# Imagen que contiene persona, sentado, hombre, siguiente Descripción generada automáticamente

# LA RESISTENCIA DEL PERSONALISMO FÍLMICO EN LA ETAPA FINAL DE LA FILMOGRAFÍA DE CAPRA

## La humildad y la entrega sincera de sí mismo como ejes morales en el personalismo: la profundización de Broadway Bill (1934) en Riding High (1950)

José Alfredo Peris Cancio y José Sanmartín Esplugues

**Resumen**: En esta segunda parte del estudio dedicado a *Riding High* (1950) se profundiza en el mensaje que ya estaba presente en *Broadway Bill* (1934), la obra original. Nos detenemos en los siguientes aspectos. En primer lugar, el Broadway Bill de Capra como el Balthasar de Bresson (*Au hasard Balthazar*, 1966) interpelan el curso de las costumbres del siglo XX. El desconocimiento del dinero como motor de la sociedad parece hacer más fácil una vida desde la humildad y la entrega sincera de uno mismo. Tanto el asno de Bresson como el caballo de Capra simbolizan una humildad y entrega de sí mismos que supera las de los humanos. En segundo lugar, repararemos en el tratamiento del matrimonio por interés que denuncia Capra. No sólo el personaje del magnate J.L. Higgins (Charles Bickford) se sirve de las alianzas matrimoniales para extender su imperio. También en el sórdido mundo de los que viven de las apuestas se manipula la alianza esponsalicia y se subordina a la mujer. El prof. Pettigrew (Raymond Walburn), un tunante que espera su golpe de suerte para seguir viviendo sin trabajar, manipula a su casera Edna (Margaret Hamilton) con falsas promesas de casamiento, para sacarle dinero. Esos mundos configurados desde el egoísmo sólo se podrán redimir si aprenden la lección de generosidad que han visto en el joven Broadway Bill.

**Palabras clave**: filosofía personalista, personalismo fílmico, humildad, entrega sincera de uno mismo, filosofía y cine, matrimonio, inocencia, víctimas, reconocimiento, rostro de la mujer, actor y personaje.

**Abstract***:* This second part of the study dedicated to Riding High (1950) deepens in the message that was already present in Broadway Bill (1934), the original work. We stop at the following aspects. In the first place, the Broadway Bill de Capra as Balthasar de Bresson (Au hasard Balthazar, 1966) challenges the course of 20th century customs. The ignorance of money as the engine of society seems to make life easier from humility and sincere self–surrender. Both Bresson's ass and Capra's horse support a symbolism of humility and self–surrender that surpasses humans. Secondly, we will repair the treatment of marriage for interest that Capra denounces. Not only the tycoon J.L. Higgins (Charles Bickford) uses matrimonial alliances to extend his empire. Also in the sordid world of those who live by betting, the spousal alliance is manipulated and subordinated to women. The prof. Pettigrew (Raymond Walburn), a scoundrel waiting for his lucky break to continue living without working, manipulates his landlady Edna (Margaret Hamilton) with false promises of marriage, to get money. Those worlds configured from selfishness can only be redeemed if they learn the lesson of generosity they have seen in the young Broadway Bill.

**Keywords**: personalist philosophy, film personalism, humility, sincere self–surrender, philosophy and cinema, marriage, innocence, victims, recognition, face of women, actor and character.

### §1. *BROADWAY BILL* (1934) Y *RIDING HIGH* (1950), Y SUS CONEXIONES CON *AU HASARD BALTHAZAR* (1966). *UN APUNTE DESDE* DANS L’OBSCURITÉ(2007)

#### “Mentes en la obscuridad: la experiencia cinemática en Dans l’obscurité de los hermanos Dardenne”

Un artículo de Robert B. Pippin con este título (Pippin R., 2016) nos suministra una indicación fecunda. Trata del corto de los hermanos Dardenne *Dans l’obscurité* (2007)*.* Este filme presenta un raterillo de corta edad que se desliza por una sala de cine. Localiza a la única espectadora. Cuando llega y trata de robarle, ella, en lugar de repeler su mano, la acaricia. Se la lleva a su mejilla. Él comprueba que ella está llorando, mientras que desde la película llegan ruidos de cencerros. La actitud del ladronzuelo cambia. Parece que ambos se han mirado como personas. A la espectadora le ha emocionado el final de *Au hasard Balthazar* (1966).

Pippin lo explica así:

Entonces Balthasar[[1]](#footnote-1) camina hacia un rebaño de ovejas, como si estuviese buscando consuelo de su hermano animal, y él recibe ese consuelo. Ellas se reúnen alrededor suyo en una bellísima escena de comunión silenciosa, y entonces, cuando él muere, ellas se retiran en un tipo de gesto de respeto. A nosotros se nos deja un sentido de solidaridad y comunión posible, al menos entre los animales, que contrasta radicalmente con respecto al mundo humano que hemos visto. Esta muerte extraordinaria es la que inspira el maravilloso gesto de aceptación y ternura de la mujer en el corto de los Dardenne, un gesto rico en sentido que, …representa para nosotros la riqueza de significado nacida del objeto de arte que representa. (Pippin R. , 2016: 16)

#### “El contraste entre el mundo animal y el mundo humano”

La indicación nos permite profundizar en el sentido que acompaña el sacrificio de Broadway Bill. Tanto en la versión de 1934 como en la que nos ocupa, *Riding High*, hay dos gestos muy significativos. Por un lado, tras el desplome del *pura sangre*, todo el estadio enmudece de golpe. La escena no es realista; es claramente hiperbólica. Se quiere subrayar que, de repente, todo el jolgorio por su victoria ya no puede continuar. El caballo ha pagado con su vida el triunfo.

El espectador de *Au hasard Balthazar* podía estar más o menos preparado para un final como el de la muerte del animal. En la escena que antecede al tiroteo que acaba con la vida del asno se suministra una indicación. Se ve que su última dueña se opone a que se lo lleven los contrabandistas para su pillaje. Pronuncia con respeto que el asno[[2]](#footnote-2) es un santo. Como tal parece que tiene que hacer su último signo sacrificial. Pero toda la película ha ido relatando los ultrajes, humillaciones, explotaciones y sevicias que ha recibido el borrico.

Al espectador de *Broadway Bill* o de *Riding High* la muerte le coge por sorpresa. Pero al mismo tiempo revela con idéntica eficacia la crueldad que ha tenido que soportar el joven equino. Su dueño le ha presionado hasta el extremo para capitalizarse con su victoria. Alice, la joven enamorada de él, ha precipitado su curación para no defraudar a Dan. Los mafiosos de las apuestas también han manipulado para que Broaway Bill corriera, pues les convenía. Los apostantes lo han jaleado ansiosos de obtener su ganancia. El jockey que lo montaba se ha dejado sobornar, y el animal ha tenido que liberarse de sus intentos por frenarlo… Todos han contribuido a su luctuoso final, aunque no fueran conscientes.

#### “Amad a los animales; Dios les ha dado un rudimento de inteligencia y una no turbada alegría”

Robert Bresson[[3]](#footnote-3) explicaba su inspiración para rodar *Au hasard* Balthazar en dos citas de Fiodor M. Dostoyevski. La primera de *Los Hermanos Karamazov[[4]](#footnote-4)*:

Amad a los animales; Dios les ha dado un rudimento de inteligencia y una no turbada alegría. No se la alteréis vosotros, no los mortifiquéis, no les quitéis la alegría, no os opongáis a los pensamientos de Dios. Hombre no te encimes sobre los animales; estos son impecables, mientras que tú, con toda tu grandeza, pudres la tierra; a tu aparición en ella, huella de tu podredumbre dejas detrás de ti… (Dostoyevski, Los hermanos Karamásovi, 1991b: 1121)

En una de las primeras escenas de la película del cineasta francés, se ve el burrito corretear y amamantarse de su madre. Pero pronto lo separan de ella. Los niños a los que se lo han regalado juegan a bautizarlo. Revelan que, a su manera, va a participar de la cruz de Cristo.

#### “El burro está obligado a sufrir por lo que nos hace sufrir a nosotros”

Bresson lo explica con claridad.

La película partía de dos ideas, dos esquemas si usted prefiere. Primer esquema: el burro pasa en su vida por las mismas etapas que un hombre; es decir, la infancia –las caricias–; la edad adulta –el trabajo, el talento, el genio en mitad de la vida–; y el período místico que precede a la muerte. Segundo esquema, que se cruza con el primero o que parte de aquel: la trayectoria de ese burro pasa por diferentes grupos humanos que representan los vicios de la humanidad, debido a los cuales sufre y muere. Éstos son los dos esquemas y la razón por la que le hablaba[[5]](#footnote-5) de los vicios de la humanidad. Puesto que el burro no puede sufrir por su bondad, ni su caridad ni su inteligencia… está obligado a sufrir por lo que nos hace sufrir a nosotros. (Bresson, 2015: 191)

Capra, a su vez, lo representa de una manera más literal. Hacia el final de la película asistimos al funeral de Broadway Bill. En el mismo, el secretario del hipódromo (James Gleason) pronuncia un emotivo discurso.

Racing Secretary: “Le estamos mjuy agradecidos Mr. Brooks, por permirtinos depositar a Broadway Bill para que descanse aquí y en el escenario de su victoria”.

Capra filma la escena con agilidad, en medio de un viento que soplaba fuerte (Maland, 1980: 163–164). En ella se ven los rostros de los personajes principalea compungidos. Son aquellos que quizás ahora reparan en que no han sabido respetar a Broadway Bill. Incluso el resto de los caballos y sus jinetes guardan una fila de respetuoso homenaje.

#### “No enseñó el verdadero sentido del valor y de la lealtad”

En un ambiente así dibujado, las palabras del oficial del hipódromo suenan con particular intensidad:

Racing Secretary: “Lo que hizo ayer por la tarde fue enseñarnos a todos nosotros el verdadero sentido del valor y la lealtad. Broadway Bill sólo corrió una prueba, pero la corrió bien. Ya que él no sólo superó en velocidad a sus hermanos caballos, sino que tuvo que superar la avaricia de los seres humanos”.

Es evidente el paralelismo con la película de Bresson –treinta y dos, y dieciséis años antes, respectivamente, *Broadway Bill* y *Riding High*–. Son los vicios humanos los que hacen sufrir a los animales. Pero Capra añade una dimensión de propósito de la enmienda y esperanza que no se encuentra en la de Bresson[[6]](#footnote-6)

Racing Secretary: “Tods nos deberíamos sentir humildes y un poco avergonzados de que un caballo deba enseñarnos tal lección de honestidad. Si nosotros aprovechamos ese ejemplo –la cámara acude a la hilera de los caballos y sus jockeys–, entonces las carreras serán algo más que un deporte, y Broadway Bill nunca será olvidado”.

### §2. EL CABALLO Y EL DESPERTAR DEL ALMA HUMANA

#### El mayor protagonismo del caballo en Riding High



En la primera parte de nuestro estudio de *Riding High* ya advertimos que Capra buscó que el remake mostrara mayor afecto por los caballos (Capra, 1997: 405–406). Era algo que podía aportar Bing Crosby, frente a los miedos de Warren Baxter. Así, en la película de 1950 Capra introduce por boca del protagonista, Dan Brooks, un relato admirativo hacia la singularidad del comportamiento compasivo de Broadway Bill.

Mientras se preparan para ir a la reunión/cena de los Higgins, su novia le hace cambiar de calcetines. En efecto, Margaret Higgins (Frances Gifford) le hace quitarse unos de dibujo arlequinado y ponerse otros de etiqueta.

Unos momentos antes los prometidos se han besado intensamente, tras cantar brevemente una canción muy significativa. Su lema: “Pero cariño, hay una cosa segura y es que estamos enamorados”.

Desde esa unión de corazones, Dan está persuadido de que el relato de la vida de Broadway Bill conmoverá a Margaret.

Dan: “Su madre era ciega”.

Margaret: “¿Ciega?”

Dan: “Sí, totalmente. Una hermosa yegua de raza…”

Margaret, interrumpiéndole por los calcetines: “Póntelos rápidamente”

Dan: “Tuvo problemas cuando llegó el pequeño potro. Ella quería estar cerca de él, pero no podía porque no le encontraba. Daba pena verla. Empezaba a caminar en pequeños círculos y el círculo se agrandaba, y ella caminaba cada centímetro de ese campo. Pero el mal criado se paraba un paso delante de ella. No podía alcanzarlo. Y por la noche, ¡qué alboroto! Tenía que levantarme, buscarlo y llevárselo. Pero, ¿sabes que hice? Busqué una campanilla, una normal de las de llamar a la cena. Resolví su problema. Ella podía oír la campanilla y encontrar a su potro[[7]](#footnote-7)”.

#### “Ese pequeño potro se dio cuenta de que algo malo le pasaba a su madre y no se apartaba de su lado”

El entusiasmo con que Dan cuenta su relato contrasta con la fría atención que Margaret le presta. Claramente ella está en otras cosas. Pero Dan no lo percibe. Es su actitud dominante tanto con ella como posteriormente con su hermana Alice. Su atención a las mujeres, la captación de su rostro es insuficiente. Ahora no es capaz de leer el escaso efecto que tiene la historia a su prometida.

Margaret, por lo de la campanilla: “Inteligente”. Pero sigue con los calcetines: “Ponte el otro”.

Dan, aumentando su pasión con el relato: “Al poco tiempo sucedió algo sorprendente, no lo vaAsnos a creer, pero es absolutamente cierto. El pequeño potro se dio cuenta de que algo malo le pasaba a su madre[[8]](#footnote-8), no se apartaba de su lado. Recuerdo que soltábamos a las yeguas y a los potros, y salían por el campo, jugando y armando alboroto, pero no Bill. No, él se quedaba con su madre, y la llevaba por el camino, vadeando las rocas, bordeando las zanjas, hasta llegar al pastadero. Tendrías que amar a un tipo así, ¿no?”

Margaret, lee esta afirmación como una mera debilidad de Dan que no comparte, por lo que responde concesiva: “No te culpo”.

#### Bill alma de Dan, Dan alma de Capra

Dan relata a continuación los fracasos que le llevaron a vender sus caballos. Como conoció a Margaret en el hipódromo y le prometió dejar las carreras. Sólo se quedó con Bill como un regalo para sus hijos.

Momentos antes, el criado de Dan, Whitey (Clarence Muse) había animado al caballo para que jugueteara con Dan. Con ello quería que Bill le expresara que ambos estaban hechos para las carreras (Cieutat, 1990: 229). No para la vida cómoda y asegurada que el matrimonio con Margaret le garantizaba dentro del imperio del magnate Higgins. Bill despierta el alma de Dan.

La vuelta a este tema de Broadway Bill parece despertar también la de Capra. Agobiado por los ajustes económicos, recrea uno de sus viejos temas. Uno en el que sutilmente la historia del caballo y el mundo de las carreras podían recordar que la vida es mucho más que el dinero.

#### “Hube de salir de aquellas brumas, lo recuerdo bien, una tarde en Basilea, ya entrado en Suiza, y quien me despabiló fue el rebuzno de un asno”

Imagen que contiene animal, negro, mamífero, mirando

Descripción generada automáticamente <http://www.reverseshot.org/uploads/entries/images/balthazar21-590x308.jpg>

Bresson recurre a otra cita para mostrar que un animal, un asno, no carece de virtualidad para despertar el alma humana. La cita es de *El Idiota* de Fiodor M. Dostoyevski:

“(Príncipe Minsk): Recuerdo que sentía entonces una tristeza insoportable; hasta me entraban ganas de llorar; todo me causaba asombro e inquietud; hacía en mí un efecto terrible el que todo aquello era *extraño*; así lo comprendía yo. Aquella extrañeza me mataba. Pero hube de salir de aquellas brumas, lo recuerdo bien, una tarde en Basilea, ya entrado en Suiza, y quien me despabiló fue el rebuzno de un asno. Aquel asno me hizo una impresión terrible, y no sé por qué me fue enormemente simpático, y al mismo tiempo, de pronto, pareció hacerse luz en mi cerebro.

– ¿Un asno? Es raro –observó la generala–. Aunque después de todo, nada tiene de raro. Mujeres ha habido que se enamoraron de asnos –reflexionó, mirando severamente a sus risueñas hijas–. ¡En la Mitología puede verse! ¡Siga usted, príncipe!

– Desde entonces les tengo yo mucho cariño a los asnos. Me inspiran especial simpatía. Empecé a hacer muchas preguntas acerca de ellos, porque era la primera vez que los veía, y al punto hube de maravillarme que fuese un animal utilísimo, laborioso, recio, paciente, barato, de vida dura; y acaso de aquel asno se me hizo simpática toda Suiza, de suerte que se me desvaneció, sin dejar rastro, la anterior tristeza. (Dostoyevski, 1991: 731–732)

Hoy en día la terapia con animales, o la zooterapia, es algo plenamente asumido por la comunidad científica[[9]](#footnote-9). Pero Dostoyevski, como Bresson o Capra van algo más allá. Lo que recupera al alma humana no es primordialmente la compañía de un animal sino su existencia. Cuando se ha llegado a comprender el sentido de la vida no humana, se está en condiciones para dar con garantías un paso más. Las personas somos seres vivos que nos gozamos de la bondad de la vida en nuestro planeta. Lo nuestro es cuidar la vida (Balleteros, 1995), para entender nuestro lugar en la Tierra (Francisco, 2015).

#### “Se me desvaneció sin dejar rastro la anterior tristeza”

Las palabras de Dostoyevski que hemos reiterado, pronto se verán reflejadas en el personaje de Dan Brooks. Su caballo es capaz de despertar su alma. El fiel criado Whitey –que en esta segunda versión es más un amigo que un sirviente (Maland, 1980: 163)– así lo percibe y empuja al caballo para que *anime* a su dueño. Dan se resiste, pero pronto se verá el efecto de este impulso.

Tanto en esta versión como en la de 1934, en la mencionada cena con carácter de reunión se plantean las alternativas decisivas. J.L Higgins comunica a Dan que la fábrica de embalajes, cuya dirección tiene encomendada, no funciona bien. En consecuencia, le exige a Dan que renuncie a la distracción del caballo que le aleja de sus responsabilidades.

La alternativa es clara: o Broadway o la fábrica. Dan elige el caballo, y tiene que abandonar Higginsville. También para Margaret se plantea otra disyuntiva: o seguir a Dan en su aventura, o mantenerse al resguardo del imperio económico familiar. Margaret optará por lo segundo.

Al final de la película, en lo que a veces se ha criticado como un doble final artificial[[10]](#footnote-10), se resuelven ambos dilemas morales. Dan Brooks regresa para rescatar a la princesa de la torre en la que está presa. Ya no es Margaret –ha contraído un nuevo matrimonio, en la versión de 1934 con divorcio previo–. Es la pequeña Alice, la que acompañó a Dan en su aventura de competir con Broadway Bill. Dan ha aprendido a ver el rostro del verdadero amor en una mujer.

### §3. LA HUMILDAD Y LA ENTREGA SINCERA DE UNO MISMO COMO SANTO Y SEÑA DEL PERSONALISMO

#### El desconocimiento del dinero como motor de la sociedad parece hacer más fácil una vida desde la humildad y la entrega sincera de uno mismo

Pero la fuerza expansiva del reconocimiento y del cambio va a más. J.L. Higgins, que también asistió al funeral de Bill, anuncia que ha desmantelado su imperio. No quiere una economía que desconozca el valor del trabajo y el protagonismo de las familias humildes (Peris-Cancio, 2002). Y en un impulso final, pide a Dan y a Alice que le dejen ir con ellos. A los tres se les ha desvanecido la antigua tristeza.

Capra estaba viviendo un momento difícil. Lo hemos señalado ya.

Fui tentado por un millón de dólares… y caí; para no volver a levantarme nunca siendo de nuevo el mismo hombre, ni como persona ni como talento. Porque, una vez había perdido (o vendido) el control del contenido de mis filmes y la libertad artística para expresarme a mi propia manera, este era el principio de mi fin como fuerza social en el cine.

Pero no era mi fin como cineasta. Había dominado las habilidades del medio. Podía seguir haciendo una película sobre cualquier tema –costara diez mil o diez millones– tan bien como cualquier otro director del mundo, si no mejor. (Capra, 1997: 402)

Capra, tras *It´s a Wonderful Life* (1946), e incluso tras *State of the Union*, ha comprobado la dureza de los nuevos tiempos. Ya no eran propicios para seguir considerándose “una fuerza social en el cine”. Quienes han identificado su cine con su mensaje social certifican su completa decadencia.

#### El primado de la persona concreta, sencilla, común, sin adornos… pero cuyas luchas para vivir con dignidad se encuentran en la médula de la sociedad.

Sin embargo, nuestra investigación ha localizado los principios personalistas de Capra (Sanmartín Esplugues & Peris–Cancio, 2017b) mucho antes del giro decidido hacia el compromiso social frente a la amenaza totalitaria (Sanmartín Esplugues & Peris–Cancio, 2019a; 2019b). De este modo estamos en condiciones de sostener que en Capra el personalismo parte con claridad del primado de la persona concreta, sencilla, común, sin adornos… pero cuyas luchas para vivir con dignidad se encuentran en la médula de la sociedad.

Imagen que contiene hombre, persona, sentado, interior

Descripción generada automáticamenteComo ha señalado con claridad Jesús Ballesteros, el único modo de preservar universalmente la dignidad humana es reconocer su carácter misterioso y sagrado, lo que aparecerá:

… tanto más claramente cuando nos aproximamos ante todo al ser humano considerándolo en su desnudez y en su debilidad, al ser humano desarmado que encontramos en el niño, en el anciano, en el enfermo, en el pobre. (Ballesteros, 1982: 240)[[11]](#footnote-11).

En los últimos cuatro filmes de Capra no faltan personajes que expresan de ese modo la dignidad humana. Sin embargo, para Carney (1986: 488) un actor como Crosby –o como Sinatra o Glenn Ford– carece de las dotes de James Stewart o Gary Cooper para representar esos papeles protagonistas. Lo ve demasiado perezoso, presumido, engreído, o emocionalmente relajado.

Imagen que contiene foto, ventana, texto, de pie

Descripción generada automáticamente <https://thumbs.worthpoint.com/zoom/images3/1/0316/14/horse-racing-bing-crosby-lot-10_1_f08ce8d73fc658d58e9dce4919453c79.jpg>

No podemos suscribir ese criterio. Aunque más adelante nos extendamos sobre la interpretación de Crosby, conviene ya observar con nitidez algo esencial. Crosby, como Dan Brooks, opta por la pobreza y el riesgo. Su tono emocional bajo tiene que ver con su interpretación del Padre O’Malley desarrollada con Leo McCarey[[12]](#footnote-12). Quien no tiene más recurso que la propia persona, alejada del poder o del dinero, custodia una gran paz interior. Aunque el Dan Brooks carezca del altruismo del sacerdote O’Malley, o incluso sea un aprovechado, coincidirá con él en la libertad con que “sigue su camino”.

### §4. UN RECONOCIMIENTO DE LOS ANIMALES QUE NOS HACE MÁS HUMANOS

#### “Broadway Bill II y Princess”

Cuando Dan acude a rescatar a Alice, la princesa –…y a la postre también a su padre– lo hace en una camioneta. En los asientos de la misma se encuentra su inseparable Whitey. Pero el lugar de los caballos es para una pareja*: Broadway Bill II* y *Princess.*

Si antes hemos hablado de que Broadway Bill actuó sobre el alma de Dan, ahora se nos presenta un cambio. El alma de Dan ya no podrá ser un alma solitaria. Antes de ir a rescatar a Alice ya le ha hecho hueco en su corazón. La imagen de la yegua parece expresar el final de su modo de pensar autocéntrico, individualista, y el comienzo de su atención hacia el alma de la mujer. *Riding High* nos permite profundizar en el papel del matrimonio abordando aspectos nuevos, que se añaden a los que tratamos al estudiar Broadway Bill[[13]](#footnote-13). Pero, antes, vamos a desarrollar un breve diálogo con Cavell y sus reflexiones sobre la ceguera del alma (“soul–blindness”)

#### Cavell y la ceguera del alma: pensamiento complementario

[TODO ESTE APARTADO ME HA RESULTADO ALGO CONFUSO. QUIZA PORQUE CAVELL ES UN TANTO CRÍPTICO]

Resulta muy estimulante comprobar cómo las reflexiones que hemos desarrollado hasta ahora, encuentran eco en el pensamiento de Stanley Cavell. El profesor de Harvard señalaba que la reflexión sobre el mundo animal nos suministra un “pensamiento complementario”. La virtualidad del mismo es que puede liberarnos de “cegueras del alma”.

En efecto, en su contribución *Companionable thinking[[14]](#footnote-14),* desarrolla un paralelismo muy sugestivo. Lo hace mediante la comparación entre la obra de Cora Diamond, “The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosphy” (Diamond, 2003) y la segunda parte de las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein (Wittgenstein, 1988). Cavell reconoce que las relaciones con los animales han aparecido a lo largo de su obra. Pero que nunca ha llegado a teorizarlas. Sin embargo, al leer la obra de Diamond encuentra una idea que le permite relacionarla con las investigaciones wittgenstenianas[[15]](#footnote-15).

Imagen que contiene persona, hombre, pared, interior

Descripción generada automáticamente <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8b/Stanley_Cavell%2C_Paris_2015.jpg/220px-Stanley_Cavell%2C_Paris_2015.jpg>

Cavell justifica entonces que la explicación de Wittgenstein acerca de “ver algo como algo” se relaciona con la valoración que hace Cora Diamond con respecto a la *producción de animales* para que sirvan de alimento. También aquí las distintas respuestas a este hecho de la civilización no dependen ni de la acumulación del conocimiento ni del acceso a la información[[16]](#footnote-16). Están en función de la actitud moral con la que se orienta esa información. Y esa actitud moral genera lo que Cavell designa como un “conocimiento desordenado” (inordinated knowledge). Es decir, un conocimiento que no agrega funcionalmente nuevos datos a lo sabido, sino que cuestiona la veracidad de eso mismo que sabemos.

#### El sentido de vergüenza en el ser humano por cómo tratamos a los demás

El paralelismo de Cavell se muestra en un punto divergente con el de Cora Diamond[[17]](#footnote-17) respecto de las prioridades que genera. Diamond encuentra argumentos para otro modo de nutrición humana que opte por lo vegetariano. Cavell encuentra argumentos más urgentes para el tratamiento de los congéneres humanos[[18]](#footnote-18). El cuerpo humano es completamente humano[[19]](#footnote-19) pero no deja de emparentarse con el mundo animal. El maltrato animal daña al propio ser humano, y aviva la vergonzosa percepción de la crueldad que puede endosar a sus semejantes[[20]](#footnote-20).

Cavell lo señala con elocuencia al final del capítulo del libro. Una percepción más consciente de la condición de ser vivo de la persona humana aumenta la necesidad de una filosofía comprometida con la dignidad humana.

¿Qué es una respuesta adecuada al aprendizaje y al mantenimiento del conocimiento de la existencia de campos de concentración, o de hambruna masiva, o de la bomba de hidrógeno? Confieso mi sentimiento persistente de que el sentido de vergüenza en el ser humano (al ser estigmatizado por tener cuerpo humano) se dirige más al tratamiento humano de los animales humanos que al tratamiento de sus vecinos no humanos. Creo que no ignoro el punto de que, en relación con los no humanos, podemos tomar medidas personales significativas, mientras que, en el caso humano, si somos conscientes de ello, sentimos fácilmente la indefensión. ¿Entonces qué? ¿Publicaremos sin vacilar nuestra culpa por permanecer sanos en un mundo loco? Supongo que la filosofía está destinada a ayudarnos aquí, digamos, nos ayuda a ser filosóficos. (Cavell, 2008: 125–126)

Las dos películas de Capra, como la de Bresson o el corto de los Dardenne nos suministran un claro aporte filosófico.

### §5. LA RECUPERACIÓN DEL SENTIDO DEL MATRIMONIO TRAS EL SACRIFICO DE BROADWAY BILL

#### Leland Poague y la visión desafortunada de Capra sobre el matrimonio en Riding High

Sumándose a las opiniones muy negativas sobre *Riding High*, Leland Poague critica que presenta una visión muy negativa del matrimonio (Poague, 1994: 234–235).

Su argumentación es desigual. Considera muy desafortunada la broma que Dan Brooks gasta a Eddie Howard (Douglass Membrille). Cuando éste paga sus deudas y su fianza para que Broadway Bill compita en la carrera, Dan está desbordado de agradecimiento. Le propone a Howard… *matrimonio* y le pregunta *cuando se deberían ir de luna de miel*. Poague ve en ello una desconsideración hacia el matrimonio. El juicio no se sostiene. Es la gratitud la que hace proferir a Dan palabras de completa rendición, pero absurdas. Momento antes le ha preguntado si no sería él, Howard, un personaje providencial (“el hombre de las patillas”). Ambas expresiones guardan ecuación. No tienen correlato objetivo.

Sin embargo, creemos que Poague realiza otra observación que merece la pena tomar en cuenta. Se trata del cinismo del Professor Pettigrew (Raymond Walburn) en su promesa de matrimonio a su casera Edna (Margaret Hamilton), para beneficirase de su dinero. Las alusiones a ella no pueden ser más despectivas –“Vinegar Puss”–, cuando habla con su amigo de correrías, Happy (William Demarest). Finalmente suplica a Dan que Broadway Bill gane porque ha prometido casarse con Edna en ese caso, lo que le haría incurrir en bigamia. Ya en otros Estado contrajo matrimonio por idénticos motivos (Poague, 1994: 231)

Poague acierta al poner esta trivilización del matrimonio con los modos de contraerlo de la familia Higgins. Margaret, la prometida de Dan, previamente estuvo casada con un jugador de hockey del que se encaprichó y pronto se divorció, lo que le costó una fortuna al padre. Y al final de la película, Margaret aparece de nuevo casada. Su marido es un tal Bertie (Max Baer), muy interesado, a diferencia de Dan, por regentar la fábrica de embalajes.

#### La purificación de la mirada de Dan Brooks

Las críticas de Poague estarían justificadas si la película no tuviera el final que tiene. Pero la muerte de Broadway Bill ha puesto de relieve la codicia que mueven los mundos que Dan ha conocido. El imperio Higgins se forja por medio de matrimonios de interés. Dan ha creído ver en Margaret una mayor libertad que le permite marcar distancias con su padre. Pero no es así. Ella pronto le hace ver que prefiere la seguridad de los Higgins a una vida regida por el amor, pero más insegura.

También se ha criticado la caracterización de Dan como alguien ajeno al mundo de las apuestas. En efecto, en la cárcel, cuando se encuentra con Howard, le indica que es mejor estar allí que en el lío de las apuestas. Se consideraba una expresión más propia de Bing Crosby que del personaje de Dan (Maland, 1980: 163).

Creemos que Capra mantiene en él un punto de inocencia que, no obstante, le permitirá comportarse de modo ambiguo. Por un lado, no acabará de formar parte de las tramas sucias de sus amigos. Ni de los dados trucados de Whitey, ni de las estafas de Pettigrew y Happy, ni de las extorsiones del Professor a Edna… Pero se beneficiará de todas ellas sin preguntar. Quizás sea su manera de “preservarse”, de acatar la necesidad de “un mal menor”.

Pero, por otro lado, no será capaz de ver a las mujeres como personas con rostro propio. Margaret le cautivará con su atractivo, pero será incapaz de reconocer que Alice le quiere de verdad. Incluso llegará a aprovecharse de ella y de su dinero con una malicia semejante a la que emplea con el resto de sus amigos. Se beneficia sin averiguar mucho.

#### Cultura individualista frente a cultura del don

Dan actúa movido por un individualismo propio de los mundos que conoce. Los Higgins son tan individualistas como las apuestas en las carreras de caballos. Jesús Ballesteros lo caracteriza con precisión.

La manifestación más expresiva de esta cultura individualista en el ámbito de las relaciones humanas se concreta en la total separación entre enamoramiento, como sentimiento de atracción hacia otra persona, y compromiso moral y jurídico de fidelidad a esa persona. (Ballesteros, 2004: 12)

Capra plantea la necesidad que tienen ambos mundos de purificar la mirada. Y el gesto oblativo de Broadway Bill, como ya hemos señalado, será el signo que los trasforme.

Tras el funeral del caballo, Dan no regresa con Margaret, ni comienza una relación con Alice. De esta última reconoce lo buena que ha sido con él. Pero sólo se atreve a pedirle a su padre –que ha acudido al entierro de Bill– que se la lleve y la cuide. A lo largo de toda la estancia de la joven junto a él con ocasión de las carreras[[21]](#footnote-21) no ha sido capaz de mirar su bien de frente. Algo ha cambiado en él para plantearlo de modo prioritario y saberse limitar.

La escena casi última muestra a J.L. Higgins exponiendo su decisión firme de liquidar su imperio. Quiere devolver sus empresas, vendiéndolas a quienes las crearon. Pero incluso renuncia a mantener el banco. También su actuación tiene los ribetes de un gesto de redención.

#### Nombrar a los animales como paso previo a descubrir su compañera

El texto del libro del Génesis muestra la creación de la mujer como compañera del hombre (Gen 2, 21–23), destacando su llamada a la mutua ayuda. Pero viene precedido del versículo en el que Adán pone nombre a los animales (Gen 2,20). Quizás convendría subrayar que esa tarea de nombrar tenía algo de reconocimiento de los mismos. O incluso, de bendición por el don por ellos recibido. Y que una actitud así afinaría sus fibras interiores para preparar a Adán para la comunión más plena. Los animales despiertan también el alma de Adán.

La moraleja que tiene esa consideración es bien clara. Sólo un amor cuidadoso por la vida conduce al verdadero reconocimiento del valor de la relación varón/mujer. Y cuando se pierde esa inclinación del corazón no es extraño que desaparezca el sentido de la conversación y de la complementariedad sexual. Es decir, que perdamos la mirada adecuada para reconocernos como personas femeninas y personas masculinas, como alegría de vivir.

Dan no regresa al mundo de las apuestas. Vuelve a ese mundo mejor que el deporte de las carreras quiere representar cuando rinde homenaje a la nobleza y la capacidad de superación de los caballos. Regresa a liberar a su princesa, para ofrecerle compartir con ella un amor que ha aprendido: la lección de la humildad y de la entrega. Y que lo ha interiorizado con la generosidad hasta el extremo de un inocente animal. Es normal que el viejo Higgins quiera respirar el aire limpio que el matrimonio de su hija menor promete. Y que se aleje de un mundo de intereses y egoísmos tan perfectamente disfrazado de familia.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Angulo, J. (s.f.). Frank Capra. Un hombre, un film. En C. F. Heredero, *Screwball Comedy. Vivir para gozar.* Donostia Kultura, Euskadiko Filmategia– Filmoteca Vasca.

Ballesteros, J. (1982). Derechos humanos: ontología versus reduccionismo. *Persona y Derecho*, FALTA NÚMERO, 293–242.

Balleteros, J. (1995). *Ecologismo personalista.* Madrid: Tecnos.

Ballesteros, J. (2004). La familia en la posmodernidad. *ACTA PHILOSOPHICA,* 13(1), 11–21.

Bresson, R. (2015). Mi película más libre, aquella en la que más he puesto de mí mismo. En R. Bresson, & M. Bresson, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943–1983)* (L. G. Cazorla, Trad., págs. 184–209). Barcelona: Intermedio.

Burgos, J. (2015–1). El personalismo ontológico moderno I. Arquitectónica., FALTA NÚMERO , 9–27).

Burgos, J. (2015–2). El personalismo ontológico moderno II. Claves Antropológicas. *Quien*, FALTA NÚMERO , 7–32.

Burgos, J. (2017). *Antropología: una guía para la existencia.* Madrid: Palabra.

Capra. (1997). *Frank Capra. The Name above the Title: an Autobiography.* New York: Da Capro Press.

Capra, F. (5 de Mayo de 1946). The Role of the Independet Filmmaker in Hollywood. “Breaking Hollywood’s ‘Pattern of Samesness’”. *New York Times Magazine*, págs. 18,57.

Carney, R. (1986). *American vision. The films of Frank Capra.* Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press.

Cavell, S. (1981). *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage.* Cambridge MA: Harvard University Press.

Cavell, S. (1989). *This New Yet Unapprochoable America: Lectures After Emerson After Wirrgenstein.* Albuquerque: Living Batch Press.

Cavell, S. (2005). The Thought of Movies. En W. Rothman, *Cavell on Film* (págs. 87–106). Albany: State University of New York Press.

Cavell, S. (2008). Companionable Thnking. En S. Cavell, *Philosphy & Animal Life* (págs. 91–126). New York: Columbia University Press.

Cavell, S. (2008b). El pensamiento del cine. En S. Cavell, *El cine, ¿puede hacernos mejores?* (págs. 19–20). Madrid: Katz.

Cavell, S. (2010). La filosofía como educación para adultos. En A. Lastra, *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras* (págs. 17–26). Madrid: Plaza y Valdés.

Choza, J. (2011). *Historia de los sentimientos.* Sevilla: Thémata.

Cieutat, M. (1990). *Frank Capra.* Barcelona: Cinema Club Collection.

Crespo, P. (2012). *Lo quiso la suerte.* Madrid: Notorious Ediciones.

Diamond, C. (2003). The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas,* 1(2), 1–26. Recuperado el 26 de March de 2019. FALTA URL.

Dostoyevski, F. M. (1991a). El idiota. En F. M. Dostoyevski, *Obras Completas Tomo II* (R. C. Asséns, Trad., págs. 693–1145). México: Aguilar.

Dostoyevski, F. M. (1991b). Los hermanos Karamásovi. En F. M. Dostoyevski, *Obras Completas* (págs. 869–1459). México: Aguilar.

Pontifiuco Consejo para la Familia (1983). *Carta de los derechos de la familia.* Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.

Fassin, D. (2016). *La razón humanitaria. Una historia moral del tiempo presente.* Buenos Aires: Prometeo.

Fassin, D. (2018). *Por una repolitización del mundo. Las vidas descartables como desafío al siglo XXI.* Buenos Aires: Siglo XXI Argentina.

Francisco. (2015). *Carta Encíclica "Laudato si'". Sobre el cuidado de la casa común.* Valencia: Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia.

Francisco. (2016). *Exhortación Apostólica Postsinodal "Amoris Laetitia".* Ciudad del Vaticano: Tipografía Vaticana.

Geertz, C. (2011). *La interpretación de las culturas.* Barcelona: Gedisa.

Gehring, W. D. (2005). *Leo McCarey. From Marx to McCarthy.* Lanham, Maryland – Toronto–Washington: The Scrarecrow Press, inc.

Girona, R. (2008). *Frank Capra.* Cátedra: Madrid.

Kendall, E. (1990). *The Runaway Bride. Hollywood Romantic Comedy of the 1930s.* New York, Toronto: Alfred A. Knopf; Random House of Canada Limited.

Lastra, A. (2007). *Emerson como educador.* Madrid: Verbum.

Levinas, E. (2012). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad.* Salamanca: Ediciones

Maland, C. (1980). *Frank Capra.* Boston: Twayne Publishers.

Marías, M. (1998). *Leo McCarey. Sonrisas y lágrimas.* Madrid: Nickel Odeon.

McBride, J. (2000). *Frank Capra: The Catastrophe of Success.* New York: Simon &Schuster Inc.

Nussbaum, M. (2015). *Crear capacidades. Propuesta para el desarrollo humano.* Barcelona: Paidós.

Peris Cancio, J. A. (2013). Fundamentación filosófica de las conversaciones cavellianas sobre la filmografía de Mitchell Leisen. *SCIO*(9), 55–84.

Peris–Cancio, J.–A. (2002). *Diez temas sobre los derechos de la familia. La familia, garantía de la dignidad humana.* Madrid: Eiunsa.

Pippin, R. (2016). Minds in the Dark: Cinematic Experience in the Dardenne Brohers' "Dans L'Osbcurité". *Nonsite(*16), 1–17.

Pippin, R. B. (2019). *Nicholas Ray y la política de la vida emocional.* Madrid: Trayectos Shangrila.

Poague, L. (1994). *Another Frank Capra.* Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge Univrsity Press.

Sanmartín Esplugues, J. (2015). *Bancarrota moral: violencia político–financiera y resiliencia ciudadana.* Barcelona: Sello.

Sanmartín Esplugues, J. (2018). Crítica de la razón cruel. Breve análisis de los riesgos de una tecnología sin humanismo. *SCIO. Revista de Filosofía*(15), 29–61.

Sanmartín, J., & Peris–Cancio, J. (2017a). El personalismo fílmico en las primeras películas de Leo McCarey: aspectos metodológicos y filosóficos. *Quién. Revista de Filosofía personalista*. FALTA NÚMERO Y PÁGINAS.

Sanmartín Esplugues, J., & Peris–Cancio, J.–A. (2017b). *Cuadernos de Filosofía y Cine 02. Los principios personalistas en la filmografía de Frank Capra.* Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

Sanmartín Esplugues, J., & Peris–Cancio, J.–A. (2019a). *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).* Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

Sanmartín Esplugues, J., & Peris–Cancio, J.–A. (2019b). *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).* Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

Scherle, V. & Levy, W. (1977). *The Films of Frank Capra.* Secaucus N.J.: Citadel.

Smoodin, E. (2004). *Regarding Frank Capra. Audience, Celebrity & American Film Studies.* Durham and London: Duke University Press.

Viviani, C. (1988). *Frank Capra.* Paris: Editions des Quatre Ventes.

Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones Filosóficas.* Barcelona: Unam/Crítica.

1. El asno. [↑](#footnote-ref-1)
2. Parece necesario recordar aquí el burrito de la genial obra de Juan Ramón Jiménez que lleva por título *Platero y yo* (1914), ese animal “pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos”. No cabe mayor delicadeza en la descripción. [↑](#footnote-ref-2)
3. Rober Bresson (1901–1999) “fue un cineasta francés, autor de una serie de películas en las que desarrolló un discurso en busca de un absoluto ascetismo, de un despojamiento que aspira a captar aquello que escapa a la mirada ordinaria”. La presentación de Wikipedia no puede ser más acertada, https://es.wikipedia.org/wiki/Robert\_Bresson [↑](#footnote-ref-3)
4. En la edición que hemos consultado traduce por Karamásovi en lugar de Karamazov. [↑](#footnote-ref-4)
5. Se trata de una entrevista. Bresson está respondiendo a una pregunta de su colega Jean–Luc Goddard (1930). [↑](#footnote-ref-5)
6. Quizás el citado asecetismo (para algunos jansenismo) del director francés lo aleja del optimismo trascendentalista/personalista de Capra. [↑](#footnote-ref-6)
7. Las travesuras del pequeño Bill también dan cuenta de su infancia, como Bresson relataba de Balthasar. [↑](#footnote-ref-7)
8. Parece que se esté planteando la maduración del potro hacia una juventud responsable. Es capaz de captar a su madre como es. Dan no es consciente de que pueda estar relatando una virtud de Bill de la que el mismo carece. Lo acabamos de señalar, a lo largo de la película no será capaz de ver a las mujeres que ama tal y como son. No sale del círculo de su deseo. [↑](#footnote-ref-8)
9. De hecho, los primeros programas de zooterapia parecen retrotraerse al siglo XVII. Programas que, además, tuvieron al caballo como factor de ayuda a personas con grandes discapacidades físicas. Su lugar de nacimiento fue Europa, de donde se extendieron más tarde a Estados Unidos. [↑](#footnote-ref-9)
10. Así lo hizo Ray Carney con respecto a la versión de 1934 (Carney, 1986: 252–259) [↑](#footnote-ref-10)
11. Jesús Ballesteros está citando en este pasaje a Marcel, G., *La dignité humaine et ses assises existentielles.* [↑](#footnote-ref-11)
12. Cfr. las obras de Miguel Marías (Marías M. , 1998) y Wes D. Gehring (Gehring, 2005) [↑](#footnote-ref-12)
13. La hemos estudiado en la entrada 20 sobre Frank Capra, El personalismo de Capra y sus elementos trascendentalistas*. Broadway Bill (1934).* También en (Sanmartín Esplugues & Peris–Cancio, 2017a: 325–344) [↑](#footnote-ref-13)
14. Se puede traducir con facilidad como “Pensamiento complementario”. [↑](#footnote-ref-14)
15. “Pero una idea que se dice que prueba o amenaza los límites de la naturaleza humana me recuerda que en mis reflexiones iniciales sobre el estudio de Wittgenstein de ver algo como algo que planteé, si tiene sentido hablar de ver a otros oa nosotros mismos como humanos (¿a diferencia de qué?) una condición supuesta que llamé "ceguera del alma". Un subtexto de mis reflexiones para seguir aquí es la pregunta de si existe una ceguera comparable que podamos sufrir con respecto a los animales no humanos.” (Cavell, 2008: 93) [↑](#footnote-ref-15)
16. Ese sentido no acumulativo del conocimiento es para cavell característico de la filosofía a partir del “segundo Wittgenstein”:

    Resulta gratificante para mí que la idea de concebir la filosofía como “educación de adultos” […] parezca haberse entendido correctamente, es decir, como una especie de respuesta que recoge la opinión de Wittgenstein de que “los problemas filosóficos […] no son desde luego empíricos […]. Los problemas no se resuelven aportando nueva información, sino compilando lo que siempre hemos sabido” (*Investigaciones filosóficas*, § 109). Los asuntos filosóficos son aquellos que claramente requieren algo semejante al autoconocimiento o a la autorreflexión… Sin embargo, todo esto puede volverse en seguida desconcertante, por no decir misterioso, puesto que no aduzco estos motivos como si me concernieran personalmente, sino más bien como algo en común con las personas como tales. ¿Cuál es ese conocimiento? ¿Cómo se adquiere? (Cavell, 2010: 19) [↑](#footnote-ref-16)
17. Y probablemente también al de Martha Nussbaum (Nussbaum, 2015) [↑](#footnote-ref-17)
18. La dimensión corporal es también uno de los argumentos centrales de la propuesta de razón humanitaria en Didier Fassin (Fassin, 2016; 2018) [↑](#footnote-ref-18)
19. Esta es una existencia de la antropología personalista (Burgos J. , 2015–1; 2015–2, 2017)( [↑](#footnote-ref-19)
20. Salvo en casos como el de Nietzsche, que Cavell emparenta con Himmler (Cavell, 2008: 94), en una denuncia que comparte plenamente con José Sanmartín (Sanmartín Esplugues, 2018) [↑](#footnote-ref-20)
21. Recordamos (sigue la trama de la película de 1934) que Dan pide a Margaret que le haga llegar a Skeeper, el gallo que hace de mascota de Bill. Pero su novia no acude. Es la hermana pequeña la que lleva al animal donde Dan. Y se queda en un hotel para acompañarle en su aventura de las carreras. [↑](#footnote-ref-21)