apartado propio. Pippin vuelve sobre algunas de las ideas que ya había expresado en su obra dedicada a *Vertigo* (*Vértigo/De entre los muertos*, 1958) de Hitchcock.⁴ Su punto de partida es claro y conviene recogerlo de un modo expreso:

La premisa en lo que sigue es que podríamos considerar que las películas son una forma de reflexión filosófica en sí misma, dada una comprensión bastante amplia de la filosofía que no se limite al acopio de argumentos en apoyo de tesis explícitas. Además, la exigencia más firme no es que el cine inspire al espectador el plantearse esas preguntas filosóficas ni que sirva como ejemplo de problemas filosóficos [...] ni que proponga “experimentos de pensamiento” que inciten a la filosofía [...], sino que el cine, en cualquier caso, algunas películas, tenga un trabajo filosófico que hacer (p. 15).⁵

⁴ *The Philosophical Hitchcock. Vertigo and The Anxieties of Unknowingness*, The University of Chicago Press, 2017 (*Hitchcock filósofo. Vértigo y las ansiedades del desconocimiento*, trad. de T. Martínez, UCO Press, Córdoba, 2018, pp. 1-11).

⁵ Véase también J.A. PERIS CANCIO, ‘Las películas en sí me parecen formas reflexivas de pensamiento. Entrevista a Robert B. Pippin’, *Scio. Red de investigaciones filosóficas*

Desde esta premisa las preguntas fundamentales son “qué podemos hacer para entender lo que se nos muestra” (p. 16) y también cuándo, en qué momento, hemos “entendido una película” y podemos decir que hemos aprendido algo de haberla entendido. Es decir, ¿es posible que al empezar a entender mejor una película podamos de ese modo entender mejor algo de importancia filosófica? (p. 16).

Stanley Cavell y su visión de la lectura filosófica de las películas vuelve a ser la referencia necesaria. La explicación sobre lo que supone leer una película del que fuera docente en Harvard permite a Pippin establecer dos condiciones adecuadas para la lectura filosófica de las películas.⁶

Por un lado, “el problema de nuestro modo de atención”. Es necesario que se preste atención sabiendo que se está ante una obra de arte. Solo así la experiencia cinematográfica se convierte en una experiencia estética (p. 17). Aquí se apoya en las aportaciones de George Wilson con respecto a “ver imaginativamente lo que estamos viendo”.⁷ Cuando empezamos a prestar atención a la película de una manera distinta, imaginativa o estética, la respuesta filosófica puede ser la más adecuada (pp. 17-18). Por otro lado, Pippin considera que un esquema básico como el de considerar que las películas puedan tratarse como actos de habla dirigidos a un público que cuentan una historia nos sea de utilidad. Nos invitan a preguntarnos por qué el director —o quien haga su papel— tiene el propósito de mostrarnos una historia y mostrárnosla de esa manera (p. 19).

Con esta perspectiva se puede considerar que las películas pueden cumplir varias funciones: “Algunas películas pueden ser medios para hacernos recíprocamente comprensibles, haciendo que algún rasgo de la vida humana sea más comprensible de lo que sería de otra manera, siempre y cuando prestemos atención estética, apropiadamente [...] algunas películas pretenden iluminar un aspecto de la conducta humana que, de no ser así, seguiría siendo oscuro” (pp. 20-21). Como ya hemos señalado, esto puede incluir llegar a darnos cuenta de que algo no sea tan inteligible como creíamos, que resulte más problemático.

Con estas dos consideraciones Pippin realiza lo que él designa como “una pregunta inmanejablemente grande”:

(2018, <https://proyectoscio.ucv.es/articulos-filosoficos/peliculas-formas-reflexivas-de-pensamiento/>).

⁶ “No niego que haya un problema con la idea de *leer una película*. ¿Es un problema mayor, o distinto, que el problema con la idea de *leer un poema*, cuando por supuesto, no sea lo mismo que recitar el poema?” (STANLEY CAVELL, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1979 (*El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine*, trad. de A. Fernández Díez, UCO Press, Córdoba, 2017, p. 9).

⁷ G. WILSON, *Seeing Fictions in Film: The Epistemology of Movies*, Oxford University Press, 2011.

Si al menos una parte de lo que nos sucede cuando vemos una película es que los acontecimientos y diálogos no solo están presentes para nosotros, sino que se nos muestran, y si la pregunta que ese hecho plantea —¿cuál es el motivo de mostrarnos esa narración de esta manera?— no nos parece respondida del todo si la reducimos a propósitos como el placer o el entretenimiento porque se insinúa un sentido más general, filosófico, un modo de entender algo mejor, y todo esto ocurre en un registro estético, al prestar nuestra atención estéticamente a lo que se muestra, entonces esa pregunta tan grande resulta obvia (p. 22).

Pippin está reivindicando la perspectiva filosófica contra lo que habitualmente ha sido el dominio de la perspectiva sociohistórica en los estudios fílmicos. La prueba de lo adecuado de esta perspectiva es la cualidad de las lecturas resultantes, que promueven ver la película de una manera y no de otra. La perspectiva filosófica tiene mucho terreno por explorar. La fidelidad a la película requerirá asimismo una escritura fiel sobre la misma. Al respecto, reconoce Pippin, todavía no hay reglas. Pero las dos lecturas que componen el resto de la obra pueden ser propuestas como ejemplos privilegiados de lectura filosófica.

4. ESCEPTICISMO ACTIVO Y PASIVO. *EN UN LUGAR SOLITARIO*. Pippin observa que *En un lugar solitario* se suele presentar como un filme de cine negro. Sin embargo, “tiene también la intensidad emocional, la sensación de intimidad, la ternura en el tratamiento de sus personajes imperfectos y la complejidad que asociamos a una película de Nicholas Ray” (pp. 25-26).

Se trata de una película que invita a la reflexión. Por un lado, porque se detecta más conversación que propiamente acción. Por otro, el tema principal va inequívocamente en esa misma línea: “Qué sabemos en realidad cuando afirmamos que entendemos a alguien [...] su carácter [...] su verdadero yo, o quién es en realidad, especialmente en la medida necesaria (la que sea) para confiar en él, y, en consecuencia, exponerse a una posible traición” (pp. 28-29).

De este modo nos introduce en una reflexión acerca del problema filosófico del “escepticismo de otras mentes”, pero en un registro práctico, que Pippin advierte que tal vez sea el único adecuado (p. 29). La pregunta filosófica prototípica del escepticismo moderno acerca de cómo sé que otros seres humanos son humanos y no autómatas deviene en una constatación acerca de la incapacidad para conocer o tener experiencia de los demás (p. 29).

Sobre el protagonista, Dix (Humphrey Bogart), recaen dos tramas: una principal, en la que tiene que librarse de las sospechas de asesinato que se ciernen sobre él; otra subordinada, en la que aparece como guionista de Hollywood nostálgico de unos tiempos más auténticos para la producción de películas (p. 39). Ambas se unen, señala Pippin. Si el problema “en” la película es la sinceridad y la confianza, el problema “de la película como película” es muy similar. En definitiva, hay una relación directa entre el autoconocimiento de Dix y sus deficiencias, y lo que la película pretende

ser, y las perplejidades que suscita. Los títulos de crédito aparecen al principio sobreimpresionados en una imagen de los ojos de Dix. Conduce el automóvil y mira por el retrovisor de manera oblicua. Pippin acierta cuando subraya la ambigüedad en la que nos encontramos desde el primer momento.

Para explicarlo de una manera más completa, el profesor de Chicago justifica que necesitará “cierto aparato filosófico”, para lo cual acudirá a la obra de Cavell, en concreto al capítulo ‘Knowing and Acknowledging’ (Conocimiento y reconocimiento) de *Must We Mean What We Say?* (¿Debemos querer decir lo que decimos?) y a otra serie de textos que configurarían *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare* (Conocimiento repudiado en siete obras de Shakespeare).⁸ Pippin toma también como referencias a Hegel y Wittgenstein para sostener que conocernos a nosotros mismos no es algo interno y dirigido a un objeto particular (p. 33) y que también es falso pretender conocer a los demás identificándolo con conocer algo dentro de ellos (p. 34).

En ese punto resultan inspiradoras las apreciaciones de Cavell cuando señala que intentar conocer a los demás resulta inseparable de la actitud que se adopte hacia los demás. La implicación íntima hacia los otros es a la vez un problema dinámico, que requiere desarrollo en el tiempo y un problema recíproco, que nos interroga acerca de si podemos confiar en el otro (p. 35).

Las películas ayudan a esta reflexión porque con frecuencia vemos en las mismas que los personajes intentan comprender lo que los demás quieren decir tanto con lo que dicen como con aquello que hacen (p. 35). Cavell insiste en que ese intento no implica entender lo que se dice de un modo literal, “sino lo que quiere decir un personaje al decir lo que dice, *lo que él o ella quiere decir* y no simplemente “lo que significa” o lo que ha querido decir al hacer lo que han hecho no han hecho” (p. 36).

Acierta plenamente Pippin al iluminar con Cavell el núcleo emocional de *En un lugar solitario*. Dix ha encontrado en Laurel (Gloria Grahame) la persona que sirve de coartada definitiva para ser descartado como asesino y al mismo tiempo la mujer enamorada en la que puede confiar para reconstruirse como persona. Pero eso mismo crea unos lazos de dependencia entre ambos que no permiten sostener los dos procesos al mismo tiempo. Laurel no sabe bien por qué se ha inclinado a defender la inocencia de Dix y crecen en ella las sospechas. Dix no acierta a acabar de armonizar su vida desde lo que ella le da y contribuye a generar un ambiente de incertidumbre. Pippin cita con oportunidad a Cavell: “Hacernos mutuamente comprensibles es inseparable del modo como nos

⁸ S. CAVELL, *Must We Mean What We Say?*, Cambridge University Press, 2002² (¿Debemos querer decir lo que decimos?, trad. de D. Ribes Nicolás, Universidad de Zaragoza, 2017), y *Disowning Knowledge. In Seven Plays of Shakespeare. Updated Edition*, Cambridge University Press, 2003 (Conocimiento repudiado en siete obras de Shakespeare, trad. de A. Lastra y A. Llopis báñez, Ápeiron, Madrid, 2016).

hacemos mutuamente responsables, del modo como rendimos mutuamente cuentas” (p. 36).

Lógicamente la película plantea problemas que directamente no nos implican directamente, ni podemos hacer nada por resolverlos. Pero tampoco dejan de afectarnos y no solo en nuestra inteligencia. Pippin justifica entonces lo que esta película aporta desde un punto de vista filosófico:

Si lo que he dicho de la naturaleza del problema de los sujetos que son “otros para los demás” y encuentran la alteridad insatisfactoria e incluso inquietante es correcto, entonces, al ver la película, podemos decir que hemos llegado a entender algo (si es así) *sobre eso* que de alguna manera no se puede reformular en un argumento ni en una justificación filosófica más familiar (o no tan bien, como en lo que voy a decir discursivamente de la película). Algo como la fuerza cautivadora de la narración habrá iluminado algo de una manera, de nuevo, más cercana a haber *entendido a alguien* que a haber *probado algo* (p. 37).

En un lenguaje más próximo a lo ordinario, estaríamos tentados de hacernos eco de esta esencial afirmación de Pippin por medio de esta expresión: nos encontramos ante una película que nos ilumina sobre cómo hemos de tratar con respeto a los demás, cuando somos conscientes de lo mucho que nos queda por saber de los otros... y de nosotros mismos.

Regresando al lenguaje más filosófico, Pippin precisa las tres exigencias principales que necesitaba extraer de la obra de Cavell para abordar bien estos problemas de la película. La primera atañe a la naturaleza del problema y se refiere a la tragedia del escepticismo. No hay comparación posible entre lo que supone el escepticismo referido al conocimiento de cosas y el escepticismo referido al conocimiento de personas. El primero, como hiciera Hume, puede ser dejado en el estudio de un filósofo, que luego se va a jugar a los naipes con sus amigos, sin plantearles ningún problema sobre la existencia real de la baraja (pp. 37-38). Pero la “incertidumbre irremediable y profunda con respecto a que alguna vez sepamos lo que creemos que necesitamos saber de los otros seres humanos” (p. 38) es, sin comparación, más desasosegante e incluso llega a impedir que podamos calmar la fuente de nuestra ansiedad.

No podemos reemprender la vida cotidiana del mismo modo que lo hacemos cuando aislamos los problemas de conocimiento teórico. Lo que nos hace sufrir no es tanto una cuestión de límites de conocimiento cuanto de “una decepción inevitable y constante con lo que ponemos a disposición de los demás, una decepción con lo que está disponible (todo lo que está disponible), una vez nos desengañamos de la fantasía de irrumpir en el mundo de los demás” (p. 39). El escepticismo respecto a la existencia de los otros es tragedia, lamento, una situación luctuosa para todo aquel que no esquive su significado.

La segunda exigencia que Cavell aporta a Pippin es la reciprocidad de la situación descrita. En un mundo de multiplicidad de sujetos —cuya

realidad completa podemos desconocer, pero cuya existencia no podemos negar—, nuestra incapacidad para irrumpir en el mundo de los demás es correlativa a la ansiedad de que los demás sean capaces de entrar en el nuestro. Por eso, “la alternativa a mi reconocimiento de los demás no es pasarlo por alto sino evitarlo, digamos negarlo” (p. 40).

Esta segunda aportación de Cavell facilita que Pippin plantee rápidamente la tercera aportación que recoge del que fuera profesor de Estética en Harvard, la más relevante y que recoge en el título de esta sección dedicada a *En un lugar solitario*: la diferencia y la relación entre “escepticismo activo” (no conocer a los demás) y escepticismo pasivo (que los demás me conozcan) (p. 40).

En la lucha cotidiana por hacernos mutuamente comprensibles nos arriesgamos a ser malentendidos. Y esto implica tres niveles de complejidad, a saber: en primer lugar, lucha mutua contra las sospechas; a continuación, una consideración acerca de que la sinceridad no lo resuelve todo, en la medida en que con frecuencia somos víctimas del autoengaño; finalmente, la extensión en el tiempo, en ningún momento del cual puede haber una solución final (pp. 41-42).

El aparato conceptual que Pippin ha recogido de Cavell permite extraer elementos de enorme vigor en la narración de Ray. Reconocer y ser reconocidos son elementos inseparables de la intersubjetividad y están sometidos a una especie de gimnasia dialéctica. No se pueden satisfacer con menos. Forma parte de esta saber detectar las bases limitadas de cualquier juicio que realizamos sobre los demás y, del mismo modo, la naturaleza esencialmente tardía o retrospectiva del autoconocimiento y del conocimiento de los demás. Lo expresan frases del tipo: “Ahora sabemos que se trata del tipo de personas que harían esas cosas” (p. 44).

Ray muestra la intensidad de esta dialéctica. La vulnerabilidad de Dix (un Bogart poco habitual) es sinónima de su miedo a “dejarse conocer” (Cavell) y se nos presenta dolorosamente visible (p. 48). ¿Puede ser entendido esto como la “moraleja” con la que Pippin sintetiza su lectura de *En un lugar solitario*? El capítulo se cierra con dos párrafos elocuentes.

En el penúltimo recoge la frase final de la película: “Viví unas cuantas semanas mientras me quisiste”. La misma derivaba de una frase que Dix redactó para el guion en que estaba trabajando a lo largo de la película: “Nací cuando me besó; viví unas cuantas semanas mientras me quiso. Morí cuando me dejó” (p. 58).

Pippin realiza tres comentarios breves, del que destacamos el tercero:

Laurel parece darse cuenta de que el hecho de que Dix “la deje” es resultado de su desconfianza y de que está en el mismo sitio donde empezó, un aspirante a estrella con un pasado sombrío. Sorprendentemente, en su imaginación, *Dix la ha dejado*. (Morí cuando me dejaste” sería la continuación). No han roto: una manera extraña de decirlo, dado lo que acabamos de ver” (pág. 58).

Aquí podemos realizar alguna reflexión en la que nos separamos de Pippin. Especialmente en la nota 38 de la página 52, el profesor de Chicago hace una lectura sociológica del matrimonio como emblema del amor romántico. No faltan estudiosos que secundarían esta tesis. Pero creemos que no refleja completamente el pensamiento de Ray. Una mirada a *They Live by Night* (Los amantes de la noche), *Knock on Any Door* (Llamada a cualquier puerta, 1949), *On Dangerous Ground* (La casa en la sombra, 1952), *Lusty Men* (Hombres errantes, 1952), la misma *Johnny Guitar* (1954) *Run for Cover* (Busca tu refugio, 1955) o *Bigger Than Life* (Más poderoso que la vida, 1956) nos presenta un binomio común: personas desestructuradas o con ese riesgo solo tienen su esperanza en el matrimonio que surge del verdadero amor y que se abre a la vida, con frecuencia en un contexto dramático. No es casualidad que Raymond Carney haya afirmado que “el cineasta de los cincuenta y de los primeros sesenta con la más profunda semejanza con respecto a la visión de Capra en sus obras mayores fue Nicholas Ray”. Y estamos de acuerdo con lo que añade a continuación en una nota a pie de página:

Sus representaciones de la familia, por ejemplo, en *Rebel Without a Cause* (Rebelde sin causa, 1955) son solo una fantasía, una comunidad imaginada, del mismo modo que la in-habitación de su “hogar” es solo cuestión de estar actuando como si fueran adultos. Esto representa un cambio crucial con respecto a las actitudes de Capra: Ray mira de un modo libre y creativo expresiones que solo son posibles como alternativas a o como escapatorias a nuestras actuales formas de organización y de entender.⁹

10

En efecto, lo que Capra consideraba una posibilidad real —una sociedad que comience con la libertad de las personas y su capacidad de amar para generar un tejido social solidario a partir de la familia y la economía cooperativa— Ray solo lo atisba como expresiones representativas de esperanza. La frase repetida por Laurel es la misma que Dix había recogido en un guion que aspiraba a dar de nuevo al público películas con contenido. Y quizás por ello, deja abierto tanto el relato de la película, como la esperanza en el amor humano en quienes la ven y les ilumina sobre su propia vida.

Pippin concluye su espléndido artículo de este modo: “Stanley Cavell ha argumentado que el escepticismo de las otras mentes, aunque sea una expresión de incertidumbre respecto a los demás, no es propiamente escepticismo en sentido filosófico, sino tragedia, y que no hay una alternativa humana a la tragedia. Creo que Nicholas Ray estaría de acuerdo” (p. 58).

También nosotros. Siempre que nos reservemos la posibilidad de que el amor gratuito que vemos en las parejas de las películas que hemos

⁹ R. CARNEY, *American Vision. The Films of Frank Capra*, Cambridge University Press, 1986, p. 492.

señalado sea algo más —bastante más— que una “alternativa humana”. No parece un exceso para quien supo realizar con tanta altura estética y libertad creativa una película como *King of Kings* (Rey de Reyes, 1961).

5. LA IRONÍA CINEMÁTICA. *JOHNNY GUITAR*. Pippin divide en tres los apartados de su lectura cinemática de *Johnny Guitar*. No es difícil considerar el primero, ‘*Western* y *Westerns*’, una reflexión complementaria a la monografía que el profesor Pippin dedicó a los *westerns* de Hawks y Ford. La obra de estos dos gigantes del cine clásico americano —singularmente del *western*— permitía combinar adecuadamente el mito fundacional americano y las emociones políticas que estaban en condiciones de permitir una vivencia más intensa del mismo.

Johnny Guitar tiene menos que ver con el mito y la política y más con la vida cotidiana de las personas y la actuación económica. Este es el planteamiento acertado del profesor de Chicago. Se nos presenta una época de transición, el paso de comunidades con una ley débil a la moderna sociedad comercial y respetuosa de la legalidad (p. 63). La propuesta estilística de Ray favorece en todo momento que se desarrolle un ejercicio autorreflexivo sobre el *western*.

El este que se va extendiendo, nos advierte Pippin, no es para Ray sinónimo de cultura, sino de una nueva realidad basada en el dinero. La protagonista, Vienna (Joan Crawford) es, sin tapujos, una inversora y una especuladora (p. 65). Así se lo espetan los terratenientes, Emma Small (Mercedes McCambridge) y John McIvers (Ward Bond): “No eres más que una golfa del ferrocarril; no eres apta para vivir entre personas decentes”. Lógicamente, Ray facilita que nuestra simpatía esté antes con la sinceridad sin remordimientos de Vienna que con los sentimientos hipócritas de sus vecinos.

Subraya Pippin que el enfrentamiento entre Vienna y Emma altera el género del duelo habitual en una película del Oeste: se trata de un duelo entre mujeres (p. 68). Vienna es la heroína. La desprecian, pero ella no desprecia, sino que trata a sus empleados con dignidad e igualdad llamativas (divide su dinero con ellos en partes iguales). Asimismo, se dirige a lo que parece muerte segura con gran valentía, no exenta de altivez.

Frente a la altura del personaje de Vienna, sus pretendientes —de nuevo se rompe lo habitual: son dos varones los que aspiran o han aspirado al amor de la protagonista— reciben nombres que refrendan su carácter infantil: Johnny Guitar (Sterling Hayden) y Dancing Kid (Scott Brady) (p. 69). También Emma, la rival de Vienna, carece de su dignidad. Es presentada como una mujer celosa, reprimida, con una locura exagerada (p. 70).

Pippin acierta a la hora de hacernos ver la doble visión que se proyecta sobre el salón de Vienna (p. 72). Durante los treinta y cinco primeros minutos de la película la acción no sale de allí. Es tanto el local de la protagonista como el escenario de Ray. Todo ello favorece que se trate de

un *western* que reflexiona sobre sí mismo, como si los lugares comunes del género estuvieran siendo revisados con plena seriedad.

Pippin muestra en el segundo apartado, ‘Mezcla de géneros’, que estamos ante un *western* que recibe continuos préstamos de otros géneros. Hay elementos de cine negro o del musical. Pero, sobre todo, destaca lo melodramático, en línea con las otras películas de Ray a las que ya hemos aludido. Estamos ante un ex asesino y una ex prostituta. “¿Pueden perdonarse mutuamente su pasado? ¿En qué condiciones?” (p. 79).

Pero ese elemento emocional queda claramente equilibrado con una intervención frecuente de la ironía. Es memorable el diálogo entre Vienna y Johnny, netamente irónico, de imposible respuesta racional (p. 80):

Johnny.— ¿A cuántos hombres has olvidado?
Vienna.— Tantos como mujeres recuerdas.

Es el diálogo de dos personas que saben que el peso de pasado en un lastre que solo puede sobrellevarse con el olvido o la ficción. Johnny le pide que mienta y ahora Vienna emplea una ironía dulce, pero tan alejada de la realidad como la anterior (p. 81): “Te he estado esperando todos estos años”, “Habría muerto si no hubieras vuelto”, “Aún te quiero como tú me quieres a mí”. Son frases que no cuentan la realidad tal como ha sido, pero quizás representan el mundo de los deseos latentes. Acota Pippin con maestría:

En un momento impulsivo, se dejan llevar brevemente por la fantasía de que el pasado y las dudas generadas pueden añejarse voluntariamente. Johnny le pide que imagine que es el día de su boda; ella rompe a llorar y admite que ha estado enamorada de él; se abrazan y los acordes suenan, la melodía de Johnny Guitar se derrama sobre ellos y sobre nosotros (p. 82).

Y sigue señalando que a partir de ahí la acción se acelera, hasta llegar al momento final. En el tiroteo ante la guarida de Kid, mueren este y Emma. Vienna y Johnny pasan a través de la cascada que protege el escondite y sea abrazan felizmente. Escuchamos la letra de la melodía de Johnny Guitar:

Tanto si te vas, como si te quedas, te amo;
Qué importa que seas cruel, tú puedes ser amable, lo sé;
Nunca ha habido un hombre como mi Johnny,
Como aquel que se llama Johnny Guitar (p. 84).

Para Pippin se deduce, por sus contradicciones, que el estado de su relación es incierto. No estamos del todo seguros. La cascada, el agua, suelen ser signos inequívocos de la nueva vida, del nuevo comienzo.

Probablemente podamos recorrer otro camino. Vienna, al abandonar a Johnny, optó por los negocios y se olvidó del amor. Incluso utilizó su propio cuerpo para tal finalidad. Pero ahora, en el momento más dramático, cuando todo se acababa para ella, la intervención de su amado,

“loco por las armas”, ha sido crucial. Sin ella habría sido ejecutada. El mundo del oeste no es representado por los terratenientes hipócritas. La vieja ley tenía muchos defectos salvo uno: tenía que ser defendida con la propia vida. Hombres como Johnny tienen que aprender a ser amables. Pero mujeres como Vienna también necesitan una transformación: la economía no lo soluciona todo. Nos parece una lectura más acorde con la filmografía de Ray.

Por último, en el ‘Contrapunto’, Pippin expone que hay dos formas de no querer lo que decimos, lo que constituye la comprensión tradicional de la ironía (p. 85). Por un lado, está la forma intencionada, por lo general asociada a modos ingeniosos de usar la dialéctica del lenguaje. Por otro lado, se encuentra la forma inconsciente, que revela lo opuesto a lo que deliberada o conscientemente trata de decir con lo que se dice. Es propio de los melodramas intensos. Encontrar estos elementos aquí, señala Pippin, nos confirma que no estamos ante un *western* tradicional (p. 86).

Claramente nos plantea, y perdón por la insistencia, que estamos ante un *western* distinto a los analizados en su monografía sobre los westerns de Hollywood y el mito americano. En efecto, lo mejor del *western* es su marco narrativo clásico, mientras que aquí estamos en las coordenadas del melodrama, de la importancia del amar y ser amado (p. 88).

El profesor de Chicago señala con penetración: “Ray hace todo lo posible por decir: puede que se trate de un *western*, pero estos no son personajes de *western*” (p. 88). Y añade: “Más imaginativamente, podríamos figurarnos a Kid diciéndole a sus colegas: Bueno, parecemos y hablamos como una banda de forajidos; todos habéis visto *westerns*. Debemos *ser* una banda de forajidos. Vamos a actuar como tal” (p. 89). La ironía concedora plantea un gran tema, el coste de la vida civilizada (p. 89). Y Pippin sentencia:

El mundo melodramático y romántico de una película de Nicholas Ray sirve más bien como contrapunto a las premisas y los fines de un *western* tradicional y no como un ejemplo de ellos [...] Un *western*, como lo trata Ray, no puede decir lo que dice; debe hacerse como una mera forma, visible y amanerado o tal vez “barroco”, una forma que no puede contener el melodrama dentro de sí (pp. 89-90).

No se trata de historias épicas ni míticas: ni el amor entre Vienna y Johnny, ni tampoco la actuación de Emma Small, que sólo revela miseria moral y envidia (p. 91). Pippin interpreta aquí un escepticismo general sobre la dimensión política de la vida humana que se expresa como ironía (p. 92).

Dando un paso más, considera que el escepticismo afecta al vínculo problemático entre dos psicologías políticas: una requerida por el capitalismo, la otra por la democracia liberal. Esta exige un compromiso con el bien común, una lealtad a la comunidad que vaya más allá de la estrategia (p. 91).

Ray se decanta más por lo psicológico que por lo político. Pippin considera que para el director el problema humano central es amar y ser amado (pp. 91-92). Y nos parece que acierta plenamente al vincularlo con el argumento del nuevo comienzo, propio del *western*. La pregunta es “si la refundación de una república comercial moderna es posible a la sombra de ese odio y de esa brutalidad, en un contexto de anarquía virtual”.

En *Johnny Guitar* este interrogante toma carne en la relación entre Johnny y Vienna. Como hemos señalado la imagen en la cascada puede suministrar esperanza. Pippin no lo ve así y concluye:

Una vez más, no podemos escapar a la ironía del abrazo. Vienna cree que Johnny había dejado de ser un “loco por las armas” y se engaña, lo que probablemente vuelva a pasar, tal vez se trate del mismo tipo de engaño que el país “loco por las armas” parece experimentar regularmente al tratar de mantener su frágil unión (p. 93).

Pippin realiza una conclusión coherente con su visión metonímica del matrimonio. Volvemos a tener nuestras dudas de que esta lectura sea la que mejor encaje con Ray. Y creemos que tampoco con la interpretación que Pippin ha venido sosteniendo. Si se trataba de un *western* poco dado a lo épico, no vemos por qué haya que cambiar al final y hacer una interpretación predominantemente política.

Pero esto no es más que un elemento de discusión abierta de los que permite el cine y que la filosofía cinematográfica del profesor Pippin en esta obra consigue consolidar como ejercicio plenamente filosófico.

14

José Sanmartín Esplugues y José Alfredo Peris Cancio
Universidad Católica de Valencia