

LA LOCURA DEL DÓLAR  
EL RELATO DE LA VIDA ECONÓMICA  
EN *AMERICAN MADNESS* (1932), DE FRANK CAPRA

THE MADNESS OF THE DOLLAR  
THE STORY OF ECONOMIC LIFE IN *AMERICAN MADNESS*,  
(1932) BY FRANK CAPRA

*José Alfredo Peris Cancio<sup>a</sup> y José Sanmartín Esplugues<sup>b</sup>*

Fechas de recepción y aceptación: 7 de junio de 2017, 13 de septiembre de 2017

*Resumen:* El cine clásico de Hollywood de los años treinta y cuarenta fue testigo de la crisis del 29 y sus repercusiones. Un estudio filosófico de este permite descubrir en la filmografía del director Frank Capra luminosos criterios de interpretación. Desde sus primeros títulos, sus películas ponen de manifiesto la relación entre la modernidad, la técnica y la centralidad de la persona. Filmar *American Madness* (1932) supuso para Capra entrar de lleno en el tema de la reflexión ética sobre la economía, para hacer de ella una lectura moral, y así interpelar la responsabilidad de las personas al considerar la crisis económica como una auténtica bancarrota moral. La capacidad y la libertad de la filosofía para ser crítica debe afrontar la necesidad de superar las lecturas economicistas del cine, para descubrir en él no el predicado de un sistema productivo, sino un verdadero ejercicio creativo. Y así se descubre en *American Madness* una muestra del valor de la empatía frente a la crueldad, de la importancia de la comunidad varón/mujer para educarse en dicha empatía, de la continuidad entre el amor esponsalicio y las

<sup>a</sup> Facultad de Filosofía. Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

Correspondencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. Facultad de Filosofía. Calle Guillem de Castro, 94. 46001 Valencia. España.

E-mail: jalfredo.peris@ucv.es

<sup>b</sup> Facultad de Filosofía. Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.



distintas formas de amor y de amistad. De este modo se comprueba que Capra relata en esta película la vida económica centrada en las personas y su responsabilidad moral contra la violencia en las relaciones de producción.

*Palabras clave:* filosofía personalista, personalismo filmico, persona completa, rostro, economía moral, crisis económica, bancarrota moral, filosofía, empatía, crueldad, amistad, amor esponsalico, crédito, confianza.

*Abstract:* The classical Hollywood cinema of the 30s and 40s witnessed the crisis of 29 and its aftermath. A philosophical study of it may discover in the filmography of director Frank Capra luminous interpretation criteria. From his first titles his films show the relation between the modernity, the technique and the centrality of the person. Filming *American Madness* (1932) meant for Capra to enter more fully into the subject of moral reflection on the economy to make a moral reading about it, and thus to challenge the responsibility of the people, to consider the economic crisis as a true moral bankruptcy. The capacity and freedom of philosophy to be critical must face the need to overcome the economic readings of cinema, to discover in it not the predicate of a productive system, but a true creative exercise. And in this way, *American Madness* reveals a value of empathy against cruelty, of the importance of the male / female community to educate itself in this empathy, of the continuity between nuptial love and the different forms of love and of friendship. This shows that Capra relates in this film the economic life centered on people and their moral responsibility against violence in the relations of production.

*Keywords:* personalist (person-centered) philosophy, “filmic personalism”, complete person, moral economy, economic crisis, moral bankruptcy, philosophy, cruelty, friendship, spousal love, credit, trust.

## §1. LA CRISIS FINANCIERA COMO BANCARROTA MORAL

En *Bancarrota moral. Violencia político-financiera y resiliencia ciudadana* (Sanmartín, 2015) el autor trata de ahondar en la quiebra de valores que subyace a la crisis económica de 2007 y que coincide en gran medida con la



lectura que realiza Frank Capra acerca de la raíz más profunda de la crisis financiera que se estaba viviendo en Estados Unidos a partir de 1929 (Capra, 1997, pp. 136-140) y en buena parte del resto del mundo. Un análisis riguroso de los desencadenantes de estas crisis requiere acudir a la forma de saber que ciertas ideologías quisieran muerta y enterrada porque no deja de clavarles el aguijón que más temen: la reflexión crítica que se traduce en preguntas radicales. Obviamente, nos estamos refiriendo a la filosofía. No a la filosofía dedicada a resolver embrollos lingüísticos. No a la filosofía al servicio de intereses varios. No, nos referimos a la filosofía impertinente: a la filosofía que no asume sin crítica el orden establecido –en la ciencia, en la política o en la economía– (Sanmartín, 2015, p. 20).

Más adelante, el autor explica más ampliamente la funcionalidad que debe tener esta filosofía *impertinente*, que ya se había tratado en un artículo científico (Sanmartín, 2014):

No pretendo hacer un análisis económico de la crisis... Intento que mi aproximación sea estrictamente filosófica en esta reflexión, que más que un ensayo, es una tentativa de serlo. La filosofía no es el saber de lo abstruso, de lo recóndito, de lo que tiene difícil comprensión como corrientemente se cree... es el arte arriesgado de quitarle velos a la realidad, para dejarla en cueros o, al menos, en ropa interior. Esa realidad puede ser cualquiera: desde la naturaleza del espacio a la corrupción de la política. En su intento de desvelar la realidad, la filosofía, por supuesto, resulta molesta a quien intenta mantenerla oculta (Sanmartín, 2015, pp. 73-74).

Para esta finalidad de des-ocultar lo que pasa, de hacerlo visible, nosotros pensamos que el cine es un aliado eficazísimo. Sin embargo, en no pocas ocasiones él mismo necesita ser tratado como materia filosófica para poder mostrar todas sus virtualidades. Y ese es precisamente nuestro cometido al escribir sobre filosofía y cine. En materia de economía, además, esta aproximación filosófica al texto filmico –denominación que empleamos para explicar nuestra lectura filosófica de las películas– resulta altamente recomendable por varias razones.

*La primera razón*, porque la filosofía actúa o puede actuar con vocación para rescatar la creación artística del cine del reduccionismo sociológico. En



línea con los estudios de Stanley Cavell, cuando el cine, especialmente el de Hollywood, es aludido como un todo perfectamente previsible desde esquemas previos de producción, resulta necesario rescatar el valor artístico de tantas películas concretas.

No negamos que los elementos que constituyeron el cine clásico –perfectamente sintetizados por Eduardo Torres-Dulce en “producción industrial”, “codificación de una caligrafía” y “*star system*” (Torres-Dulce, 2014)– supusieran un cauce más o menos férreo que explica muchas cosas de las películas y sus creadores. Como él, estamos plenamente convencidos de que no todas, ni las mejores. Porque ese cine, lejos de ser algo anodinamente repetitivo, supuso un ejercicio desbordante de creatividad. Quizás también porque el sistema de producción permitía a los directores mejorar sus ideas con relativa facilidad en filmes inmediatamente posteriores –hasta llegar a permitirles en algunos casos el *autoremake*–, o porque el esquema estilístico compartido posibilitaba poner el acento en los contenidos, o porque las estrellas potenciaban sus personajes aportando los perfiles definidos de su propio modo de ser y de actuar.

En definitiva, la filosofía tiene capacidad de leer cada película como un texto único, en el que encuentra múltiples gestos de la vida humana que son significativos y rescatables por sí mismos. Tanto la visión de Julián Marías<sup>1</sup>, que parte de la razón vital de Ortega, como los enfoques de Stanley Cavell<sup>2</sup>, que reorientan las palabras de la filosofía hacia lo ordinario, como dos ejemplos ilustres, permiten leer el cine no como una mera consecuencia de

<sup>1</sup> Cfr., entre otras, *Antropología metafísica* (Marías, 1971); *Introducción a la filosofía* (Marías, 1985); *Discurso del Académico electo D. Julián Marías* (Marías, 1994); *La educación sentimental* (Marías, 1994). Para una reflexión sobre la visión del cine de Julián Marías resultan muy recomendables las obras de Fernando Alonso Barahona (1992); Ildefonso Rodríguez Alcalá (2014); Alfonso Basallo (2016) y Tomás Domingo Moratalla (2010).

<sup>2</sup> Cfr., entre otras, *The World Viewed, Enlarged Edition* (Cavell, 1979); *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cavell, 1981); *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (Cavell, 1996); *Cities of Words* (Cavell, 2004); *El cine, ¿puede hacernos mejores?* (Cavell, 2008). La integración del cine que trata de lo ordinario en la discusión filosófica es perfectamente coherente con la visión de la filosofía de Cavell, como lector de Emerson, Austin y Wittgenstein (Cavell, 2003, 2002). Sobre este último son muy interesantes las obras que desarrollan una filosofía filmica que pivotan entre Wittgenstein y Cavell (Rothman, 2005; Goodenough, 2005; Read y Goodenough, 2005; Read, 2005; Mulhall, 2006).



factores sociales y económicos, sino como un testimonio de humanidad que requiere que atendamos a la persona humana y sus relaciones como su factor nuclear.

Desde esta perspectiva, en el caso de *American Madness* hay que poner de relieve sin fisuras que el relato principal, un episodio de la depresión económica, se entrelace con las vidas de sus protagonistas, unos argumentos vitales no subordinados al contexto socioeconómico. Y que estas lleguen a tener una influencia mayor en la trama. Al banquero Thomas Dickson (Walter Huston) le acaba pesando más el posible fracaso de su matrimonio con Phyllis (Kay Johnson) que la propia problemática financiera por la que atraviesa y su resolución. No son dos realidades superpuestas. Tienen relación directa. Y eso le permite a Capra preguntarse: ¿es fiable la humanidad de Dickson, su coherencia moral, si su atención al banco y a sus clientes se hace a costa de olvidar a su mujer, de que sea para él una desconocida, de que su matrimonio quede en la mera apariencia? ¿Es esta una cuestión importante solo para él o para ellos? ¿O la felicidad de un pueblo no es nada si no se concreta en las vidas de sus miembros?

*La segunda razón.* La filosofía podría y debería contribuir a que no se asumieran acríticamente determinadas interpretaciones que han tenido un éxito innegable a la hora de dar por probada la subordinación de las películas de Hollywood a los intereses del modo de vida americano, o mejor, a los intereses de quienes predicando ese ideal lo que, en realidad, buscaban era mantener situaciones sociales nada equitativas.

En su manual *The Philosophy of Film. Introductory Text and Readings*, Wartenberg y Curran se preguntan si el cine puede ser socialmente crítico (2007, pp. 209-245), y lo hacen refiriéndose sobre todo a las películas producidas por Hollywood. Señalan que, ante ellas, la expectativa más común entre los estudiantes de cine es la de defenderán acríticamente el modo de vida americano y que, en consecuencia, si se quiere ver cine crítico, hay que apuntar en otras direcciones: en concreto hacia el cine europeo, especialmente el italiano...

Buscando la raíz histórica de este modo de valorar el cine de Hollywood, Wartenberg y Curran creen hallarlo en algunas posiciones de la Escuela de Frankfurt, especialmente en doctrinas de Theodor Adorno y Max Horkhei-



mer. Estos autores acuñaron el término *industria cultural* para referirse a un amplio complejo de instituciones, que incluía el cine (la televisión, la radio o el arte), dedicadas todas ellas a distraer la atención de los espectadores de las cuestiones socialmente relevantes –el cine como entretenimiento *escapist*–. Ya no solo Hollywood, sino el cine en general (en especial, junto con la televisión) destaca como uno de los grandes elementos controladores de la sociedad de eficacia probada, que evita el desarrollo del pensamiento o, dicho de otro modo, que obstaculiza la reflexión crítica y una posible consecuencia suya: la rebelión. La idea está clara: el espectador no debe trabajar con su propia cabeza; hay que evitarle cualquier esfuerzo intelectual que le requiera análisis de conexiones lógicas (Horkheimer y Adorno, 1988)<sup>3</sup>.

El filme, superando en gran medida al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensar de los espectadores dimensión alguna en la que puedan moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, con lo que adiestra a sus propias víctimas para identificarlo inmediatamente con la realidad. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos. Los productos mismos, a partir del más típico, el film sonoro, paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva. Tales productos están hechos de forma tal que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, dotes de observación, competencia específica, pero prohíbe también la actividad mental del espectador, si éste no quiere perder los hechos que le pasan rápidamente delante. Es una tensión tan automática que casi no tiene necesidad de ser actualizada para excluir la imaginación (Horkheimer y Adorno, 1988, p. 43).

Las ideas de Horkheimer y Adorno plantean una serie de preguntas: ¿puede el cine suscitar pensamiento social? Más concretamente, ¿hay algo en el cine de Hollywood –bien sea relacionado con su contexto de producción o con sus prácticas filmicas– que lo sitúe como un proveedor del punto de vista social dominante? ¿Las estrategias de producción favorecidas por Hollywood impiden promover la reflexión sobre temas sociales?

<sup>3</sup> Recuperado el 30 de mayo de 2017 de [http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/adorno\\_horkheimer.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf).



Identificada la raíz filosófica de la tesis que sustenta que las películas de Hollywood no pueden promover en los espectadores la reflexión crítica sobre asuntos sociales, Wartenberg y Curran muestran cómo –frente a Adorno y Horkheimer, que sostenían que solo el cine de vanguardia escapaba del control de la industria cultural– es cada vez mayor el conjunto de autores que reconocen la posibilidad de que la reflexión crítica sobre temas sociales se pueda alcanzar mediante el estudio de las prácticas filmicas empleadas en películas convencionales de Hollywood.

Ejemplifican que reflexiones de este tipo se encuentran en el cine desarrollado por Robert Altman (1925-2006) o Costa-Gavras (n. 1926), pero también en películas clásicas como *Guess Who's Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967) o *Stella Dallas* (King Vidor, 1937).

Entre estos referentes debería figurar también, con toda claridad, el cine de Frank Capra y, con él, gran parte del cine de los años de la depresión, como admirablemente ha defendido Andrew Bergman en su *We're in the Money. Depression America and Its Films* (1992). En efecto, según los planteamientos de la Escuela de Frankfurt, las multitudes de obreros en paro y sus familias que siguieron acudiendo al cine para hacer más soportable su difícil situación estaban siendo manipuladas por el escapismo. Pero Bergman observa que solo se puede escapar de aquello a lo que se está previamente vinculado:

Sesenta millones de personas no escaparon a un vacío cada semana; escapismo es un concepto apenas útil. Las personas no se escapan de algo con lo que no pueden relacionarse. Las películas tenían sentido porque dibujaban cosas perdidas o deseadas. Lo que es “fantástico” en la fantasía es la extensión de algo real... Del mismo modo que las películas no eran vistas en el vacío, tampoco se creaban en el vacío. Cada filme es un artefacto cultural... y como tal refleja los valores, miedos, mitos y supuestos de la cultura que lo produce (Bergman, 1992, p. xii).

Lo más iluminador del estudio de Bergman es que pone de relieve que la tesis de la Escuela de Frankfurt de que las masas estaban siendo manipuladas por el cine –por la industria cultural en su conjunto– ni siquiera llegaba a ser una mera hipótesis o conjetura que pudiera ser contrastada empíricamente (al menos, en principio). Si el cine de Hollywood funcionara como Adorno y



Horkheimer (y, en general, la Escuela de Frankfurt) dicen, entonces, deberíamos poder contrastar empíricamente sus hipótesis, observando el comportamiento de los espectadores de la época en cuestión. Pero esta tarea jamás fue llevada a cabo, y lo más aproximado a ella –los trabajos de Siegfried Kracauer para el cine alemán de la república de Weimar– estuvieron lejos de ser concluyentes y más bien mostraron la problematicidad de la hipótesis propuesta.

En efecto, para Bergman la obra de Siegfried Kracauer (1889-1996), *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1966), un periodista y también teórico del cine vinculado a la Escuela de Frankfurt, mostró, a su pesar, lo difícil y peligroso que es dibujar unas líneas de influencia que fueran directamente desde los realizadores de cine hasta el “pensamiento popular”. Y esta advertencia le permite sostener:

La premisa no es que los realizadores de cine intuyeron los anhelos de la inconsciencia nacional, sino más bien que ellos experimentaron las mismas tensiones que cualquier otro experimentó y quisieron representarla de distintos modos. Es imposible señalar con alguna certeza qué línea directa se puede trazar desde los filmes hasta el pensamiento popular. El “pensamiento popular” es algo intensamente privado, intensamente diverso, intensamente influido por las diferencias regionales. Pero tomando meramente la historia intelectual de los filmes desde ellos mismos se suministra la más rica de las fuentes para estudiar la pluralidad de las tensiones y de los supuestos del período. Y el hecho de que tuvieran un público compuesto por enormes masas garantiza que ese estudio no es para nada esotérico (Bergman, 1992, p. xiv).

Con sus característicos fino humor y elegancia expresiva, Torres-Dulce llega a un planteamiento semejante (2014, p. 32).

En suma, para dialogar adecuadamente con el cine, para descubrir el sentido de lo humano que aparece en las películas, para ampliar sus registros intelectuales, tal vez debiéramos acostumbrarnos a no hacer de la filosofía la defensora de ningún tipo de reduccionismo: *economicista, sociologista o psicologista...*

*La tercera razón.* En esta breve relación de razones que justifican la aproximación filosófica al cine llegamos a una tercera, hasta cierto punto con ca-





pacidad de equilibrar o matizar las anteriores. Con palabras de Heidegger en *Carta sobre el humanismo* (2006, p. 89)<sup>4</sup>:

Ya es hora de desacostumbrarse a sobreestimar la filosofía y por ende pedirle más de lo que puede dar. En la actual precariedad del mundo es necesaria menos filosofía, pero una atención mucho mayor al pensar, menos literatura, pero mucho mayor cuidado de la letra.

Y prosigue:

El pensar futuro ya no es filosofía, porque piensa de modo más originario que la metafísica, cuyo nombre dice la misma cosa. Pero el pensar futuro tampoco puede olvidar ya, como exigía Hegel, el nombre de amor a la sabiduría para convertirse en la sabiduría misma bajo la figura del saber absoluto. El pensar se encuentra en vías de descenso hacia la pobreza de su esencia provisional. El pensar recoge el lenguaje en un decir simple. Así, el lenguaje es el lenguaje del ser, como las nubes son las nubes del cielo. Con su decir, el pensar traza en el lenguaje surcos apenas visibles. Son aún más tenues que los surcos que el campesino, con paso lento, abre en el campo (Heidegger, 2006, pp. 89-91).

¿No tiene el cine –la experiencia del espectador que, ante una película, comienza a desarrollar un pensamiento que amistosamente le acompaña durante tiempo– ese carácter de tenue surco que lentamente se abre camino por el laberinto de la incerteza y de la confusión que muchas veces amenaza su deseo de verdadero conocimiento?

## §2. CAPRA Y LA LLAMADA A LA TRASCENDENCIA PÚBLICA DEL VERDADERO ROSTRO DE LA MUJER. SINOPSIS DE *AMERICAN MADNESS*

En el momento crítico de la película *American Madness* –cuando el Union National Bank esquivaba la quiebra gracias a la solidaridad de los amigos de su

<sup>4</sup> La *Carta sobre el humanismo* fue publicada por primera vez en 1947 en Berna por la editorial Francke como apéndice a la obra *Platons Lehre von der Wahrheit*.



director— Thomas Dickson grita a pleno pulmón a los directivos que no creían en él, que vayan a ver el espectáculo: “...una muestra de que la fe vale más que todas las garantías del mundo. Vamos, les vendrá bien a su corazón”.

Capra, cuando se hace cargo del proyecto —inicialmente pensado para Allan Dwan—, le imprime claramente su visión de la vida. No se trata solo de que el proyecto adquiriera un sentido social o rooseveltiano (Torres-Dulce, 2014, p. 56), favorecido en parte por la aportación del guionista Robert Riskin. Es algo más profundo: Capra lo que intenta es poner de manifiesto que la economía no es un *algo* abstracto, sino una realidad concreta que tiene como agentes personas determinadas. Dicho de otro modo, la vida económica es *vida de personas* que solo discurre bien cuando parte del amor, y que esta manera de vivir es al mismo tiempo un don y una tarea que se cultiva y potencia desde el matrimonio y la familia (como una fuerza expansiva que impregna toda la sociedad)<sup>5</sup>.

La expresión de Dickson no es una fórmula económica —“la fe vale más que todas las garantías del mundo”—, sino una actitud vital básica. Lo que él designa como fe en las personas no es algo diferente a lo que otros llamamos “compasión”<sup>6</sup>. De hecho, al comienzo de la película, el cajero Matt (que tiene una total sintonía con su director, que lo contrató pese a ser un exconvicto) cuenta un chiste muy significativo que justifica esta equivalencia: un prestamista está dispuesto a dar cincuenta dólares por el empeño de un reloj, si el prestatario adivina cuál es su ojo de cristal. El prestatario dice que es el ojo derecho y acierta. Le pregunta cómo lo ha sabido y le contesta: “porque tiene más compasión que el otro”. Esta crítica al vicio de la falta de compasión hace que los criterios de actuación del director del banco se comprendan más fácilmente.

<sup>5</sup> Para situar la dimensión de los sentimientos en la reflexión filosófica y sobre el propio cine, véase la obra de Jacinto Choza, especialmente *Historia de los sentimientos* (2012).

<sup>6</sup> Aunque a veces se empleen los términos *compasión* y *empatía* como sinónimos (incluso en este artículo, en ocasiones así lo parece), la compasión va un paso más allá de la empatía. Eso lo supo ver muy bien Max Scheler en una de sus principales obras, *Esencia y formas de la simpatía* (2005). La empatía es la simulación mental de las emociones del otro, traslucidas en especial por su rostro. La compasión reduce la simulación al dolor o sufrimiento ajeno y, además, conlleva acciones (o, al menos, compromisos de actuar) para ayudar al doliente a salir de su situación.



Su modo de proceder, sus decisiones con respecto al modo de conceder créditos han tenido que superar la “mala fama de la compasión” (Sanmartín, 2015, p. 119), pues si se hubiese mostrado receloso y predispuesto a la desconfianza, rápidamente se hubiese pensado de él que era un líder duro, pero razonable. Sin embargo, como aclara José Sanmartín:

La compasión en sentido estricto no debería entrañar nada negativo. Es simplemente lo contrario de la crueldad. Es no permanecer indiferente ante el dolor ajeno y, sobre todo, no gozar con el sufrimiento de otros ni de uno mismo. Por eso la compasión comienza con la autocompasión (Sanmartín, 2015, p. 128).

En las relaciones humanas, la compasión despierta la conciencia en la misma medida que la crueldad hacia los demás y hacia nosotros mismos la aniquila. Las diatribas que a lo largo de la película Thomas Dickson tiene con los otros socios capitalistas del banco son una palpable escenificación de un debate que toda sociedad, todo grupo humano y, sobre todo, cada persona mantiene en lo más profundo de su ser: *¿hacia dónde inclino mi corazón?; ¿en qué pongo mi confianza?* Sigue señalando Sanmartín:

La compasión así entendida es quizás una de las virtudes mayores del ser humano, pese a muchos Nietzsche que siguen sosteniendo sobre sus espaldas ideologías castradoras de la empatía. No hay nadie más anti-empático que el individuo capaz de sumir en el dolor a amplios sectores de la sociedad para beneficiar económicamente a unos pocos; nada más cruel que el individuo al que no le tiembla el pulso al tomar decisiones que pueden conculcar derechos humanos básicos –eso sí– en nombre de objetivos que siempre considera superiores; nada más alejado de la compasión que el individuo que se maneja con cifras y no quiere bajar al terreno de las personas y de sus padecimientos porque ello podría llevarle a desistir de las medidas que considera que ha de adoptar en nombre –de nuevo– de un objetivo superior (Sanmartín, 2015, p. 128).

Estas expresiones, nos parece, traducen muy bien el pensamiento de Capra, su *personalismo filmico*. Sus incursiones cinematográficas en el mundo de la economía y de la política no tienen la pretensión de desarrollar un pro-



grama ideológico, sino de mostrar en imágenes que, si en el fundamento de un modo de actuar –económico o de cualquier otro tipo– se encuentra la mentira, la falsedad, la crueldad o la indiferencia hacia el otro, no habrá justificación técnica o estratégica alguna que pueda sanar ese vicio de origen.

Junto a ello, Capra muestra en sus películas la facilidad con la que el discorrir cotidiano de los acontecimientos –lo que percibimos como el día a día de nuestra vida– nos impide ver con la suficiente claridad esas verdades básicas, lastra nuestra libertad, debilita nuestra inteligencia, bloquea nuestra afectividad. Sus retratos no son los de unos héroes y unos santos a un lado, rescatando a un mundo de cobardes y malvados, al otro. Ambos mundos recorren la biografía de las personas, y se necesita ardientemente ambientes y relaciones humanas que permitan recuperar el sentido de la vida.

*American Madness* multiplica los primeros planos, en los que vemos a personas dejarse arrastrar sucesivamente por el rumor y la mentira, o por la confianza y la verdad; por el comentario cruel y destructivo o por el gesto magnánimo; por la colaboración inconsciente en la catástrofe, o por el nadar contracorriente para secundar el bien; por el más profundo abatimiento, o por una renovada esperanza. Pero es que así puede ser concebida –al menos para no pocas personas– la vida humana. El ser humano es profunda y esencialmente paradójico, y este hecho –magníficamente representado por Capra al hacer que un exconvicto esté al frente de la caja de un banco– le evita caer en reduccionismos y esquematismos, y, en particular, en la dicotomía de dividir el mundo en dos bandos irreconciliables: el de los buenos (“los míos”) y el de los malos (“los otros”).

Esto no significa en modo alguno que no pueda haber juicios morales consistentes sobre lo que está bien y lo que está mal. Debe haberlos. Nada sería más errático que poner en contradicción el pensamiento personalista y la capacidad de la conciencia de saber escoger el bien y evitar el mal. Nos referimos a otra cosa: a que no hay que prejuzgar, a que debemos esforzarnos en *no juzgar antes de tiempo* y que tenemos que empezar por juzgarnos a nosotros mismos analizando qué semilla es la que estamos realmente sembrando. Quizás resulte aconsejable considerar que no siempre la cizaña es cosa de los otros.



Para apoyar lo dicho, conviene analizar con algún detalle el filme<sup>7</sup>. *American Madness* se puede sintetizar con facilidad –es una película más bien breve, 73-76 minutos– en las siguientes notas<sup>8</sup>:

- a) Un director de banco, Thomas Dickson (Walter Huston), ha conseguido llevar adelante durante veinticinco años su banco, el Union National Bank, con una política crediticia basada en la confianza; pero la mayoría de los otros directivos, Clark (Edwin Maxwell), Schultz (Walter Walker) y Ames (Edward Martindel), desconfían de que, con tal proceder, pueda hacer frente a la situación de crisis. Un cuarto directivo, O'Brien (Burton Churchill), tiene dudas y un quinto, Ives (Athur Hoyt), parece querer mediar restableciendo la confianza, pero nunca le dejan hablar.
- b) El jefe de los cajeros, Cyril Cluett (Gavin Gordon), se confabula con el mafioso Dude Finlay (Robert Ellis) para facilitarle atracar el banco a cambio de saldar las deudas de juego que ha adquirido con él.
- c) La mujer del director, Phyllis Dickson (Kay Johnson), dolida porque su marido no le presta la atención requerida, coquetea con Cluett y este ve la ocasión para utilizarla como coartada para la noche en la que se va a producir el atraco al banco.
- d) Uno de los cajeros, Matt Brown (Pat O'Brien), que –como ya hemos dicho– debe el puesto a la bondad y a la confianza del director depositada en él, es testigo involuntario de estos flirteos y acude al piso de Cluett para impedir que Phyllis traicione a su marido.
- e) Mientras, se produce el atraco y muere un vigilante. Este hecho –y rumores promovidos por la imprudencia de las telefonistas– pone en entredicho la solvencia del banco. Multitudes atemorizadas y enloque-

<sup>7</sup> Aunque muchas revistas académicas sobre cine parten de la asunción de que la película puede ser vista por el previsible lector, nuestro enfoque sigue la metodología de Stanley Cavell, quien detalla la narración de las películas que luego analiza. Se trata de un procedimiento que se ajusta a las pretensiones de una filosofía filmica personalista y su comprensión del cine como narración de la vida humana, como justifica entre otros Julián Marías. *Cfr.* la bibliografía sobre Cavell (nota 2) y sobre Julián Marías (nota 1).

<sup>8</sup> Acompañamos esta sinopsis con referencias a obras de especialistas en Frank Capra que han estudiado esta película y que desarrollan los aspectos que aquí solo dejamos indicados.



- cidas acuden a retirar su dinero y Dickson intenta calmar los ánimos, mientras los directivos críticos con su gestión quieren forzarle a dimitir.
- f) Las sospechas del inspector de la policía (Robert E. O'Connor) se dirigen inicialmente hacia Matt, que se niega a explicar dónde estuvo la noche de autos a fin de no descubrir las andanzas de Phyllis y herir, de ese modo, a su protector y jefe. Se acaba finalmente descubriendo que el ladrón es Cluett (el jefe de los cajeros), a quien se le *escapa* delante de Dickson que estaba en su piso con su mujer, Phyllis, en la noche del robo. Dickson confirma este dato, se viene abajo y, a partir de ese momento, él —que vivía para su empresa— deja de luchar por el banco.
- g) Su mujer acude a explicarse y a pedirle perdón. Al verlo tan abatido (Maland, 1998, pp. 100-101), le pide que, al menos, batalle por el banco. Quienes lo han reemplazado en esa tarea han sido su secretaria Helen (Constance Cummings) y su prometido, que es precisamente Matt. Lllaman a amigos de Dickson que han recibido préstamos y estos reaccionan de maravilla, depositando los ahorros de sus ganancias de nuevo en el banco. Su ejemplo hace que desistan de retirar sus ahorros quienes estaban dispuestos a hacerlo. Y hasta los directivos siguen sus pasos, ingresando en el banco cantidades importantes, entre conmovidos y avergonzados (Lourdeaux, 1990, p. 145).
- h) Al día siguiente llega la calma. Dickson les da permiso a Helen y Matt para que se casen, y él mismo prepara una *luna de miel* con Phyllis.

Como es propio del cine personalista<sup>9</sup> de Capra, este resumen no le hace justicia, pues deja necesariamente fuera gestos y aspectos cotidianos que son muy significativos. Veamos algunos ejemplos.

<sup>9</sup> El “personalismo filmico” es un concepto clave. Para explicarlo brevemente, podemos aludir a la expresión de Emmanuel Mounier acerca de que: “Llamamos personalista a toda doctrina, a toda civilización que afirma el primado de la persona humana sobre las necesidades materiales y sobre los colectivos que sustentan su desarrollo” (Mounier, 1976, p. 9). Y añadimos que en el caso del cine no solo afirma el primado de las personas, sino que la hace presente como contenido esencial de un arte que se centra en mostrar la vida de estas como contenido dominante. Proponer el cine como arte de las personas al servicio de la mejor expresión de su felicidad es un rasgo de identidad del cine personalista.



- Capra presenta con todo lujo de detalles la caja de seguridad en la que se guarda el dinero, mostrando su funcionamiento al detalle en cuatro escenas (en la escena inicial, en la preparación del robo, en la perpetración de este y en la escena final) (Maland, 1980, pp. 72-73). Forma parte de su fascinación por lo tecnológico, favorecida por su formación como ingeniero. Pero hay que resaltar que esa fascinación que siente Capra por lo técnico siempre tiene una vertiente humanista: el progreso técnico está al servicio del desarrollo del ser humano, por lo que cae necesariamente bajo el peso de su responsabilidad moral.
- Capra dibuja con maestría las escenas de difusión del rumor, desde las indiscreciones de las telefonistas –iniciadas por la propia empleada del banco (Polly Walters)– hasta las que se prolongan en una vertiginosa escena coral por medio de llamadas telefónicas, encuentros en bares, calles, peluquerías... creando un verdadero clima de pánico...<sup>10</sup> Cuando pasa todo, uno de los personajes (Richard “Skeets” Gallagher) más *activos* en la difusión del chismorreo sentencia como si con él no fuera nada: “este es el problema de las personas hoy en día: oyen un rumor y pierden la cabeza”. Con realismo pero sin exacerbación, Capra refleja con crudeza la capacidad de abandono del héroe por parte de las masas, cuando se guían por su egoísmo (Zagarrio, 1998, p. 87).
- Igualmente Capra retrata con buen humor y tolerancia el minuto de gloria de los personajes secundarios cuando tienen que testificar. El joven cajero Oscar (Sterling Holloway) refiere lo impresionado que se quedó al ser el primero en descubrir el cadáver del vigilante con una frase que repite continuamente: “hubiese bastado un alfiler para derribarme”. La casera de Matt, Mrs. Halligan (Tempe Pigott), se recrea dando una respuesta inmoderada a la pregunta concisa del inspector acerca de cuándo cree que el joven regresó a su casa la noche del crimen.
- La atención que Capra dispensó siempre a los actores secundarios encuentra su reflejo en el modo en que el propio Dickson trata a todos sus empleados, especialmente a los más humildes: el conserje o el emplea-

<sup>10</sup> Señala Charles J. Maland: “Capra muestra las profundidades del abismo en quince tomas, que duran apenas dos minutos” (Maland, 1998, pp. 100-101).



do de limpieza. También las escenas de grandes grupos en movimiento se ven salpicadas por gestos y argumentos de personajes concretos que evitan que la acción llegue a ser la de una masa completamente despersonalizada. Así, por ejemplo, entre la gente enloquecida por el temor de perder su dinero, Capra intercala la figura amable de una anciana que, lejos de la codicia, tan solo busca seguridad para los ahorros de su vida (Emma Tansey).

- Pero esos movimientos en la calle, en el *hall* del banco, delante de las cajas... adquieren una fuerza expresiva singular. Capra es plenamente consciente de que el ser humano como ser comunitario puede degenerar en gregario y perder su propia consistencia personal. Pero no pinta escenas de furia embravecida. Más bien responden al dicho evangélico de ser “ovejas sin pastor”. Se miran unos a otros, comparten la desconfianza, mascan el miedo y la angustia... Pero en su propia debilidad parecen estar clamando por alguien que verdaderamente los guíe y los libere de su inquietud.

### §3. ¿DÓNDE APARECE EL ROSTRO DE LA MUJER?

En anteriores filmes de Capra esta era una pregunta de fácil respuesta: en la joven protagonista. En *American Madness* asistimos a un desplazamiento: será el de Helen, la secretaria de Dickson, el que ilumine con su *desvelamiento* la llamada a la centralidad del amor como eje que ordene la convivencia, tanto en su novio Matt como en su propio jefe.

Cuando encarnó este personaje, Constance Cummings apenas tenía 22 años y supo dotarlo al mismo tiempo de una expresividad que consigue aunar la fuerza con la limpieza. Dos años antes había coincidido con Walter Huston haciendo el papel de su hija en la película de Hawks *The Criminal Code*, estrenada el 3 de enero de 1931 y rodada durante ocho semanas en otoño de 1930 (Arribas, 2012, p. 8).

Ahora, al relacionarse con Cummings como su secretaria, Huston –en el papel de Dickson– vuelca sobre ella una ternura paternal y al mismo tiempo nostálgica, como si estuviera reconociendo en ella lo que siempre ha deseado





ver y habitualmente había contemplado en su esposa. ¿Qué es lo que Dickson valora realmente de la relación entre Helen y Matt? Podría parecer que Dickson en lo que confía es en que Matt —el joven al que Dickson ha sacado de la tentación del delito y lo ha reformado desde su trabajo en el banco— pueda encontrar en Helen la misma fuerza que él halló en su esposa. Pero, quizás, lo que Dickson está valorando de verdad en la relación entre estos jóvenes es que le ponen de manifiesto lo que él necesita con urgencia: renovar su propio matrimonio. En Dickson se está produciendo algo crucial para una vida auténtica: la alegría que en uno debe producir el amor de los demás y, en particular, del amor esponsalicio de las personas que a uno le importan. Para Dickson, el amor entre Helen y Matt se constituye así en un acicate para perseverar en la alianza por él mismo escogida: en su donación a Phyllis, la persona por él amada y elegida<sup>11</sup>.

Capra, por medio de la fotografía de Joseph Walker, cuida especialmente los primeros planos de Helen: verdaderamente parecen estar dotados de una singular luminosidad y sin duda en ello influye la ausencia de maquillaje con la que Capra prefería presentar a sus actores y actrices. Para una mayor intensidad de la presencia de lo joven, sitúa el puesto de trabajo de la secretaria en un escritorio al final de las escaleras principales, delante de la puerta de Dickson. Esta ubicación permite que Helen *vea desde arriba* y ella misma sea localizada desde esas *coordenadas de elevación*. Con esta localización privilegiada está a resguardo de lo que ocurre en la planta baja: la irrupción del mafioso Finlay y sus secuaces, las riadas humanas enloquecidas ante la noticia de la posible quiebra del banco, la persecución de la policía... pero, al mismo tiempo, puede contemplarlas de otra manera, implicarse con lucidez en lo que ocurre.

No está, sin embargo, encerrada en una torre de marfil. Capra hace que Helen baje y con desparpajo bese a Matt para animarle (al parecer, perdonándole que, para ayudar a un amigo, haya gastado el dinero que necesitaban) o que vaya al encuentro de Dickson y le anuncie que sospechan de su novio en relación con el robo. También es crucial su aparición en el despacho donde Matt

<sup>11</sup> Para comprender la importancia social del amor esponsalicio es crucial la obra de Dietrich von Hildebrand *La esencia del amor* (1998).



está siendo interrogado, poniendo en conocimiento del inspector que Finlay merodeaba con Cluett por el banco. Pero, sobre todo, su acción resulta decisiva cuando comienza a llamar a los hombres de negocio que Dickson ha ayudado para que, ahora que los necesita –y que se encuentra totalmente abatido al pensar que ha perdido también a su esposa–, le presten el auxilio adecuado.

Estos rasgos de Helen, su manera providencial de resolver el problema financiero que asfixia a Dickson, serán un perfecto anticipo de la actuación del personaje de Mary Hatch (Donna Reed) en la obra maestra de Capra, *It's a Wonderful Life* (1946). En *American Madness*, Helen es testigo de la generosidad de su jefe; en la película posterior, Mary pone en valor la entrega de su marido.

¿Supone esto de modo encubierto una crítica contra el personaje de Mrs. Dickson, de Phyllis? Nos parece que en modo alguno: más bien Capra parece que intenta poner de manifiesto la coincidencia de propósitos entre las dos mujeres, lo que es el primer síntoma de recuperación del matrimonio. Veámoslo.

Phyllis ha jugado con fuego. Su despecho, al creer que no ocupa el lugar que le corresponde en el corazón de su marido, la lleva a flirtear con Cluett. Capra discurre en esas escenas con gestos muy propios del gran Ernest Lubitsch (1892-1947) en sus *The Marriage Circle*<sup>12</sup> (*Los peligros del flirt*<sup>13</sup>) o en *One Hour with You (Una hora contigo)*<sup>14</sup>. Pero solo transitoriamente. Allí donde el director alemán daba rienda suelta a la ambigüedad y huía de las lecturas morales a favor de la picardía y lo lúdico, Capra plantea una oportunidad para que Phyllis descubra con más profundidad el vínculo de amor que le une a su marido y obre en consecuencia poniendo fin a sus veleidades. Como ya advirtió con sabiduría André Bazin, según recoge James Harvey (y es esta una reflexión que sintetiza aspectos esenciales de nuestra investigación):

Contrariamente a lo que parece, la comedia era realmente el género más serio de Hollywood: en el sentido de que reflejaba a través de lo cómico

<sup>12</sup> 1924.

<sup>13</sup> El título de la película en español emplea esta expresión literal, y no la de *flirteo*, que es la que admite el diccionario de la Real Academia.

<sup>14</sup> 1932.



las creencias morales y sociales más profundas de la vida estadounidense (Harvey, 1998, p. 83).

Como ya hemos señalado en otras ocasiones, Capra, como McCarey, Koster, Leisen o La Cava –la lista se podría ampliar–, conocía estos derroteros de la comedia, heredera de la *opereta traviesa* (Harvey, 1998, pp. 3-34). Aprendieron sus recursos cómicos, pero no asumieron su cinismo. Al contrario, vieron en ella la oportunidad de profundizar mejor en *los poliédricos aspectos* del enamoramiento y del amor, de los amores y los amoríos, de la necesidad de educación del corazón humano, del imprescindible papel del perdón y la misericordia.

Por ello, Capra incluye una escena difícilmente esperable en una comedia de Lubitsch. Cuando Phyllis acude al despacho de Dickson a darle sus dolorosas explicaciones (“Cluett no significa nada para mí... empecé a sentir que no formaba parte de tu vida, que era una extraña... lo único que hicimos era ir al teatro... tomar una copa... eso fue todo”), concluye de un modo decidido y desprendido: “no he hecho nada mal. No podría hacer nada mal. Te quiero demasiado. Tú lo sabes”. Y le anima a salvar la situación del banco, al que hasta entonces ella había considerado su enemigo.

En efecto, baste recordar que, en su primera aparición en la película, Phyllis mantiene un diálogo significativo con la secretaria de su marido, ante la imposibilidad de encontrarse con él en ese momento, por hallarse reunido con los otros directivos: “Helen, ¿ha intentado alguna vez competir con un banco? Hágame caso, no lo intente. Es inútil. Si hubiera otra mujer podría hacer algo, pero no a un banco, no se le pueden sacar los ojos, ¿verdad?... Cuando salga, dígame que volveré, que aún no se ha deshecho de mí”. Todo lo sucedido le ha abierto los ojos a Phyllis: la dedicación de su marido hacia el banco no es un acto de infidelidad hacia ella, sino un elemento desequilibrador entre lo laboral y lo familiar, cuya rectificación deben asumir juntos.

Y, en ese momento, mientras Phyllis busca decididamente el perdón y la reconciliación, Capra hace que aparezca el interventor, Sampson (Harry C. Bradley), en el despacho para comunicar que la acción de Matt y Helen ha sido fructífera y que los amigos de Tom están ingresando dinero en el banco. El primero de todos, Mr. Jones (Charley Grapewin), a quien los directivos



críticos con Dickson ponían como paradigma de lo poco fiable. La expresión de confianza de su esposa ha tenido una correspondencia inmediata en los acontecimientos. Dickson recupera la esperanza y es en ese momento cuando va a buscar a sus banqueros oponentes y les espeta: “...una muestra de que la fe vale más que todas las garantías del mundo. Vamos, les vendrá bien a su corazón”.

Pero notemos que el gesto de perdón de Phyllis es, al mismo tiempo, para el director del banco la oportunidad de perdonarse a sí mismo. Dickson no está hundido (Zagarrio, 1998, p. 82) por la infidelidad de su esposa, sino por haberla perdido, por no haber sabido expresarle el lugar prioritario que ella ocupa en su vida, y que a él se le ha hecho palpable en la situación presente: quedarse sin el banco le importa mucho menos que arruinar su matrimonio.

La fe que vale más que todas las garantías del mundo es lo que se aprende a vivir de manera radical en el matrimonio. Lo que muestra la importancia del rostro de la mujer para instaurar una verdadera humanidad: aquella en la que con coherencia se valoran más las personas que las cosas.

De nuevo nos encontramos con una realidad tan constatable –la vemos en la vida y damos con ella en los personajes de la literatura, el teatro y el cine– como misteriosa –no parece que se pueda objetivar por medio del lenguaje, o mejor, ejercer su señorío sobre él–, una realidad hacia la que Emmanuel Lévinas nos aproxima: el misterio de lo femenino instaura una relación no reducible ni al poder ni al conocimiento, que califica de “comunicación erótica”:

Hemos de reconocer el lugar excepcional que ocupa entre todas las clases de relaciones. Es la relación con la alteridad, con el misterio, es decir, con el porvenir, con aquello que, en un mundo en el que todo se da, no se da jamás; con aquello que puede no estar presente cuando todo está presente. No con un ser ausente, sino con la dimensión misma de la alteridad. Allí donde todos los posibles son imposibles, donde no es posible poder, el sujeto es aún sujeto para el eros. El amor no es una posibilidad, no se debe a nuestra iniciativa, es sin razón, nos invade y nos hiere, y, sin embargo, el yo sobrevive en él (Lévinas, 1993, p. 132).

Lo femenino instaura otra humanidad porque invita a relacionarse de otra manera con el otro. Esto, que se aprende radicalmente en el matrimonio, ayu-



da a ejercer otro tipo de respeto hacia el misterio humano que acompaña a cualquier persona con la que nos podamos encontrar, aunque no siempre sepamos reconocerlo. Lo femenino es entonces una continua llamada a desarrollar esa sensibilidad.

Con su habitual fuerza crítica señalaba en el mismo sentido Emmanuel Mounier:

Deslastrada de fáciles misterios equívocos, quizá llegue la mujer a alcanzar algunos grandes misterios metafísicos, desde donde comunicará con toda la humanidad, en lugar de ser una digresión en toda la historia de la humanidad. Al hombre satisfecho con un fácil racionalismo, ella le enseñará quizá que el “misterio femenino” es más exigente que esta imagen complaciente que él se ha formado y le empujará a su propio misterio (Mounier, 1976, pp. 108-109).

Igualmente, resulta conveniente volver a una pregunta que con frecuencia nos hacemos en esta investigación: *¿está experimentando Mrs. Dickson lo que en otras comedias Stanley Cavell designa como el nacimiento de la nueva mujer?* En efecto, el filósofo emérito de Harvard señala:

Nuestras películas se pueden interpretar como parábolas de una fase del desarrollo de la conciencia en el que se establece una lucha por la reciprocidad o igualdad de conciencia entre una mujer y un hombre, un análisis de las condiciones bajo las que esta lucha por el reconocimiento/atención (como dijo Hegel) o exigencia de reconocimiento/admisión de la igualdad (como he señalado)<sup>15</sup>, es una lucha por la libertad mutua, en especial de las visiones que unos tienen de los otros, cosa que da a nuestros filmes un temperamento utópico. Albergan una visión que reconocen imposible de domesticar por completo, de habitar por completo en el mundo tal y como lo conocemos. Son historias de amor. Al mostrarnos nuestras fantasías, expresan la agenda interna de una nación que concibe para sí anhelos y compromisos utópicos (Cavell, 1981, p. 28).

<sup>15</sup> Creemos que es una mejor opción plantear así la traducción de la expresión literal de Cavell y no *recognition* simplemente como *atención*, y *acknowledgement* simplemente como *reconocimiento*, porque en castellano se perderían los matices.



La preeminencia del varón en filosofía no es sino un reflejo de esta en la vida social: una vida en la que el sujeto humano protagonista de los derechos y de las decisiones sobre lo que verdaderamente importa es el varón, quien habitualmente *tendrá la cortesía de hacer partícipe de sus éxitos a la mujer* con la que ha decidido compartir su vida. El nacimiento de la nueva mujer pone fin a ese modo de entender las cosas y, al mismo tiempo, despierta la mirada del varón: el varón aprende a respetar a la mujer, en el sentido latino del término *respectus*: ‘mirar’ (*spectare*) al otro como un igual.

Phyllis no se queja de que su marido no la trate bien, sino de que no la considere como la primera destinataria de la conversación de su vida –del mutuo aprendizaje moral, del ejercicio activo de la complementariedad–. Dickson es un hombre abierto y simpático (empático), capaz de representarse el mundo emocional de las personas que le rodean –sus empleados, especialmente...– pero que lamentablemente ha estado ciego ante la terrible situación por la que estaba atravesando la vida de su esposa.

Si nos acogemos a un juicio moral basado en la norma (y por tanto racionalista y exterior), Phyllis ha estado más cerca que Dickson de quebrar su promesa de amor mutuo –a no ser que queramos ver en el galanteo de este con Helen algo más que mero afecto paternal, lo que a nosotros nos parece inverosímil–. Pero esta manera de acercarnos al problema creemos que va a su raíz. El juicio moral de bien o mal nos sirve perfectamente a cada uno en primera persona –para hacer el bien y evitar el mal en la esfera de nuestra libertad–, pero suele ser insuficiente para aplicarlo de modo directo en los demás: de ahí la sabiduría de la sentencia evangélica “no juzguéis y no seréis juzgados” (el juicio temerario, se podría añadir, no solo es un error moral; también lo es desde el punto de vista del conocimiento, pues procede de una falsedad en la captación de la realidad). Las comedias, señala Cavell, nos recuerdan esa fragilidad de nuestra conciencia:

...afirman que nuestras vidas son poemas, sus actos y palabras el contenido de un sueño, que funcionan en entramados de significación que no podemos o no estamos dispuestos a examinar, sino que simplemente enmarañamos más. En la vida cotidiana los poemas a menudo parecen compuestos de demonios que nos maldicen, que nos desean el mal; en el arte parecen compuestos por un ángel que nos desea el bien, y nos bendice (Cavell, 1981, p. 24).



La bendición del arte va unida a su ofrecimiento de ampliar nuestros registros de empatía y de comprensión, y de alejarnos de la maldición del juicio con dureza de corazón. Aprendemos a dilucidar una lógica que no se reduce a fórmulas y deducciones porque accede a la complejidad del corazón humano.

#### §4. DEL ROSTRO DE LA MUJER AL ROSTRO DE LA AMISTAD

La gestión bancaria de Thomas Dickson se basa en tratar a los clientes *como si fuesen amigos*: personas, en suma; aunque no todos ellos se comporten como tales. En ese sentido, una de las aportaciones más valiosas de *American Madness* es la manera en la que Capra materializa en Matt Brown lo que es el rostro de la amistad.

Desde las primeras escenas, Matt aparece como un personaje animoso: es el responsable de abrir la caja fuerte, que cuenta chistes a sus compañeros, que goza del amor de Helen y que se mete en apuros por ayudar a sus amigos. Sin embargo, para los directivos que se oponen a la gestión de Dickson, Matt no pasa de ser un ladronzuelo que entra en casa del director, “le atraca y al día siguiente tiene trabajo aquí... Un chico que debería estar en la cárcel está manejando el dinero del banco”. La realidad es polifacética. Lo que sí es evidente es que Dickson ha jugado un gran papel en el cambio de rumbo de la vida de Matt, al depositar su confianza en él, pese a sus antecedentes.

No todo el mundo es agradecido con quien le ayuda. Nos atreveríamos a decir que el más común de todos los pecados es la ingratitud. Hay quien no perdona haber sido ayudado. Matt no es de ese tipo de personas. Él vive con sentido positivo su gratitud hacia Dickson. Por eso, a diferencia de otros de los beneficiados por la magnanimidad del banquero, el joven cajero parece estar aguardando siempre la oportunidad para corresponder a tanto bien recibido.

Y es ese deseo de corresponder a la ayuda recibida lo que va a causarle a Matt un grave problema. Ya sabemos que Matt, por pura casualidad, es testigo del flirteo de Phyllis —entra en el despacho de Cluett y lo ve intentando besar a la mujer de Dickson—. Consciente de lo peligroso de la situación, Matt trata de evitar que el simple flirteo degenera en algo peor. De ahí que, esa noche,



acuda a casa de Cluett para esperarlos cuando suban a tomar una copa. Y de esta manera –guiado por sus buenas intenciones– se queda sin coartada ante la acusación de haber sido él quien ha atracado el banco y asesinado al vigilante. Matt podría contar la verdad, pero no quiere, pues hacerlo le causaría un daño gravísimo a su benefactor.

Cuando a la mañana siguiente Matt es interrogado por la policía y por el director, Capra les dedica a Dickson y a Matt unos primeros planos que revelan la densidad del conflicto que están viviendo los personajes. El director del banco anima a su empleado a que diga sin temor dónde estuvo la noche del crimen, plenamente convencido de su inocencia. Matt guarda silencio dando muestras del sufrimiento que embarga su espíritu. Dickson, extrañado por su actitud, le propone que, al menos, se lo confiese a él a solas. Pero el joven se niega. El banquero se marcha de la habitación, abatido al pensar que Matt lo había traicionado.

Matt prefiere ser acusado del robo y del asesinato antes de producirle el más mínimo daño a su amigo. Matt es un héroe silencioso<sup>16</sup>. Matt, a su manera, es capaz de otro tipo de heroísmo, que acepta el perjuicio propio antes del daño del amigo.

¿De dónde saca Matt las fuerzas para comportarse así? Junto a la gratitud hacia su benefactor, Matt cuenta en su favor con el amor de Helen, que da sentido y orienta su vida. La primera vez que el joven comparte con su novia que ha visto a Cluett intentando besar a Phyllis, Helen le hace prometer que no dirá nada. El silencio ya no es solo una cuestión personal de Matt; es un sentimiento compartido con Helen que le permite redoblar su fortaleza y la confianza en que está haciendo lo que debe hacer.

<sup>16</sup> En la historia del cine el héroe silencioso –el héroe que prefiere guardar silencio para no dañar a terceros, o para beneficiarles sin otra contrapartida más que la moral– está presente bajo figuras distintas: el sacerdote que en *I Confess* (1953) (*Yo confieso*) de Alfred Hitchcock guarda el secreto de confesión de un asesino, pese al acoso de que es objeto; el vaquero que en *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962) –una obra que ha sido catalogado por muchos estudiosos como “maestra”– se calla, sacrificando el amor de su vida y su propia fama, para favorecer a un hombre honrado, etc. Es un tema que Capra volverá a exponer prodigiosamente cuando el pequeño Georges Bailey en *It's a Wonderful Life* se promete a sí mismo no delatar nunca el grave error de Mr. Gower (H. B. Warner), el dueño de la farmacia para quien trabajaba y que, en lugar de unas píldoras, le había dado un frasco con veneno para que se lo llevase a una cliente.





La dimensión esponsalicia del amor no es la única ni la exclusiva manera de vivir el amor humano, pero le corresponde un particular papel educativo con respecto a todas las demás variantes. En el Antiguo y en el Nuevo Testamento el matrimonio aparece como el signo de la fidelidad de Dios hacia el ser humano, hacia las mujeres y los varones, de su alianza inquebrantable, de la promesa feliz de vida compartida. Trasladado esto a la esfera ciudadana, el amor esponsalicio es la escuela de la renuncia a vivir desde uno mismo para hacerlo desde una actitud de don. Esta disposición educada y cultivada es la que permite ver al otro como es, no como nos gustaría para nuestros apetitos. Por eso tiene un papel rector en el ordenamiento de todos los demás amores, que deben coincidir en esto: mirar por el otro más que por uno mismo, hasta el final. Con toda sencillez y sin la menor ambigüedad, este tipo de amor es el que parece inspirar Helen a Matt.

#### §5. DE LA EMPATÍA A LAS SALIDAS DE LA CRISIS

El retrato del rostro de la mujer y de la amistad no alejaba a Capra de lo que él quería mostrar sobre el sufrimiento humano provocado por la Gran Depresión del 29, y sobre la adecuada manera de salir de la situación creada. Su proceder se entiende de modo más diáfano desde lo escrito por José Sanmartín al analizar la “bancarrotas moral”, la violencia política financiera de nuestros días:

Frente a la crueldad, nuestra sociedad necesita normalizar y extender la compasión. Quizá por eso ahora mismo se fomenta entre escolares la inteligencia emocional. Pero habría que extenderla, urge extenderla, a la economía, la política, la justicia, el mundo de la comunicación y la sociedad en su conjunto (Sanmartín, 2015, pp. 128-129).

En las primeras secuencias de la película los directivos van caminando por el *hall* de banco hacia la sala de juntas. Forman un grupo que avanza de modo alineado, como si sus componentes (cinco) desearan difuminar su individualidad en la colectividad. Oscar, un empleado locuaz, sentencia: “malas noticias, los cuatro jinetes y medio”. Con “la mitad” se está refiriendo a Ives,



probablemente porque es el único de ellos que muestra expresiones amistosas, a pesar de su fragilidad personal.

Una vez en la junta se perciben claramente dos bandos. Ives trata de contemperizar y O'Brien no quiere precipitarse al tomar decisiones. Por el contrario, Clark dirige la facción más dura, a la que se suman Ames y Schultz. Alarmados porque "tenemos más deudas sin garantía que cualquier otra institución", buscan retirar a Dickson, si bien guardando las apariencias: tratan de conseguirlo fusionándose con otro banco. Su objetivo es claro: "Demos el puesto a otros, anulemos los préstamos dudosos, y volveremos a pisar terreno firme".

Ilustran e intentan justificar su alarma con frases del tipo: "Gente que no conseguiría ni cinco céntimos en otra parte, aquí sí. Y, ¿basándose en qué? En corazonadas, según él. Un día regalará el banco por una corazonada". Aluden a Matt y concluyen en la necesidad de organizarse frente a Dickson.

Frente a la pura razón fría y calculadora, movida únicamente por el beneficio, Dickson muestra a sus oponentes que cabe hacer otro tipo de gestión sin, por ello, dejarse arrastrar solo por las emociones, una gestión a la par más humana y razonable. Una gestión presidida por la razón que, no por ello, aparta a un lado el sentimiento. Como explica José Sanmartín:

... cognición y emoción deben ir juntas para que la conducta sea normal... Conviene que la emoción *coloree* la razón, algo muy distinto de secuestrarla... La emoción ayuda a equilibrar la razón, a ordenarla. La razón fría puede dejar de ver un ser humano, cosificándolo, convirtiéndolo en puro medio para lograr un determinado fin. Eso puede hacer la razón. La emoción humaniza la razón fría y la hace vulnerable a esas llamadas de la biología innata que están en la base de la empatía afectiva (Sanmartín, 2015, pp. 123-124).

En la discusión con la junta directiva, Dickson va revelando sus propias convicciones: "Señores, están perdiendo el tiempo, no habrá fusión... He trabajado veinticinco años para levantarlo (el banco) y ahora me piden que lo regale a cualquiera... *No me interesan los beneficios, me interesa el banco*<sup>17</sup>...

<sup>17</sup> Subrayado nuestro.



Los clientes son mis amigos. Necesitan mi protección. No pienso abandonarlos”.

Capra acepta en boca de los críticos de Dickson la objeción más consistente a sus planteamientos: “¿Y cómo piensa protegerlos (a sus clientes) concediendo préstamos sin sentido?”. La manera de proceder de Dickson anticipa lo que hoy se vende como “banca personalizada” (*customizada*). Pero a raíz de la crisis que se desencadenó al principio del presente siglo hemos podido comprobar los efectos tan perversos que esto puede generar si es solo un eslogan y no un criterio de actuación moral: en tiempos de *dinero barato* se vendieron créditos e hipotecas sabiendo que era casi imposible que sus beneficiados pudieran cumplir con el compromiso.

Capra sigue desgranando el argumentario (Willis, 1974, p. 118). Los directivos califican de irresponsable su proceder, máxime en tiempos de crisis. Consideran que hasta ahora ha tenido suerte, pero que esa buena fortuna se puede terminar. Schultz sentencia: “Hoy en día los bancos deben tener cuidado. Y usted ha sido más generoso que nunca”.

Dickson no se inmuta. Capra expone por boca de Dickson la visión del crédito que le parece adecuada: “El problema de este país es que se acapara demasiado dinero. El dinero parado no sirve para nada... Debemos hacer que circule si quieren que este país prospere” (Buscombe, 1998, pp. 263-264).

La objeción de los directivos se centra en los destinatarios de ese crédito. Dickson pone el ejemplo de Jones –el primero que luego ingresará dinero en el banco para contrarrestar la situación de pánico creada contra el Union National Bank– y ve en él una representación de lo que ha podido ocurrirles a muchos hombres de negocio: una situación transitoriamente delicada que necesita ayuda, tras muchos años de ejercicio ejemplar. Jones merece el crédito porque es sincero, porque sigue siendo un buen hombre de negocios y porque las dificultades lo han hecho más prudente.

Y concluye: “Debemos ofrecer la seguridad adecuada. No acciones de valores fluctuantes<sup>18</sup>... sino garantías basadas en las personas”. Clark ironiza:

<sup>18</sup> En la crisis del 29 se concedían créditos sin garantías suficientes de devolución para la adquisición de acciones. Se originó así una gran *burbuja de acciones*, como en 2007 se originó una gran *burbuja inmobiliaria* porque se concedían hipotecas *subprime*.



“la persona. Esa es su idea”. Dickson sentencia: “Es de Alexander Hamilton<sup>19</sup>, la mejor mente bancaria de este país. Estas fueron sus palabras literales: *la persona es de lo único de lo que puede fiarse y es lo único que sacará este país de la miseria*”.

Capra corta la escena del debate de los directivos y suministra los ejemplos antagónicos que se van a dar en el entorno de Dickson y que provocarán en definitiva la crisis del banco: la presión de los mafiosos sobre Cluett, la colaboración de este en el atraco, la seducción de Phyllis para que sirva de coartada... La nota común de todas estas acciones es la manipulación de la persona, la violencia sobre ella: “*violencia es cualquier acción u omisión intencional y dañina. Nada más. Y nada menos*”<sup>20</sup> (Sanmartín, 2015, p. 83). La antítesis del personalismo es la violencia en cualquiera de sus manifestaciones, como justifica también Jesús Ballesteros (Ballesteros, 2006).

Cuando la cámara vuelve a la sala de juntas, Dickson insiste en la relación personal que ha tenido con sus clientes, cómo los ha visto crecer –e incluso a sus padres antes que a ellos–. Frente al argumento de conservar un alto nivel de efectivo para atender situaciones de urgencia, Dickson sostiene que él mantiene el mínimo exigido por la ley y “el resto está en circulación para ayudar a la industria y a los negocios”. Y cierra su argumentación: “Antes de hacer un nuevo cliente o de atender cualquier crédito debo saber una cosa: ¿creo en él? Hasta ahora he acertado el cien por cien de las veces. Cuando empiece a equivocarme, no habrá que tomar medidas. Yo mismo cederé el banco y podrán fusionarse con quien deseen. No seré yo quien lo dirija entonces. Buen día, señores”.

Tras este largo planteamiento inicial de la película se entiende perfectamente lo que busca Capra con la trama: lo que va a provocar la crisis del banco es una cadena de traiciones y desconfianzas: la sumisión de Cluett a los mafiosos, el momento de debilidad de la esposa de Dickson, los deseos de notoriedad de algunas personas que las lleva a expandir falsos rumores... Y el remedio ante esta situación será la recuperación de la cadena contraria, la

<sup>19</sup> Alexander Hamilton (1757-1804), primer secretario del Tesoro de los Estados Unidos, fue economista, abogado, escritor y político.

<sup>20</sup> Subrayado nuestro.



que genera de manera creciente confianza: en su esposa, en los clientes, en sus propios compañeros directivos de banco, que acabarán sumándose a quienes ingresan dinero para mantener el buen nombre de la institución que regentan.

Capra siempre decepciona a quienes sostienen las tesis de la alienación marxista. El carácter objetivo con el que Marx va describiendo las contraposiciones entre los seres humanos (alienación económica, social, política, religiosa)<sup>21</sup> no convence a Capra, que nunca renuncia a abrir caminos y encontrar soluciones por medio de la responsabilidad creativa de las personas. La persona es la clave. La solución nace del ejercicio moral de la libertad en conjunción con la respuesta empática –neurobiológicamente corroborada– que crea la red invisible que nos une a los seres humanos en una colectividad sin dejar de ser, por ello, individuos. El gran error del marxismo –que está en la base misma del fracaso del comunismo– ha sido ir en contra de lo que la propia naturaleza humana fija, tratando de reemplazar el individuo humano por la sociedad humana, la antropología por la sociología.

## §6. RECAPITULACIÓN

Capra encarna en Thomas Dickson el modelo de un sistema financiero inspirado por el personalismo *filosófico*: el buen crédito es el que fluye para incrementar la viabilidad de las iniciativas y los proyectos de las personas y las familias. Así, el primer recurso de una economía verdaderamente libre es el de la confianza entre las personas (Scherle y Levy, 1977, p. 109; Cieutat, 1990, p. 153).

El clima de confianza –que presenta Capra para ambientar la vida de un banco– parece más propio de una comunidad auténtica de personas que de una empresa (Girona, 2008, pp. 174-181). Es un clima de empatía –de renuncia a la crueldad y a la violencia– del que, precisamente, se ha beneficiado Matt Brown. Ese clima se refleja de manera rotunda y clara en la figura del

<sup>21</sup> Nos estamos refiriendo al análisis que Karl Marx realiza, entre otras, en estas obras: *Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel* (1978); *Crítica de la economía política* (1976); *La ideología alemana* (1972); *Manuscritos. Economía y filosofía* (1970).



director del banco, Tom Dickson, que, a la vez que saluda con toda amabilidad a sus empleados, no duda en mostrarse firme con un Consejo de Dirección que pretende cambiar su filosofía personalista por otra economicista, basada en la desconfianza hacia las personas, la minimización del riesgo y la maximización del beneficio.

Todo se le tambaleará ante la posibilidad de que le haya sido infiel su esposa Phyllis (Kay Johnson), a la que, a pesar de amar profundamente, no le dedica ni el tiempo ni la atención que debería, absorbido por el trabajo (Poague, 1994, pp. 111-112). La pérdida del amor de su mujer pesa más en su estado de ánimo que la delicadísima situación por la que atraviesa el banco, un estado de ánimo que le induce ideas suicidas (Maland, 1980, pp. 70-74). Solo la reconciliación con Phyllis, escuchar que ella apoya su trabajo en el banco, le devolverá la energía para seguir confiando en los demás.

Capra refleja en esta película un aspecto esencial de la crisis del 29: la pérdida de confianza mutua que agravó los problemas de desajuste económico. Considera que solo creyendo en las personas se podrán encontrar las verdaderas soluciones (Lanuza, 2011, p. 83). Y lo ilustra de modo palpable: las personas en las que Dickson había confiado a la hora de conceder un crédito son las mismas que acuden en su socorro, depositando sus ahorros en el banco cuando la locura se desata entre los clientes de la institución por los acontecimientos mencionados. Todo un ejemplo que imitar –y que de hecho siguen los miembros del Consejo de Dirección–. No hay en Capra, en consecuencia, una contraposición dialéctica entre capital y trabajo, sino una confianza en la responsabilidad moral de las personas que sabrá conjugar ambas realidades para el bien común (Maltby, 1998, p. 135)<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Creemos que esa clave resulta más significativa que la posible inspiración del personaje de Dickson en un banquero real, Amadeo Peter Gianini, miembro de una de las familias que financiaban la Columbia, según sostiene Robert Sklar (Sklar, 1998, pp. 57-60). Nos parece que Dickson no es, como pretende Sklar, alguien urbano y poderoso, que se distancia de los futuros Deeds, Smith o John Doe de las obras sociales más conocidas de Capra –*Mr. Deeds Goes to Town* (1936); *Mr. Smith Goes to Washington* (1939); *Meet John Doe* (1941)–. Muy al contrario, su capacidad de empatía lo hace tan vulnerable como a todos ellos. La presencia del amor de su mujer es la clave para proteger sus actitudes vitales y para sostenerlas. Cuando Dickson siente que pierde a su esposa Phyllis, como hemos visto, esa seguridad se derrumba. Cuando puede volver a confiar en ella, recobra de nuevo la fe en los demás. Deeds, Smith y Doe experimentarán casi con literalidad el mismo proceso. No se entiende bien a Capra si se



Para algunos estudiosos de Capra, la subtrama de la crisis del banco y la del conflicto matrimonial de Tom discurren en paralelo (Carney, 1986, pp. 113-136). Nosotros pensamos que no es así, como hemos venido señalando: para nosotros son subtramas que convergen poniendo de manifiesto que, para Capra, solo la unión del varón y de la mujer en igualdad, equilibrada complementariedad y mutua dedicación parece suministrar el sólido fundamento que toda vida social sana requiere.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Barahona, F. (1992). *Antropología del cine*. Barcelona: C.I.L.E.H.
- Arribas, V. (2012). *El código penal (1931)*. Madrid: Notorious.
- Ballesteros, J. (2006). *Repensar la paz*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Basallo, A. (2016). *Julián Marías, crítico de cine*. Madrid: Ediciones Fórcola.
- Bergman, A. (1992). *We're in the Money. Depression America and Its Films*. Chicago: Ivan R. Dee, Inc. Publisher.
- Buscombe, E. (1998). Notes on Columbia Picture. En R. Sklar, and V. Zagarrio, *Frank Capra. Authorship and the Studio System* (pp. 255-284). Philadelphia: Temple University Press.
- Capra (1997). *Frank Capra. The name above the title: an autobiography*. New York: Da Capro Press.
- Carney, R. (1986). *American vision. The films of Frank Capra*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
- Cavell, S. (2004). *Cities of Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cavell, S. (1996). *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: The University of Chicago Press.

ve a sus héroes como hombres solitarios –como el Lincoln de Ford, por ejemplo–. Son héroes, sí, pero vulnerables, relacionales, capaces de amar y... enamorados.



- Cavell, S. (2008). *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Buenos Aires: Katz ediciones.
- Cavell, S. (1981). *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Cavell, S. (2003). *Reivindicaciones de la razón. Wittgenstein, escepticismo, moralidad y tragedia*. Madrid: Síntesis.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed, Enlarged Edition*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Cavell, S. (2002). *Un tono de filosofía. Ejercicios autobiográficos*. Madrid: A. Machado Libros, S. A.
- Choza, J. (2012). *Historia de los sentimientos*. Sevilla: Thémata.
- Cieutat, M. (1990). *Frank Capra*. Barcelona: Cinema Club Collection.
- Domingo Moratalla, T. (2010). *Bioética y cine. De la narración a la deliberación*. Madrid: San Pablo-Universidad de Comillas.
- Girona, R. (2008). *Frank Capra*. Cátedra: Madrid.
- Goodenough, J. (2005). Introduction I: A Philosopher Goes to the Cinema. In R. Read, and J. Goodenough, *Film ad Philosophy. Essays on Cinema After Wittgenstein and Cavell* (pp. 1-28). New York: Palgrave McMillian.
- Harvey, J. (1998). *Romantic Comedy in Hollywood. From Lubitsch to Sturges*. New York: Da Capo.
- Heidegger, M. (2006). *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hildebrand, D. (1998). *La esencia del amor*. Barañáin (Navarra): Eunsa.
- Horkheimer, M., y Adorno, T. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En M. Horkheimer, y T. Adorno, *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kracauer, S. (1966). *From Caligari to Hitler*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Lanuza, A. (2011). *El hombre intranquilo. Mujer y maternidad en el cine clásico americano*. Madrid: Encuentro.
- Lévinas, E. (1993). *El Tiempo y el Otro*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Lourdeaux, L. (1990). *Italian and Irish Filmmakers in America*. Philadelphia: Temple University Press.





- Maland, C. (1998). Capra and The Abyss. In R. Sklar, and V. Zagarrio, *Frank Capra. Authorship and the Studio System* (pp. 95-129). Philadelphia: Temple University Press.
- Maland, C. (1980). *Frank Capra*. Boston: Twayne Publishers.
- Maltby, R. (1998). It Happened One Night: The Recreation of the Patriarch. In R. Sklar, and V. Zagarrio, *Frank Capra. Authorship and the Studio System* (pp. 130-163). Philadelphia: Temple University Press.
- Marías, J. (1970). *Antropología metafísica*. Madrid: Revista de Occidente.
- Marías, J. (1990). *Discurso del Académico electo D. Julián Marías*. Madrid.
- Marías, J. (1985). *Introducción a la filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marías, J. (1994). *La educación sentimental*. Madrid: Alianza.
- Marías, J. (1971). *La imagen de la vida humana y dos ejemplos literarios: Cervantes, Valle-Inclán*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- Marx, K. (1976). Crítica de la economía política. En C. Fernández, *Los filósofos modernos* (vol. II). Madrid: BAC.
- Marx, K. (1978). *Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel*. Barcelona: Grijalbo.
- Marx, K. (1972). *La ideología alemana*. Barcelona: Grijalbo.
- Marx, K. (1970). *Manuscritos. Economía y filosofía* (3.<sup>a</sup> ed.). Madrid: Alianza.
- McBride, J. (2000). *Frank Capra: The Catastrophe of Success, New York*. New York: Simon & Schuster Inc.
- Mounier, E. (1976). *Manifiesto al servicio del personalismo. Personalismo y cristianismo*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Mulhall, S. (2006). *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting the Ordinary*. Oxford: Oxford University Press.
- Poague, L. (1994). *Another Frank Capra*. Cambridge (MA): Cambridge University Press.
- Read, R. (2005). What Theory of Film Do Wittgenstein and Cavell Have? In R. Rupert, and J. Goodenough, *Film as Philosophy. Essays on Cinema After Wittgenstein and Cavell* (pp. 29-36). New York: Palgrave MacMillan.



- Read, R., and Goodenough, J. (2005). *Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*. New York: Palgrave MacMillan.
- Rodríguez-Alcalá, I. (2014). *El cine en Julián Marías: Una exaltación estética y antropológica*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Rothman, W. E. (2005). *Cavell on film*. New York: State University of New York Press.
- Sanmartín, J. (2015). *Bancarrota moral: violencia político-financiera y resiliencia ciudadana*. Barcelona: Sello.
- Sanmartín, J. (2014). Ensayo de filosofía impertinente. *Scio*, 10, 145-166.
- Sanmartín, J., y Peris-Cancio, J. (2017). *Cuadernos de filosofía y cine 01. Leo McCarey y Gregory La Cava*. Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.
- Sanmartín, J., y Peris-Cancio, J. (en prensa). El personalismo filmico en las primeras películas de Leo McCarey: aspectos metodológicos y filosóficos. *Quién. Revista de Filosofía personalista*.
- Scheler, M. (2005). *Esencia y formas de la simpatía*. Salamanca: Sígueme.
- Scherle, V., and Levy, W. (1977). *The Films of Frank Capra*. Secaucus (N. J.): Citadel.
- Sklar, R. (1998). A Leap into the Void: Frank Capra's Apprenticeship. In R. Sklar, and V. Zagarrio, *Frank Capra: autorship and the studio system* (pp. 37-63). Philadelphia: Temple University Press.
- Torres-Dulce, E. (2014). *El salario del miedo*. Madrid: Notorious.
- Wartenberg, T. E. (2005). *The Philosophy of Film. Introductory Text and Readings*. Malden MA: Blackwell Publishing.
- Willis, D. (1974). *Frank Capra*. Madrid: Ediciones J. C.
- Zagarrio, V. (1998). It is (Not) a Wonderful Life: For a Counter-reading of Frank Capra. In R. Sklar, and V. Zagarrio, *Frank Capra: autorship and the studio system* (pp. 64-94). Philadelphia: Temple University Press.

