



EL CABALLO COMO PROTAGONISTA EN *BROADWAY BILL (ESTRICTAMENTE CONFIDENCIAL, 1934)* Y *RIDING HIGH (LO QUISO LA SUERTE, 1950)* DE FRANK CAPRA

LA ALIANZA ENTRE ECOLOGISMO PERSONALISTA Y PERSONALISMO FÍLMICO

BELÉN FRÍGOLS GARRIDO¹
JOSÉ-ALFREDO PERIS-CANCIO²

Fecha de recepción: 8/09/22
Fecha de aceptación: 14/10/22

Resumen: El objetivo de este artículo es mostrar cómo en algunas películas que consideramos forman parte del personalismo fílmico del Hollywood clásico la presencia de animales como caballos y perros es la de auténticos personajes que interactúan con los protagonistas humanos, y que hacen avanzar la trama. Vemos que incluso la intervención de estos animales suscita una mejora moral en sus dueños. Esto se hace patente en la obra de Frank Capra, especialmente en su largometraje *Broadway Bill (Estrictamente confidencial, 1934)* y su *remake Riding High (Lo quiso la suerte, 1951)*. En ambas películas el caballo de carreras Broadway Bill cobra un creciente protagonismo. Por un lado, su lealtad y la abnegación a la que le lleva, suponen una bocanada moral en el corrupto mundo de las apuestas en los hipódromos. Por otro, llega a suponer un emblema de los valores por los que merece la pena vivir. Frente a la tentación de una vida segura y sin alicientes, el caballo plantea una vida basada en la alegría, el riesgo, la superación y la aventura, lo que le llevará a su dueño a renovar de modo más auténtico su sentido del matrimonio y la familia. En el siglo XX Jacques Derridá reivindicó que los filósofos no habían concebido a los animales en su individualidad, ni mucho menos se habían dejado mirar por ellos. El personalismo fílmico da un paso más porque recoge un dato positivo que forma parte de la experiencia de muchas personas en su trato con perros, gatos, caballos, etc.: se tienen relaciones de afecto y amistad con ellos. La vida animal en nuestro siglo, como señala Stanley Cavell, demanda de nosotros nuevos modos de acercarnos a la realidad, no sólo como un imperativo ético, sino, sobre todo, como expresión de un modo de vivir más propio de nuestra aspiración a lo mejor. El personalismo fílmico conduce hacia un ecologismo personalista en la que la experiencia de amistad y cuidado hacia los animales debe extenderse a una mentalidad de cuidado de la vida en nuestro planeta, tanto más amenazada como está por nuestro modelo de desarrollo económico.

Abstract: *The aim of this article is to show how in some films that we consider to be part of the filmic personalism of classical Hollywood the presence of animals such as horses and dogs is that of authentic characters that interact with the human protagonists, and that move the plot forward. We see that even the intervention of these animals brings about a moral improvement in their owners. This is evident in the work of Frank Capra, especially in his feature film Broadway Bill (1934) and its remake Riding High (1951). In both films, the racehorse Broadway Bill becomes increasingly prominent. On the one hand, his loyalty, and the abnegation to which it leads him, suppose a moral*

¹ Facultad de Veterinaria y Ciencias Experimentales. Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

² Facultad de Filosofía, Letras y Humanidades. Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

breath in the corrupt world of the races. On the other, he becomes an emblem of values worth living for. Faced with the temptation of a safe and uninspiring life, the horse proposes a life based on joy, risk, self-improvement, and adventure, which will lead its owner to renew in a more authentic way his sense of marriage and family. In the twentieth century Jacques Derridá claimed that philosophers had not conceived of animals in their individuality, much less let themselves be looked at by them. Filmic personalism goes a step further because it takes up a positive fact that is part of the experience of many people in their dealings with dogs, cats, horses, etc.: they have relationships of affection and friendship with them. Animal life in our century, as Stanley Cavell points out, demands from us new ways of approaching reality, not only as an ethical imperative, but, above all, as an expression of a way of living that is more in keeping with our aspiration for the best. Filmic personalism leads to a personalist ecologism in which the experience of friendship and care for animals must be extended to a mentality of care for life on our planet, even more threatened as it is by our model of economic development.

Palabras clave: caballos, personalismo fílmico, ecologismo personalista, Frank Capra, cuidado.

Keywords: horses, filmic personalism, personalist ecologism, Frank Capra, care.

1. INTRODUCCIÓN: LA PRESENCIA DE ANIMALES EN EL PERSONALISMO FÍLMICO Y EL ECOLOGISMO PERSONALISTA. El trabajo que presentamos tiene un deliberado propósito interdisciplinar. Unimos los esfuerzos de la dedicación a la investigación en veterinaria y ciencias biológicas, con los propios orientados hacia relación entre filosofía y cine. Si la indagación sobre lo que supone el personalismo fílmico habitualmente recae en lo que Julián Marías designó como una antropología cinematográfica³, es decir, en lo que contribuye el medio fílmico a esclarecer la vida de las personas humanas⁴, ahora nos detenemos en reflexionar lo que supone la incorporación de caballos y perros que actúan como auténticos personajes que ayudan a avanzar la trama. Es decir, no se trata de que incluyan animales capaces de realizar números circenses, ni mucho menos que hombres disfrazados de animales ocupen su lugar. Ha sido una posibilidad nueva por parte del cine el haber podido filmar a los animales que actuaban como tales. Y con ello se ha puesto en la pantalla un elemento clave de la vida de las personas que habitualmente es pasado de largo. Para hacer nuestra vida más humana necesitamos la presencia de animales, de mascotas, con sus nombres concretos y su modo particular de relacionarse. O, dicho de otro modo, la presencia de perros, gatos y caballos... en nuestras vidas nos aporta registros de enriquecimiento, aunque pocas veces nos detengamos a pensar sobre ello.

Por eso, al mismo tiempo que prestamos atención a estas películas necesitamos reivindicar la necesidad de otro acercamiento al mundo de los animales, quizás comenzando por las experiencias humanas de afecto y gratitud hacia las mascotas que nos acompañan en nuestro día a día. El papel que realizan los profesionales de la

³ "... puede haber una «antropología cinematográfica», porque el cine es, con métodos propios, con recursos de los que hasta ahora no se había dispuesto, un análisis del hombre, una indagación de la vida humana" (J. MARÍAS. 'Discurso del Académico electo D. Julián Marías, leído en el acto de su recepción pública el día 16 de diciembre de 1990 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando'. *Scio, Revista de Filosofía*, 2017, n. 13, 268).

⁴ "Al director personalista se le reconoce por toda una serie de mensajes en los que cree y propone al espectador la belleza interior de las personas, su capacidad de sobreponerse a las adversidades para significar la victoria del amor, los vínculos que se crean en la familia y en las relaciones matrimoniales sinceras, igualitarias y de mutuo reconocimiento y respeto, la necesidad de lazos comunitarios fuertes para contrarrestar u orientar adecuadamente las presiones del poder político o económico..." (J. SANMARTÍN & J.-A. PERIS-CANCIO. 'Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine'. *Quién. Revista de Filosofía Personalista*, 2020,12, p. 179).

veterinaria hace más propicio que pongamos el énfasis en el aspecto de la atención diferenciada a los animales.

Es una de las ideas fuerza de la obra de Jacques Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*.

Una inquietud crítica insistirá, una protesta incluso se repetirá sin cesar a través de todo lo que querría articular. Apuntará en primer lugar y todavía al empleo en singular de una noción tan general como “El Animal”, como si todos los seres vivos no humanos⁵ pudieran reagruparse en el sentido lugar de este “lugar común”, el Animal, sean cuales fueran las diferencias abisales y los límites estructurales que separan, en la esencia misma de su ser, a todos los “animales”, nombre que conviene mantener en principio entre comillas.⁶

Como es habitual en el modo de proceder del filósofo francés, no detecta este gesto lingüístico como algo trivial, sino que capta en él una intención perversa.

En ese concepto que sirve para todo, en el vasto campo del animal, en el singular general, en la estricta clausura de este artículo definido (“el Animal” y no “unos animales”) estarían encerrados, como en una selva virgen, un parque zoológico, un territorio de caza o de pesca, un terreno de cría o un matadero, un espacio de domesticación, *todos los seres vivos* que el hombre no reconocería como sus semejantes, sus próximos o sus hermanos. Y a pesar de los espacios infinitos que separan al lagarto del perro, al protozoo del delfín, al tiburón del cordero, al loro del chimpancé, al camello del águila, a la ardilla del tigre o al elefante del gato, a las hormigas del gusano de seda o al erizo de la equidna. Interrumpo la nomenclatura y llamo a Noé en mi ayuda para no olvidar a nadie en esta arca.⁷

El tono admonitorio del texto de Derrida, sobre cuyas ideas volveremos, nos da pie para una constatación propia de la metodología del personalismo filosófico. Nos referimos a la importancia que se concede a la experiencia humana, a la que caracteriza de integral⁸. Si Derrida se queja de un modo de pensar que generaliza inadecuada e

⁵ La expresión no es del todo acertada: se podría incluir en la misma el mundo vegetal.

⁶ J. DERRIDA. *El animal que luego estoy si(gui)endo*, trad. de C. De Peretti, & C. Rodríguez Marciel, Trotta, Madrid, 2008, p. 50. Se trata de una reunión de textos de Derrida sobre los animales realizada por Marie-Louise Mallet. Las traductoras han vertido de este modo singular el título original *L'animal que donc je suis*, dado que “je suis” admite esta doble posibilidad en francés. De alguna manera se juega con ello con una raíz en Descartes a la hora de plantear la identidad de los animales y con otra raíz en Nietzsche, al enfatizar el hombre como un animal que sigue buscando su lugar.

⁷ *Ibidem*.

⁸ J.M. BURGOS, *La experiencia integral. Un método para el personalismo*, Palabra Madrid, 2015; *La fuente originaria. Una teoría del conocimiento*. Madrid: pro-manuscrito del autor, 2022. De esta última destacamos la siguiente delimitación de conceptos: “Se trata, naturalmente, de una visión específica de la experiencia, a la que hemos denominado *experiencia integral* –el subrayado es nuestro– porque se caracteriza por poseer, simultáneamente, carácter objetivo, subjetivo, sensible e intelectual. La experiencia wojtyliana es, además, un hecho vivencial; no es un puro proceso cognoscitivo, sino la relación vivencial con el mundo en el que se nos da experiencialmente la realidad. Solo en un segundo momento estabilizamos esa experiencia a través de la inducción generando *eidos* o unidades de significado”. (p. 4) Y un poco más adelante: “La experiencia es el medio de contacto de los hombres con la realidad, entendiendo realidad, en el sentido más amplio posible, por lo que incluye no solo cosas, objetos y personas, sino todo el mundo de la intimidad personal, propio y ajeno, en la medida en que nos resulta accesible. Es el medio originario, principal y único, pues todos los procesos cognoscitivos que tratan de la realidad –no los relativos a la ficción– dependen de él y se basan sobre él. Todo conocimiento del tipo y orden que sea tiene su base en la experiencia, pues la experiencia, simplemente, es el modo de contacto con lo real. Por eso, podemos definir o describir a la experiencia como la *fuente originaria*: el lugar de donde todo procede, del que se alimenta cualquier fuente, embalse, pantano o surtidor. El comienzo epistemológico radical en el que todo se origina y en el que toda realidad encuentra su explicación primera y última.” Lo que nosotros aportamos en este artículo que ese sentido amplio de realidad se beneficia decisivamente si la enumeración de “cosas, objetos y

injustamente sobre los animales reduciéndolos a una generalidad sin sentido, la vía de escape real frente a este error se consigue de manera consistente por la vía de la escucha de quienes tienen experiencia personal, reflexiva, científica y terapéutica de su trato con los animales. De una manera singular, con la práctica del veterinario o los aprendizajes de los que cuidan responsablemente a sus mascotas. En estas maneras de actuar no sólo se diferencian las especies y subespecies, sino también la creciente singularidad que la relación entre amo y mascota (perro de raza *x*, gatos de raza *y*, etc.) configura en la propia singularidad de cada paciente que atiende en su clínica u hospital veterinario, de cada mascota a la que se le reconoce con un nombre...

La filosofía de nuestros días cada vez está más sensibilizada por la no indiferencia, por un tipo de mirada que no excluya de atención debida no sólo hacia cada ser humano, sino también hacia cada realidad de las que componen su entorno natural, su ecología integral⁹. Por eso, creemos que puede ser considerada relevante la aportación de la reflexión filosófica sobre el cine para interrogarnos acerca de hasta qué punto guardamos la debida atención y reconocimiento hacia los animales con los que convivimos. El personalismo filmico se beneficia a su vez de este modo de un *ecologismo personalista*, un concepto que ha sido elaborado en sede la filosofía del derecho por Jesús Ballesteros¹⁰, quien subraya que las declaraciones internacionales sobre el derecho al medio ambiente surgen en la década de los setenta del pasado siglo XX como consecuencia de los desastres ambientales, provocados por la mentalidad tecnocrática (que considera que el ser humano tiene derecho a explotar al máximo a la naturaleza), por lo que esta mentalidad es la primera en ser criticada. Pero -sigue señalando Ballesteros- que también la mentalidad biologista (que considera que el ser humano es inferior en dignidad a la naturaleza, o, al menos, igual que el resto de los animales) resulta fuertemente censurada. No hay presencia de ninguna absolutización de la naturaleza o Deep Ecology en los textos de Estocolmo de 1972 o Río de 1992. Es decir, las principales declaraciones internacionales sobre el derecho al medio ambiente, al menos hasta la Conferencia de Río, son antropocéntricas (se centran en el ser humano), pero no individualistas (pero el ser humano entendido como un ser personal, comunitario). Por tanto, la antropología y la ética que subyacen a las mismas están sobre todo de acuerdo con el ecologismo personalista. Señala el profesor Ballesteros que la antropología explícita que se desarrolla a partir de la declaración de Estocolmo declara que

... “el hombre es al mismo tiempo obra y artífice del medio ambiente, el cual le da el sustento material y le brinda la oportunidad de desarrollarse intelectual, moral, social y espiritualmente”, pero al mismo tiempo “gracias a la ciencia y la tecnología, el hombre ha adquirido el poder de transformar de innumerables maneras y de un modo sin precedentes cuanto le rodea”.¹¹

Lo que ahora conviene subrayar es que el ecologismo personalista reconoce la primacía de dignidad del ser humano, no como una supremacía arbitraria sobre los

personas" se reemplaza por "cosas, objetos, árboles y plantas, animales de diversas especies, sistemas ecológicos."

⁹ Un tema particularmente cuidado por el magisterio de la Iglesia católica en las contribuciones del Papa Francisco, dirigidas no sólo al Pueblo de Dios sino “a todas las personas de buena voluntad”. Cfr. FRANCISCO, *Carta Encíclica "Laudato si'. Sobre el cuidado de la casa común"*, Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia, Valencia, 2015; *Exhortación Apostólica Postsinodal "Querida Amazonia"*, San Pablo, Madrid, 2020.

¹⁰ Desarrolló este concepto originalmente en J. Ballesteros, *Ecologismo personalista*, Tecnos, Madrid, 1995. Recientemente lo ha vuelto a perfilar en el capítulo 12 de J. BALLESTEROS, *Domeñar las finanzas, cuidar la naturaleza*, Tirant Humanidades, Valencia, 2021. Citaremos por esta última obra.

¹¹ J. BALLESTEROS, *Domeñar las finanzas*, cit., p. 295.

mismos, sino como la posibilidad y la obligación de ejercer el cuidado del medio natural y los animales. Es decir, como el ser humano es capaz de trascender su biología puede situarse en esa actitud de favorecimiento de la vida.

En efecto, el humanismo ha sido reconocido tanto en la Declaración de Estocolmo del 72 como en la Carta de Río del 92 (“... De todas las realidades mundanas el hombre es la más valiosa.” [...] “Los seres humanos constituyen el centro de las preocupaciones relacionadas en el desarrollo sostenible. Tienen derecho a una vida saludable y productiva en armonía con la naturaleza) pero apelando a la propia responsabilidad moral de las personas con respecto al medio ambiente.

...si el hombre fuera exclusivamente biología, nunca podría ser considerado como lo más valioso, ya que lo que aparece con toda claridad es que es el animal más depredador, y por tanto resulta urgente reducir su número. Si es lo más valioso, es a consecuencia de su capacidad de trascender lo estrictamente biológico a través de su capacidad de cuidado. Aspecto éste en el que con las religiones monoteístas insisten, sobre todo los ecologistas del Sur, para los cuales la preocupación fundamental es la vida digna.¹²

El personalismo fílmico tal y como lo desarrollaron directores como Frank Capra, Leo McCarey, Mitchell Leisen, John Ford, Gregory La Cava... fue capaz de poner en pantalla los procesos de transformación que se tienen que dar en el matrimonio y la familia, en la política y la economía, en la acogida a los humildes para que se desarrollara una vida digna de la condición personal de mujeres y de varones. Ahora, en sintonía con el ecologismo personalista vamos a poder comprobar que traza pistas fiables para una educación en el reconocimiento del valor de los animales por su propio ser y misión.

Unas palabras sobre la metodología que vamos a seguir en esta exposición. Seguimos una metodología cualitativa, basada en la revisión bibliográfica, así como en el visionado atento de los filmes. Con este último aspecto buscamos mostrar con detalle cuál ha sido la experiencia fílmica que nos ha guiado¹³. En efecto, para cumplir nuestros objetivos haremos una lectura de las películas de Frank Capra¹⁴ que tienen como coprotagonista un caballo de carreras (*Estrictamente confidencial*, 1934) y su *remake*, *Riding High* (*Lo quiso la suerte*, 1951). Se trata de películas a las que acudimos en el estudio longitudinal de la obra de Frank Capra¹⁵ con una perspectiva distinta, aunque complementaria, pero en todo caso menos novedosa que la que ahora presentamos. Aquí vamos a concentrar nuestra atención en el personaje del caballo, dejándonos interpelar filosóficamente por su presencia en la pantalla, para que de este modo podamos recuperar mejor lo que cotidianamente suponen los animales domésticos, y, por extensión, la vida animal y los ecosistemas en un modo de vivir

¹² J. BALLESTEROS, *Domeñar las finanzas*, cit., p. 298.

¹³ Esta metodología la hemos justificado de modo extenso en un artículo reciente, cfr. J.-A. PERIS-CANCIO, G. MARCO, & J. SANMARTÍN ESPLUGUES, ‘La filosofía del cine que sostiene el personalismo fílmico: la centralidad de la experiencia y el análisis filosófico-fílmico’, *Ayllu-Siaf*, 4 [1, Enero-Junio (2022)], pp. 47-76. doi:10.52016.

¹⁴ Buscamos hacer un examen bastante detallado de las escenas. Nos parece una manera muy recomendable de cumplir con la exigencia de ver lo que se nos muestra en la pantalla.

¹⁵ Nos fijábamos más en la relación entre varón/mujer, que en la relación con los animales. Así lo hicimos en *Broadway Bill* (*Estrictamente confidencial*, 1934) en J. SANMARTÍN ESPLUGUES, Y J.A. PERIS-CANCIO, *Cuadernos de Filosofía y Cine 02. Los principios personalistas en la filmografía de Frank Capra*. Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Valencia, 2017, pp. 325-344; *Riding High* (*Lo quiso la suerte*, 1951) en J. Sanmartín Esplugues, y J.A. Peris-Cancio, *Cuadernos de Filosofía y Cine 06, Plenitud, resistencia y culminación del personalismo fílmico de Frank Capra. De State of the Union (1948) a Pockeful of Miracles (1961)*, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Valencia, 2020, pp. 149-203.

plenamente humanos. En un segundo momento discutiremos los logros de estos filmes con las aportaciones de filósofos, entre otros Jacques Derrida y Stanley Cavell, para finalmente extraer las conclusiones que estimamos pertinentes.

2. LA DISCUSIÓN FILOSÓFICA SOBRE LOS ANIMALES DESDE EL PERSONALISMO FÍLMICO. EL CONTRASTE CON TEXTOS DE FILÓSOFOS. Nuestra pretensión de hacer lecturas filosóficas de las películas nos lleva a proponer sus textos, lo que aparece en las pantallas como motivo de reflexión. Si hemos sido fieles reflejando lo que las películas han querido mostrar, en los apartados tercero y cuarto comprobaremos que ellas conllevan una propuesta reflexiva que perfectamente puede y debe ponerse a dialogar con otras adquisiciones filosóficas. Esto es lo que vamos a subrayar a continuación, en este segundo apartado, a modo de marco teórico que nos permitirá recoger mejor a continuación el sentido filosófico que se desprende de la propuesta de Frank Capra en las películas que nos ocupan. Para ello comenzaremos estableciendo el paralelismo de la filosofía fílmica de la obra del director de origen italiano con la de otros directores significativos.

2.1 OTROS TEXTOS FILOSÓFICO-FÍLMICOS SOBRE ANIMALES. Resulta casi obligada la referencia a un autor personalista como Leo McCarey y la presencia en sus películas a perros, caballos y gatos como personajes, aunque la dejemos tan sólo apuntada, en espera de ulteriores indagaciones. En efecto, en la filmografía de Leo McCarey¹⁶, tanto en *Part Time Wife (Esposa a medias, 1930)* con un perro de raza inventada (un *shepper new founder*), como en *The Awful Truth (La pícaro puritana, 1937)* con un foxterrier vemos ese papel activo de las mascotas en el desarrollo de la acción. Cada una a su modo contribuirá a que la pareja protagonista, en situación de conflicto, se reconcilie pues los perros les suscitarán la necesidad de salir de sus propias miras y afanes de seguridad, les propondrán un objetivo de acción compartida. En *The Milky Way (La vía láctea, 1936)* los animales protagonistas van a ser dos yeguas. La generosidad de su dueño con respecto a ellas, en un principio le complica la vida y le hace perder el trabajo, pero finalmente le reportarán salir airoso de todos los problemas y gozar de un final feliz. Con este análisis de las películas de McCarey hubiésemos pretendido mostrar que la relación de las personas con los animales, en concreto con los caballos y los perros, ha sido un dato que no siempre se ha tenido en cuenta en la historia de la filosofía, y que el personalismo fílmico tanto en el caso de Frank Capra como en el de Leo McCarey ha sabido hacerlo.

Como ya hemos anticipado, la obra de Robert Bresson *Au hasard Balthazar (Al azar Baltasar, 1966)* aporta elementos que nos permiten corroborar algunos hallazgos que hemos descubierto en las películas de Capra. Las explicaciones del director francés sobre por qué quiso realizar la película resultan muy expresivas.

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

¹⁶ Los textos filosófico-fílmicos de estas películas los hemos tratado en las siguientes contribuciones. *Part Time Wife (Esposa a medias, 1930)* en J.-A. PERIS-CANCIO, J.-A., "Part Time Wife" (Esposa a medias) (1930) de Leo McCarey: Una película precursora de las comedias de rematrimonio de Hollywood'. SCIO. Revista de Filosofía, 2016, nº 12, 247-287 y en J.-A. PERIS-CANCIO, G. MARCO, Y J. SANMARTÍN ESPLUGUES (2022). Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo fílmico de Leo McCarey. Volumen 1: Fundamentos y primeros pasos hasta *The Kid from Spain* (1932), Tirant Humanidades, Valencia, 2022, pp. 317-363; *The Awful Truth (La pícaro puritana, 1937)* y *The Milky Way (La vía láctea, 1936)* han sido estudiadas en las contribuciones publicadas en la web de transferencia José Sanmartín Esplugues, en la sección *El personalismo de Leo McCarey: una filosofía fílmica de la persona*, <https://proyectoscio.ucv.es/leo-mccarey/>.

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. Estos son los dos esquemas y la razón por la que le hablaba 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.¹⁷

Bresson encontró su inspiración en dos obras del escritor ruso Fiodor M. Dostoyeski. La primera de *Los hermanos Karamásovi*.

Amad a los animales; Dios les ha dado un rudimento de inteligencia y una no turbada alegría. No se la alteréis vosotros, no los mortificuéis, 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...¹⁸

La segunda está tomada de *El Idiota*.

(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 entrando 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.¹⁹

Bresson acude a Dostoyevski para mostrar la capacidad de los animales para despertar el alma. Algo que en el caso de los caballos queda plenamente evidenciado a través de la equinoterapia, una práctica que parece remontarse a la Europa del siglo XVII, y que posteriormente se extendió a Estados Unidos, orientada a ayudar a personas con grandes discapacidades.

McCarey o Bresson son tan sólo muestras que acompañan el personalismo fílmico de Frank Capra y que permiten considerar cómo los recursos propios del cine nos presentan una relacionalidad de la persona humana con los animales que va más allá de categorías estrictamente funcionales. Nos parece que estos artistas exponen que lo que recupera el alma humana no es primordialmente la compañía de un animal, sino aquello que la hace posible y que no procede de ninguna producción humana: su existencia. Cuando nos aproximamos al sentido de la vida animal no humana, parece que se está en condiciones de dar con garantías un paso más. Las personas somos seres vivos que nos gozamos al disfrutar de la bondad de la vida en nuestro planeta. Así se

¹⁷ R. BRESSON, 'Mi película más libre, aquella en la que más he puesto de mí mismo. En R. Bresson, y M. Bresson, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)* (págs. 184-209), traducción de V. García Cazorla, Intermedio, Barcelona, 2015, p. 191.

¹⁸ F.M. DOSTOYEVSKI, *Los hermanos Karamásovi*. En F. M. Dostoyevski, *Obras Completas. Tomo III* (págs. 869-1459), traducción de R. Cansino Asséns, Aguilar: México, p. 1121.

¹⁹ F.M. DOSTOYEVSKI, *El Idiota*. En F. M. Dostoyevski, *Obras Completas. Tomo II* (págs. 693-1145), traducción de R. Cansino Asséns, Aguilar: México, pp. 731-732.

propone en el ecologismo personalista o en los escritos con contenido ecológico del papa Francisco.²⁰ Y también en otras contribuciones muy relevantes como las de Alasdair MacIntyre.²¹

2.2 EL DIÁLOGO CON LOS DISCURSOS DE LA HOMOGENEIDAD ENTRE LOS ANIMALES NO HUMANOS Y LOS ANIMALES HUMANOS. La visión que en un primer momento ha reaccionado para defender la situación de los animales en nuestro mundo se remite a Jeremy Bentham y su visión del utilitarismo y ha sido desarrollada por las teorías éticas de Peter Singer. Excede lo que se pretende con este artículo entrar en una discusión sobre la propuesta política de los derechos de los animales. Pero sí nos parece que el personalismo fílmico permite realizar algunas preguntas al hilo de lo que acabamos de exponer a propósito de Bresson. ¿Podemos hacer justicia al mundo animal igualándolo con el mundo humano según la común capacidad de sufrir? ¿Salir de esto es caer en el especismo como un prejuicio o una actitud parcial favorable a los intereses de los miembros de nuestra propia especie y en contra de los de otras?²²

Es cierto que las tesis de Singer van más allá de una discusión teórica y que pretenden corregir toda una serie de malas praxis con respecto a la explotación o la crueldad hacia los animales. Pero con frecuencia se hacen con una pretensión en la que la diferencia entre el animal humano y el animal no humano o se difumina, o se deja la dignidad humana de los más débiles por debajo de la dignidad animal, o resulta siempre culpabilizante del ser humano. La pregunta resulta obvia: ¿es necesaria toda esa demolición de lo humano para mejorar la vida de los animales?

Un intento de hacer compatible la visión del utilitarismo de Singer con la promoción y defensa de la dignidad humana la encontramos en la obra de Martha Nussbaum. En su “enfoque de las capacidades” plantea la pregunta: “¿de quiénes son las capacidades que verdaderamente importan?” Y responde:

Casi todos los proponentes del enfoque sostienen que todos los seres humanos cuentan, y que todos cuentan como iguales. Pero a partir de ahí, cinco son las posturas que se pueden adoptar:

1. Sólo las capacidades humanas cuentan como fines en sí mismas, aunque otras capacidades pueden resultar ser instrumentalmente valiosas en la promoción de las humanas.
2. Las capacidades humanas son el punto de atención primordial, pero como las personas forman relaciones con criaturas no humanas, estas pueden ser incorporadas también dentro del objetivo general que se pretende promover, no sólo como medios, sino como miembros de unas relaciones intrínsecamente valiosas.
3. Las capacidades de todas las criaturas sensibles cuentan como fines en sí mismas y todos estos seres deberían adquirir un nivel mínimo de tales capacidades establecido por encima de unos determinados umbrales.
4. Deberían contar todas las capacidades de los organismos vivos sin excepción (incluidos los vegetales), pero concebidos como entes individuales, no como partes de ecosistemas.
5. Se descarta el individualismo de las opciones 1 a 4: las que cuentan son las capacidades de los sistemas (de los ecosistemas, en concreto, pero también de las especies), consideradas como fines en sí mismos²³.

En el desarrollo de su pensamiento, Nussbaum ha pasado de la postura 2 a la 3, y su evolución intelectual le lleva a preconizar en las siguientes páginas, una “moratoria

²⁰ Ver nota 7.

²¹ A. MACINTYRE, *Dependent Rational Animals*, Carus Publishig Company, London, 1999.

²² P. SINGER, *Liberación animal*, Traducción de P. Casal, Trotta, Madrid, 1999.

²³ M. NUSSBAUM, *Crear capacidades: propuesta para el desarrollo humano*, traducción de A. Santos Mosquera, Paidós, Barcelona, 2012, p. 186.

total” del sacrificio de animales, buscando alternativas vegetales o sintéticas al consumo de carne. Sin embargo, podemos plantear: ¿es correcto considerar todas las criaturas sensibles como fines en sí mismas? O dicho de un modo más directo: ¿dejar de considerar a las diversas especies animales como algo diferente al humano beneficia a esas especies? ¿Respetar el necesario equilibrio ecológico entre las distintas especies?

Desde un punto de vista del ecologismo personalista resulta claro que esta no diferenciación es problemática. Sobre todo, porque no se trata de que el ser humano pueda actuar de modo indiferenciado como un gran depredador, al que finalmente habría que perseguir y reducir. Lo que es inexcusable es que el ser humano viva según su propia dignidad y que como tal ejerza su capacidad de cuidado. Las películas del personalismo fílmico sobre caballos y otros animales muestran con claridad que no sólo forma parte de un sentido de deber, sino más profundamente de la felicidad humana el llegar a esas relaciones de cuidado con los animales.

La contestación más sugestiva al discurso de la homogeneidad entre los animales no humanos y los humanos la encontramos en la obra colectiva *Philosophy and Animal Life*²⁴. La obra está concebida como un debate en torno al maltrato con el que afligimos a los animales, en el bien entendido que la propuesta de Peter Singer de defensa de los derechos de los animales experimenta dificultades que es necesario superar. Básicamente, su enfoque utilitarista no resulta de recibo para otras sensibilidades éticas, básicamente para inquietudes perfeccionistas de las que participan los autores de esta. La ética no es una cuestión de cálculo de bienes materiales a potenciar. Tiene que ver con desarrollar modos de ser valiosos por parte de sujetos que viven con libertad su propia existencia²⁵.

Nos encontramos con una discusión que abre Cary Wolfe²⁶, cuya primera parte, ‘The Difficultt of Reality en the Difficulty of Philosophy’ es un texto de Cora Diamond²⁷. La parte central es la desarrollada por Stanley Cavell, ‘Companionable Thinking’²⁸. La tercera parte es una respuesta al planteamiento de Stanley Cavell, a cargo de John McDowell, ‘Comment on Stanley Cavell’ s “Companionable Thinking”²⁹. La Conclusión, ‘Reflection’ corre a cargo de Ian Hacking³⁰.

Centrando nuestra mirada en la parte central de la discusión, Cavell plantea de una manera que tiene sus puntos de conexión con Derrida, la necesidad de incluir la reflexión sobre los animales y el trato que les dispensamos dentro de un *companionable thinking* un pensamiento complementario, que aborde esas partes de la realidad que con frecuencia no queremos ver. Una tarea completamente necesaria para la filosofía.

Si amamos a los animales, ¿no estaremos también mejor dispuestos a no transigir con la crueldad humana, que tiene su huella más palpable en el maltrato al cuerpo de nuestros semejantes más indefensos? La tortura, los campos de concentración, el aniquilamiento del cuerpo del niño o de la niña antes de nacer, el tráfico de órganos, la trata de mujeres para explotación sexual... ¿no son modos de crueldad que ninguna razón filosófica digna de este nombre puede suscribir? Que incluso los que desean hacer concesiones jurídicas

²⁴ S. CAVELL et alii, *Philosophy and Animal Life*, Columbia University Press, New York, Chichester, West Sussex, 2008.

²⁵ Un tema omnipresente en la obra de Cavell, pero que podemos encontrar singularmente bien tratado en S. Cavell, *Cities of words: pedagogical letters on a register of moral life*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2004. Hay una excelente traducción al castellano de J. Alcoriza y A. Lastra, *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un resgistro de la vida moral*, Pre-textos, Valencia, 2007.

²⁶ S. CAVELL et alii, *Philosophy and Animal Life*, cit., p. 1-42.

²⁷ S. CAVELL et alii, *Philosophy and Animal Life*, cit., pp. 43-90.

²⁸ S. CAVELL et alii, *Philosophy and Animal Life*, cit., pp. 91-126.

²⁹ S. CAVELL et alii, *Philosophy and Animal Life*, cit., pp. 127.138.

³⁰ S. CAVELL et alii, *Philosophy and Animal Life*, cit., pp. 139-172.

para no criminalizar esas conductas, ¿no deberían mostrar su más radical repugnancia frente esos modos de reaccionar ante el cuerpo de nuestros semejantes más débiles y vulnerables? ¿No debe la filosofía salir al paso del subterfugio de invisibilidad con la que se recubre y parapeta tanta iniquidad?³¹

Se trata de un planteamiento plenamente convergente con la propuesta del personalismo fílmico y el ecologismo personalista, que supone una verdadera renovación de los criterios para la defensa de los derechos de los animales.

2.3 EL DIÁLOGO CON LOS DISCURSOS DE LA HETEROGENEIDAD ENTRE LOS ANIMALES NO HUMANOS Y LOS ANIMALES HUMANOS. El personalismo fílmico estría en condiciones de compartir gran parte del camino que recorren filósofos como Jacques Derrida, quien reconoce la profundidad de la pregunta de Bentham acerca de si los animales pueden sufrir³² y la asume como primera hipótesis suya. Pero a continuación añade otra que necesariamente lleva a pensar de una manera no homogénea en la relación entre el animal humano y el animal no humano³³, reivindicando la singularidad del animal.

Si digo “es un gato real” que me ve desnudo es para señalar su irremplazable singularidad. Cuando responde a su nombre (sea lo que quiera decir “responder”, y ésa será por lo tanto nuestra cuestión), no lo hace como el caso de una especie “gato”, menos todavía de un género o de un reino “animal”. Es cierto que yo lo identifico como un gato o una gata. Pero, antes incluso de esta identificación, llega a mí como *ese* ser vivo irremplazable que entra un día en mi espacio, en ese lugar donde ha podido encontrarme, verme, incluso verme desnudo. Nada podrá nunca hacer desaparecer en mí la certeza de que trata aquí de una existencia rebelde a todo concepto. Y de una existencia mortal pues, desde que tiene un nombre, su nombre le sobrevive ya. Éste firma su desaparición posible. La mía también. Y esta desaparición, de aquí a allí, *fort/da*, se anuncia cada vez que, haya o no desnudez de por medio, uno de nosotros abandona la habitación.³⁴

Derrida se siente preocupado por una singularidad del animal que rompe la habitual escritura del filósofo.

Los animales me miran y me concierne. Con o sin figura, precisamente, se multiplican, me saltan cada vez más salvajemente a la cara a medida que mis textos parecen tornarse, eso querrían hacerme creer, cada vez más autobiográficos. Es evidente.³⁵

Dos comentarios. Uno para cada cita del filósofo francés. Con respecto a la primera cita, no puede dejarse de valorar la capacidad de interpelación que Derrida atribuye a la mirada de su gata. Pero ese momento de encuentro fugaz, cara a cara, en la mutua desnudez, es, parece forzoso que lo anotemos así, un momento poco común en la vivencia de una persona con su mascota. Más bien son los gestos de afecto y cercanía, de mutuo reconocimiento y cuidado, los que nos permiten individuar a nuestros animales en su singularidad. Quizás sea el oscurecimiento de la dimensión vinculada de la existencia el que emerge de nuevo aquí en esta manera idiosincrática de plantear la relación con los animales.

La segunda cita guarda ecuación con la idea de que se trata de un esfuerzo del filósofo hasta una tradición que desde Aristóteles, Descartes y Kant, hasta Heidegger, Levinas y Lacan maltrata a los animales. Afirmaciones de este tipo pueden -y en su

³¹ S. CAVELL et alii, *Philosophy and Animal Life*, cit., p. 124.

³² J. DERRIDA, *El animal que luego estoy si(guiendo)*, cit., p. 44.

³³ *Ibidem*, pp. 45-48.

³⁴ *Ibidem*, pp. 24-25

³⁵ *Ibidem*, pp. 52.

caso deben- ser matizadas por estudios más amplios que el que podemos desarrollar aquí. Pero hasta donde nos es posible alcanzar, parece que las posturas de Heidegger, como las de Scheler o Buber no pueden ser incluidas dentro de lo que se caracterizaría como “maltratadoras de los animales”. Justifiquemos esta afirmación.

La tripartición de Martin Heidegger acerca de “la piedra es sin mundo; el animal es pobre de mundo; el hombre configura el mundo”³⁶ se refiere “a la relación respectiva de estos tres elementos mencionados con el *mundo*”³⁷. Que el animal sea pobre de un mundo que configura el hombre, no supone un desprecio o un maltrato. Al contrario, cae en la responsabilidad del hombre configurar un mundo que enriquezca la pobreza del animal.

De un modo análogo, cuando Max Scheler diferencia al hombre de los animales por la presencia del espíritu y³⁸ denomina “persona al centro activo en que el espíritu se manifiesta dentro de las esferas del ser finito, a rigurosa diferencia de todos los centros funcionales “de vida”, que, considerados por dentro, se llaman también centros ‘ánimicos’”. De ahí se deducen toda una serie de diferencias de comportamiento con respecto al animal, pero ninguna da pie a que el hombre legitime los abusos que pueda cometer contra él. Antes, al contrario, “este centro, a partir del cual realiza el hombre los actos con que objetiva el mundo, su cuerpo y su psique, no puede ser “parte” de ese mundo, ni puede estar localizado en un lugar ni momento determinado. Ese centro sólo puede residir en el fundamento supremo del ser mismo. El hombre es, por tanto, el ser superior a sí mismo y al mundo. Como tal ser, es capaz de ironía y de humor —que implican siempre una elevación sobre la propia existencia—”³⁹.

Podemos conceder a Derrida que se trata de reflexiones que han mirado más al hombre que al animal y que no han acabado de mirar en su “otredad”. Pero una mirada de este tipo cabe perfectamente en este ser “que configura el mundo” (Heidegger) o “que tiene un centro espiritual” (Scheler).

Martin Buber, por su parte, al defender el carácter relacional de la persona, parece ser más explícito a la hora de fijarse en el animal con unos criterios próximos a Derrida.

Los ojos del animal tienen capacidad para un gran lenguaje. Por sí solos, sin necesitar de una colaboración de sonidos y gestos, más elocuentes cuando descansan completamente en su mirada, expresan en su ubicación natural el misterio que está en la inquietud del devenir: sólo el animal conoce esta realidad del misterio, sólo él puede abrirnosle, pues es una situación que únicamente se deja abrir, no descubrir. El lenguaje en que esto ocurre es lo que ese lenguaje dice: inquietud —la emoción de la creatura entre los reinos de la seguridad vegetal y de la creatura espiritual. Este lenguaje es el balbuceo de la naturaleza bajo el primer toque del espíritu antes de que ella se le entregue a su aventura cósmica, que nosotros llamamos ser humano. Pero ningún discurso repetirá nunca ese balbuceo.⁴⁰

Buber escribió esta obra en 1923, por lo que algo más de setenta años antes que Derrida escribe algo sobre la mirada del gato doméstico, pero en un sentido muy diferente al otorgado por el filósofo francés de origen argelino.

³⁶ M. HEIDEGGER, *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*, traducción de A. Ciria, Alianza Editorial, Madrid, 2007 p. 336

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ M. SCHELER, *El puesto del hombre en el cosmos*, traducción de José Gaos, Losada, Buenos Aires, 1995, p. 55.

³⁹ *Ibidem*, p. 66.

⁴⁰ M. BUBER, *Yo y Tú*, traducción de C. Díaz, Caparrós Editores, Madrid, 1993, pp. 89-90.

Miro a veces a los ojos de un gato doméstico. El animal domesticado no ha recibido respecto de nosotros, por ejemplo, como a veces lo imaginamos, el don de la mirada verdaderamente “parlante”, sino sólo —al precio de la más elemental ingenuidad— la capacidad de dirigir esa mirada a nosotros los no animales. Pero en él, en su amanecer y ya desde su comienzo, ha llegado a él un algo de asombro e interrogación que sin embargo falta totalmente al animal salvaje en toda su inquietud. Este gato comenzó por preguntarme indiscutiblemente, bajo la inspiración de mi mirada, con el fosforescente “¿es posible que te refieras a mí?; ¿quieres realmente que yo te proporcione no sólo entretenimiento?; ¿te intereso yo a ti?; ¿estoy ahí yo para ti?; ¿estoy yo ahí?; ¿qué significa ese ahí desde ti?; ¿qué significa ese ahí en torno a mí?; ¿qué significa eso en mí?”⁴¹

Buber explica esa relación con el animal, pero también sus límites, que explican el anhelo de algo más que sólo se da en la relación interpersonal. Dentro de su lenguaje propio se nos participa ese destello de relacionalidad que se da con la vida animal, pero que en modo alguno nos sitúa en un plano de superioridad, ya que al animal Buber le ha reconocido su capacidad de conocer el misterio —de la vida— y abrírnoslo.

(“Yo” es aquí una perífrasis para una palabra, que nosotros no tenemos, de autorreferencia sin yo; y bajo el vocablo “ahí” se expone a la radiante mirada humana en la total realidad de su fuerza relacional). La mirada del animal, el lenguaje de la inquietud se abría aquí grandemente, pero ya aquí se extinguía. Mi mirada insistió evidentemente más, pero no era ya la radiante mirada humana.

Al giro del eje del mundo que introduce el acontecimiento relacional habíale seguido casi inmediatamente el otro que le pone fin. Hace un instante el mundo del Ello nos habría envuelto al animal y a mí; luego en el instante de una mirada, el mundo del Tú había irradiado de las profundidades, y ahora había vuelto a recaer en el mundo del Ello.⁴²

3. EL CABALLO BROADWAY COMO PROTAGONISTA EN *BROADWAY BILL Estrictamente CONFIDENCIAL*, 1934) DE FRANK CAPRA

3.1 EL TEXTO FILOSÓFICO FÍLMICO. Tanto en *Broadway Bill (Estrictamente confidencial, 1934)* como en su *remake, Riding High (Lo quiso la suerte, 1951)*, Capra tiene un particular cuidado en situar al equino en la palestra de los protagonistas, o, sería mejor decir de las estrellas⁴³ de la película. En efecto, la efigie de este animal aparece con las letras del título sobreimpresionadas sobre ella. Y a continuación en el reparto, tras los protagonistas -Warner Baxter y Myrna Loy- y otros siete actores y actrices de reparto, el caballo, con el nombre de Broadway Bill aparece el caballo.

⁴¹ *Ibidem*, p. 90.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Tiene su relevancia calificar a Broadway Bill con la categoría de estrella. Stanley Cavell ha reflexionado cuidadosamente sobre este término mostrando lo que supuso para el cine ir contando con “estrellas” como un recurso propio que fue ampliando las posibilidades expresivas del medio. Lo ejemplifica con el caso de Humphrey Bogart: “Tras *The Maltese Falcon (El halcón maltés)* conocemos a una nueva estrella, sólo de lejos a una persona. ‘Bogart’ significa ‘la figura creada en un conjunto dado de películas’. Su presencia en esas películas es quien él es, no sólo por el sentido por el cual una fotografía de un acontecimiento es ese acontecimiento, sino en el sentido de que, si esas películas no existieran, Bogart no existiría, el nombre ‘Bogart’ no significaría lo que significa. La figura que él nombra no sólo está en nuestra presencia, nosotros estamos en la suya, en el único sentido en el que podríamos estar. Esa es toda la ‘presencia’ que él tiene.” (S. CAVELL, *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Film. Enlarged edition*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts / London, England, 1979, p. 23; en la traducción al español, *El mundo visto. Reflexiones sobre la ontología del cine*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2017, p. 60). En efecto, a lo largo de la película Capra consigue que cuando vemos en la pantalla no estemos ante un caballo más, sino ante aquél a quien hemos aprendido a reconocer como Broadway Bill, en cuya presencia nos encontramos.

Nuestro recorrido por el texto filosófico-fílmico de *Broadway Bill* va a priorizar las escenas en las que vemos al equino en pantalla. Las hemos contabilizado del siguiente modo.

i) Tras situar la acción en Higginsville, Capra la presenta como una ciudad controlada por un magnate J.L. Higgins (Walter Connolly), que tiene subyugada toda la vida social. Es como un emperador que a través de los matrimonios de sus hijas ha ido poniendo al frente de las empresas que ha adquirido a sus yernos, reservándose el control financiero. En el caso de dos de sus hijas, ha funcionado. Pero la hija mayor se ha casado con un hombre procedente de las carreras de caballos que no acepta de buen grado formar parte de ese entramado empresarial regentando una fábrica de cajas de cartón. Por eso, cuando le se le quiere recordar la reunión del Consejo en casa de su suegro, no está en su puesto de trabajo, sino haciendo correr a su caballo, Broadway Bill, que aparece por primera vez por medio de una trasparencia en la que galopa a lomos de un sirviente afroamericano, Whitey (Clarence Muse), mientras paralelamente su dueño, Dan Brooks (Warner Baxter) toma sus tiempos, en un coche conducido por su cuñada más joven y la única soltera, Alice (Myrna Loy), a la que Dan se dirige con frecuencia como “la princesa”. Broadway Bill surge un emblema de libertad, frente a una convivencia acartonada, aprisionada por el interés económico, uno de los temas favoritos de Capra.

ii) Terminada la carrera los vemos en los establos. El caballo ha conseguido rebajar más su marca. Un gallo, Skeeper (Saltador) se sienta encima de la cabeza de Broadway Bill, de manera amistosa. Proporcionarle esa relación ha sido una idea de Alice, según señala Whitey. Dan comenta asombrado: “Tienes hasta una mascota”. Alice corrobora: “Se han hecho buenos amigos”. Durante la escena tanto Dan como el sirviente van refrescando a Bill, frotándolo con un paño. Dan le indica a Whitey que le alimente sólo con siete zanahorias. Mientras se retira Dan exclama: “Tiene raza, vitalidad y alma de ganador. Es un caballo de ganador”. Capra dibuja la empatía que Alice siente hacia Dan y le sugiere que lo lleve a competir al Hipódromo Imperial, que ha abierto de nuevo: “Tu vida son los caballos y no hacer cajas de cartón”. Queda claro que Alice siente algo más que amistad por su cuñado, y que su modo de vivir le parece más auténtico que la asfixia que el puritanismo económico ha impregnado en su familia.

iii) Cuando Alice confronta a Dan espetándole que se haya convertido en un esclavo de Higgins, vuelve a aparecer el caballo, de paseo con Whitey, quien también le insiste, con muchos rodeos y extremado respeto, que Broadway debería competir, que sería injusto que lo hiciera para otros”. Dan, nervioso y desinhibido, le da una patada para que se vaya. Del mismo modo trata al joven (Spec O'Donnell) que viene a recordarle la hora de la reunión. Las siguientes escenas, en las que no aparece Broadway Bill, las referimos someramente. Vemos una conversación de Dan con su esposa Margaret (Helen Vinson). Él le expone que su vida son las carreras. Ella le contrapone que debe ser el heredero del imperio de su padre. La falta de aprecio por el modo de ser de su esposo hace dudar acerca de que nos encontremos ante un verdadero matrimonio. En la escena siguiente, la reunión del Consejo por medio de una cena en casa de lo Higgins, vemos como Dan rompe con el entramado familiar para volver al mundo de las carreras y le vaticina a su suegro: “Algún día se quitará el sombrero ante Broadway Bill”. Algo que, como veremos, se cumple. Margaret se niega a acompañar a su marido. En una escena posterior, Alice con su padre, le hace ver que el gesto de Dan hace que su pequeña monarquía se hunda, lo que a ella le supone una liberación porque se trata de un entorno despersonalizado.

iv) Volvemos a ver a Broadway Bill, en la parte trasera de una camioneta. En primer término, van Whitey y Dan conduciendo. Whitey señala que se siente diez años más

joven. Cantan: “Me dirijo hacia el último recuento. Por fin el momento ha llegado. Voy a dejar la tristeza de un lado. Me dirijo hacia el último recuento”. Capra asocia eficazmente a Broadway con una vida de libertad sin artificio.

v) Llegan al hipódromo, con Broadway Bill en la camioneta, donde se respira el ambiente de expectación en los días previos al Gran Derby. Oyen que ha llegado la yegua favorita, Gallant Lady. Dan y el mozo corren a ver su salida del vagón del tren. Capra y su guionista Riskin, no pierden la oportunidad de hacer una lectura social. La yegua representa una aristocracia a la que Dan querrá que acceda Bill, para lo que tendrá que hacer todo tipo de esfuerzos. Las escenas siguientes muestran las pillerías que debe hacer Dan para inscribir a Bill en la carrera. La necesidad ha transformado el idealista de casa de los Higgins en un pragmático que se busca la vida. En las escenas en que Dan realiza todo tipo de marrullerías, de aquí en adelante, Capra emplea un claro esquema simbólico: nunca las realiza en presencia de Broadway Bill. Como si fuera un gesto de pudor ante la nobleza de Broadway Bill.

vi) De regreso a la camioneta de nuevo está presente Bill. Whitey hace ver que su situación es tan extrema que no puede evitar padecer hambre. Dan saca a relucir entonces una creencia providencialista muy del gusto de Capra: “Tendremos que hablar con mi amigo del bigote. Un hombre prodigioso. Cuando mi amigo del bigote se acerque desaparecerán los problemas.” Whitey, a modo de un Sancho que da realismo a su señor: “Me muero por conocerle”.

vii) Sin recursos para alquilar para Bill una cuadra en condiciones, tienen que aceptar un establo en unas condiciones precarias. La lectura social de Capra vuelve a tener aquí una expresión no exenta de raíces cristianas: la ausencia de un lugar adecuado los lleva a dar por bueno este cobertizo humilde, haciendo el recorrido de la humildad como María y Jesús en Belén. Capra sitúa a Dan, Whitey y Broadway Bill de espaldas a la cámara, frente a la puerta del establo. Pronto se acomoda Bill en una de las dependencias. Al margen de su presencia, Dan consigue liar al dueño del local, Pop Jones (Harry Todd), para que le fíe por adelantado y le traiga comida y colchones. Whitey lo atribuye a un golpe de suerte propiciado por el amigo del bigote de Dan. Broadway seguirá estando al margen de las siguientes escenas picarescas, en las que Dan se reencuentra con su amigo el coronel Pettigrew (Raymond Walburn), al que quiere pedirle dinero prestado, pero que está tan arruinado como él. También conocerá a Oscar “Happy” McGuire (Lynne Overman), amigo y contrapunto realista del desmesurado optimismo de Pettigrew. Finalmente conseguirán dinero para apuntarse a una primera carrera, en la que una victoria de Broadway Bill le facilitaría el dinero para la inscripción en el Derby. Venden la deteriorada camioneta a Edna (Margaret Hamilton) la dueña de la pensión donde se alojan Pettigrew y Happy.

viii) Vemos a Broadway en la carrera que ha de servir para sacar fondos para la inscripción en el Derby. Capra va a mostrar a través de ellas que ese mundo que se respira en torno a las competiciones y a las apuestas resulta ajeno a Broadway Bill. En efecto, Broadway Bill no está acostumbrado a que lo sitúen en los cajones de salida, y se rebela. Rehúsa a permanecer dentro de ellos. Whitey expresa sus dudas: “Creo que no está preparado.” Dan: “Claro que sí. Son los nervios de la primera carrera. Es mejor que todos ellos.” Pero Bill sigue inquieto, tira al jinete y sale corriendo por la pista, provocando las risotadas del público, pues hace la carrea él solo. Tres expresiones sentencian lo que ha ocurrido. Happy: “Ese caballo está chiflado”. Juez. “Esta carrera se ha acabado para Broadway Bill. Que no vuelva a inscribirse.” Pettigrew: “Pobre Dan. A ver que hace ahora con Broadway Bill”. Capra y Riskin desarrollan con el caballo un argumento perfeccionista. La mejor versión de Bill está por emerger a pesar de que el contexto no lo favorezca. La escena

siguiente muestra un diálogo entre Margaret y Alice, que evidencia quien quiere a Dan por él mismo y quién no. La esposa ha recibido una carta suya en la que le pide que le envíe al gallo Skeeper, ocupando más esta solicitud que una explicación sobre lo que pasa entre ellos. Pero Alice entiende a la primera la importancia del asunto. Como Margaret no ha enviado al gallo, ella va a tomar cartas en el asunto.

ix) Tras el fracaso de la carreta, vemos a Whitey y a Dan sentados delante de Bill. Whitey explica el mundo interior del caballo: “Siente nostalgia. No correrá hasta que llegue aquel gallo.” Pero Dan no tiene todas consigo de que Margaret lo envíe. Se oye entonces un cacareo. Aparece Alice con Skeeper en brazos. Dan corre donde ella, saluda a Skeeper y le expresa a Alice la alegría que tiene de verla. En el abrazo casi aplasta al gallo, sobre lo que advierte Whitey. Dan: “Eh, Bill, está aquí tu amigo.” Se acerca al caballo: “Mira quién ha venido a verte... ya te dije que lo verías pronto. Mira Bill”. Suelta a Skeeper que se sienta en su lomo. Se ríen. Alice se acerca y acaricia a Broadway Bill. Dan. “Venga, Whitey, dale una vuelta”. Alice, a Dan: “¿Le echaba de menos?”, Dan: “Tenías que verlo. Parecía perdido. Los caballos son así. A veces no pueden hacer nada sin su mascota. (Abraza a Alce) Princesa, me has salvado la vida.” Mientras Whitey pasea a Broadway Bill, Dan habla con Alice de su difícil situación... Se toma la libertad de abrir su bolso y cogerle dinero... La situación queda bien trazada por Capra. La lealtad de Broadway Bill y la de Alice son paralelas, y ambas se topan con la ceguera de Dan. Sólo cuando él sea capaz de leer el sufrimiento que les ha generado será capaz de reaccionar.

x) Se ve a Broadway Bill de nuevo haciendo pruebas en la pista. Dan, Whitey, Alice, Pettigrew y Happy observan la carrera. Juez: “Mételo en el número 6. Se buen chico”. Entra, hace gestos de nerviosismo, pero por fin se sujeta. Sale cuando dan la señal y corre muy bien. El juez se muestra inclinado a darle otra oportunidad. Dan, eufórico: “¿Ves cómo lo del gallo funciona?” Happy, escéptico hacia ese tipo de realidades: “¿Por qué no pones en la silla al potro? Quizás lo haga mejor.” Vuelven a poner a Broadway Bill en el cajón número 8. Dan (al jockey): “Esta vez no lo frenes. Dale toda la vuelta. Quiero cronometrarlo”. Cuando suena la campana, Broadway Bill vuelve a correr estupendamente. Juez: “Tráelo mañana”. Tras un plano al galope, Bill llega. Ha rebajado los tiempos a 1,37. Dan lo manda a pasear con Whitey. El espectador se puede imaginar que se aproxima una nueva escena de pillería. En efecto, aparece Pops, y entre Dan, Pettigrew y Happy le hacen creer que son grandes apostadores por Broadway Bill, que no quieren compartir el soplo con Pops, “porque es estrictamente confidencial”, expresión que da lugar al título de la película en español.

xi) La escena comienza con un plano de Alice haciendo una comida en condiciones en el precario lugar del establo. En un primer plano se ve a Broadway Bill con Skeeper, mientras Whitey canta: “Gloria, quiero andar con Dios hacia la gloria”. Es patente que Capra sitúa el mundo del caballo y de su amigo en un lugar de privilegiada inocencia. Dan entra y riñe en un primer momento a Alice por pasar demasiado tiempo con ellos. Pero como ella les está preparando por primera vez una comida bien cocinada, pronto hay un ambiente de alegría. Dan le confiesa su enorme deseo de ganar la carrera. Comienza a llover y se cambia la situación. Capra inserta unas escenas de Gallant Lady confortablemente protegida. “No cogerá una neumonía. Aquí se está muy calentito”. Contrasta con la precariedad de Broadway Bill. Whitey pronto señala que hay goteras. Bill relincha porque le cae agua encima. El tejado está lleno de agujeros. Es inútil lo que hacen por taparlo. Ajena a la tormenta, Alice anuncia sin ningún éxito que la cena está lista. Los relámpagos asustan a Broadway Bill. Cierran las puertas, pero el equino sigue relinchando asustado. Dan manda a Whitey a los establos del dueño de Gallant Lady, por si les

dejara acogerse allí mientras dura la tormenta. En primer plano, se ve a Broadway Bill cubierto de mantas, literalmente aguantando el chaparrón. Dan, frotándole: “Tranquilo amigo, y te secaré”. Con ayuda de Alice le cambia las mantas que están empapadas. La tormenta arrecia. Regresa Whitey que ha fracasado en su intento de que diesen cobijo a Bill. Capra rinde cuenta de la insensibilidad de los potentados o de su excesivo afán competitivo. Dan pide a Whitey que siga secando a Bill. Por su parte intenta desesperadamente tapar la gotera. En la cuadra de Gallant Lady los cuidadores juegan tranquilamente a las cartas, incluso pasan calor. De vuelta al establo, vemos cómo han de vaciar las mantas que cuelgan, porque se llenan rápidamente de agua. Dan pide más trapos secos. Alice, acariciando a Bill: “Pobrecito, no te resfriarás, ¿a qué no?”. Dan se da cuenta de que es muy tarde, manda ir a la cama a Alice a la que arropa con ternura. Ella hace votos acerca de que todo irá bien.

xii) Se ve a Broadway Bill postrado, reposando su cabeza en una sábana. A su lado Skipper. Bill cierra los ojos. Llega el veterinario y comunica que el caballo está enfermo, que necesita reposo. Alice, mirando a Broadway Bill: “Da tanta pena”. El veterinario sostiene que pasarán días antes de que pueda volver a correr. Dan insiste en que debe correr el sábado. Veterinario: “No sé lo que decirle. Los caballos son extraños. A veces se recuperan como si nada y a veces... Que no salga hasta que no le baje la fiebre. Y aun así, no lo forzaría nada por su corazón. Que repose hasta el sábado”. El veterinario sale con Whitey para darle un medicamento y con Dan. Alice se queda acariciando a Broadway Bill. En la escena siguiente J.L. Higgins discute con su hija Margaret sobre su actitud hacia Dan. Margaret se queja de un modo muy significativo: “Dicen que tengo un caballo como rival y que el caballo ha ganado.”

xiii) De nuevo estamos en el establo. Vamos a asistir a la recuperación de Bill, la narramos con detalle porque no sabemos hasta qué punto es forzada. Quizás hable más de la lealtad del caballo que de su estado real de salud. Quizás sea una muestra de hasta qué punto el bien del animal se subordina a los deseos de su amo. Pero también a los de Alice, en su afán de complacer a Dan, a quien vemos fuera del establo, inquieto. Dentro está Alice que lo acaricia: “No le fallarás a Dan. Un resfriado no puede detenerte. No seas blando. Arriba. Venga. Arriba. Anda chico, levanta. Inténtalo”. (Ella hace el gesto de procurar alzarlo). Mientras Dan sigue afuera pensativo. Plano de ella incorporándolo. Lo va consiguiendo. Alice: “Así, muy bien. Venga, chico, vamos.” (Bill vuelve a recostarse). Alice: “Oh, Bill”. Plano de Dan en la misma situación que antes. Plano de Alice acariciándole: “Vamos, Bill (El caballo levanta la cabeza y relincha) Sí, sí, sí. Arriba. Vamos. (Consigue levantarlo un poco) ¡Vamos, muchacho! Tienes las orejas tiesas. ¡Muy bien! ¡Vamos! (Plano de Bill, levantándose y el gallo cacareando). Alice llama a Dan, que se acerca. Broadway Bill está ya erguido con las patas encogidas. Dan lo anima, y lo acaba de levantar. Skipper cacarea a modo de jolgorio. Dan y Alice flanquean a Bill, ya de pie. Alice: “Le brillan los ojos”. Dan: “¿Cómo lo has conseguido?” Princesa: “Le he hablado un poco”. Dan busca unas zanahorias y le da de comer. Es una buena señal. Dan: “Está comiendo.” Alice: “Tal vez esté bien el sábado” Dan (con un punto de obcecación): “Claro.” Una vez dado Broadway Bill por recuperado, las siguientes escenas muestran las estrategias pícaras que emplean para obtener el dinero para la inscripción en el derby, al no poder participar ya en una carrera preliminar. Sólo Alice actúa de un modo honesto, empeñando sus bienes. Whitey juega con dados trucados y es descubierto. Pettigrew y Happy se dedican a timar a un ingenuo (Harry Holan), con un falso rumor en el que el propio Pettigrew acaba cayendo.

xiv) Alice se encuentra con Whitey, con magulladuras en el rostro, que está limpiando a Broadway Bill. Como Dan le ha prohibido a Alice participar en la

captación de fondos, Alice llega al siguiente acuerdo con el sirviente: le irá dando el dinero que ella consiga, y él se lo dará a Dan como si lo hubiese ganado a los dados. En el siguiente plano, vemos a Dan recontando lo ganado en la tapa de un tonel en el que también está Skeeper. Al fondo, un tanto alejado, se ve a Broadway Bill. Dan: “Se lo debemos casi todo a Whitey”. Todos: “Hurray”. Dan muestra su condescendencia ante el error de Pettigrew. Happy lo sintetiza con su habitual tono cáustico: “Nunca había visto a nadie tragarse su propio anzuelo”. Pettigrew: “Soy como un niño impulsivo”. Con estas expresiones Capra va a distinguir la debilidad de los que engañan para subsistir, de las redes de corrupción alrededor de las carreras. En las siguientes escenas vemos como llevan al Secretario/Comisario de las carreras (Charles C. Wilson) y a continuación cómo todos menos Whitey que se ha quedado cuidando a Broadway Bill participan de una fiesta de la cerveza, en la que se ve a unos hombres que disfrazados de caballos hacen una representación. Como si Capra estuviera insistiendo en que viéramos que Broadway Bill es un caballo de verdad que actúa en la película, no una apariencia disfrazada. Cuando Dan se retira de la fiesta acompañado por Alice, llega al establo y Whitey le anuncia alarmado que la policía se ha llevado a Broadway Bill tras la denuncia de Pops.

xv) Vemos a Broadway Bill en las cuadras de la policía, visiblemente alterado. Lo intentan sujetar. Cuando llega Dan presencia que lo está azotando con un látigo y Bill relincha de dolor, por lo que da un puñetazo y derriba al que está fustigando a su caballo. Como son dependencias de la policía, lo detienen y encarcelan. A la mañana siguiente recibe la vista de Alice, a la que confiesa derrotado: “No lo hemos deseado suficiente. El amigo del bigote no nos oyó”. Se ve abocado a abandonar y a dedicarse a la fábrica de cajas de cartón, reconociendo que eso encantaría a Margaret. “Ya no creo en los milagros.” Pero eso es lo que Capra va a comenzar a tejer a continuación. Que un millonario caprichoso convaleciente en un hospital apueste dos dólares por Broadway Bill abre una rumorología favorable. Suben las apuestas por él, que pasa a ser la opción de los pobres, no de los especuladores. Nuevamente el sentido social de Capra. Y este crecimiento es favorable a los intereses de Eddie Morgan (Douglass Mumbrielle), un mafioso que tiene amañada la carrera para que gane su caballo, Sun Up, contra todo pronóstico. Por eso hará todo lo posible para que Broadway Bill no se retire. Acude a la cárcel, paga la fianza de Dan y todos sus demás gastos, y le consigue un jinete, Ted Williams. El hombre del bigote ha vuelto a actuar a favor de Dan.

xvi) En la siguiente escena volvemos al establo. Es el encuentro entre Ted Williams (Frankie Darro) y Broadway Bill. El jockey, que ha sido buscado por Morgan para que Bill pierda pone pegadas desde el primer momento: “No parece muy fuerte... Tiró a un jinete”. Alice y Dan le dan consejos basados en cómo es su caballo. Alice: “No le frenes nunca”. Dan: “No. No lo hagas. Le vuelve loco que le frenen. ¡Tranquilo, corre como el viento!” Ted Williams, rectificando: “Debe ser bueno”. Dan, optimista: “Es tu día de suerte. Montas a un ganador. (Mira hacia arriba) ¡Gracias, amigo del bigote!” Baila de alegría con Alice. Ted Williams se marcha, mirándolos como si estuviera contemplando a un par de ilusos. A continuación, se ve cómo el secretario de la organización del Hipódromo conversa con Mr. Whitehall (Paul Harvey) para convencerle de que debe cambiar a Roberts, el jinete de Gallant Lady, porque está sobornado por Morgan. Inmediatamente, un secuaz de Morgan (Ward Bond) le comunica a su jefe la descalificación de Roberts, y cómo reaccionan agitados. Después, la acción se centra en el hipódromo: se ven las apuestas en masa; se escucha de una voz que los caballos están pasando la revisión.

xvii) En el plano se ve a Broadway Bill jalonado por Whitey y Dan. Avanzan hacia su puesto en el hipódromo. Dan: “Sé que lo harás bien Bill. Un poco de fiebre no te

afectará. El doctor te ha visto bien. Esta carrera lo es todo.” Broadway Bill ya está perfectamente integrado en la ceremonial que envuelve el mundo de las carreras. Se ve desfilar primero a los auxiliares, luego a los jinetes. Capra pone en paralelo los consejos que cada dueño da a sus jinetes. Whitehall centra a su jockey en que bata a Sun Up. Morgan alienta al suyo a que gane de la manera que sea, sin miramientos morales. Sólo Dan habla de que cuide a su caballo. Dan: “No quiere que le frenes. Si te cierran, ábrete. Recuperarás el tiempo perdido. Recuerda. ¿Me escuchas?... Jamás te frenes. Ha de ganar esta carrera. De ello depende mi futuro. No te lo puedo explicar.” Una voz manda montar y salir. Las últimas palabras de Whitehall y Morgan se siguen dirigiendo a los jinetes. Dan habla a Broadway Bill: “Depende de ti.” El caballo reacciona asintiendo, como si estuviera respondiendo. Whitey descubre que Ted Williams está temblando, aunque el joven lo niegue. Un inserto muestra a J.L. Higgins escuchando la carrera por la radio. Una hermana le pregunta a Margaret si es cierto que, si Broadway Bill gana, Dan no regresaría. Margaret, mostrando la dinámica que existe en Higginsville: “¿Es que te gustaría? Se vuelve a ver en el plano a Bill con su jinete y Dan, con Skeeper cacareando. Dan: “Muy bien Skeeper” Whitey: “Vamos a ver una buena carrera” El toque de corneta llama a los caballos.

xviii) A continuación se ve cómo salen los caballos a la pista. Perdemos de vista a Bill, pero a través de los comentarios de los personajes se acentúa la importancia del evento. Pettigrew: “Tiene que ganar la carrera. He prometido a la bruja que me casaría si perdía. Pero iya estoy casado en idénticas circunstancias!”. Happy: “Jugárselo todo a una carta es como creer en los cuentos de hadas”. Los caballos dan la vuelta de reconocimiento”. Jueces: “A Broadway Bill se le ve bien. ¿Por qué le preocupa a Dan? ¿No parece que esté enfermo?”. Happy y su amigo Joe (George Cooper) apuestan por Broadway Bill, aunque fingiendo que han apostado por Gallant Lady. Happy cree más en los cuentos de hadas de lo que quiere reconocer. Plano inserto de casa de los Higgins que escuchan la radio. Se escucha la voz del locutor que va presentando los caballos: “Broadway Bill, el caballo que tiró al jinete. Dicen que Dan Brooks está loco por haber inscrito a Broadway Bill, pero no lo podemos descartar.”

xix) La carrera está muy bien tratada por Capra. A través de imágenes de los caballos y de las reacciones de Dan y de Alice se presenta perfectamente su desarrollo. La salida de Broadway Bill es muy buena, se pone el primero. Ted Williams se da cuenta y lo va frenando, ante las protestas de Dan y Alice. Lo van pasando todos. Parece que el duelo va a quedar entre Gallant Lady y Sun Up. Whitey cree ver el hombre del bigote en un hombre con barba (P.H. Levy) que tiene a su lado. Broadway Bill queda el último. Pero pelea contra su jockey y comienza a remontar, para entusiasmo de los suyos, incluidos Happy y Joe que ahora reconocen que han apostado por él. Broadway Bill avanza hasta la cuarta posición. Pettigrew, sentencia: “Broadway Bill, el amigo de los desesperados.” A partir de este momento las imágenes muestran la recta final, en la que Broadway Bill va tomando la delantera. El jinete de Sun Up pide a Ted Williams que lo pare, pero éste reconoce que no lo puede controlar. Sun Up se queda rezagado. Los últimos metros están entre Gallant Lady y Broadway Bill, quien finalmente gana para regocijo de los suyos. Dan da una patada a un hombre que tiene al lado. Como si fuera lo suyo fuera dar coces, como un gesto de empatía con su caballo. Dan: “Sí, señor, lo has conseguido”.

xx) Pero nada más pasar la meta, Broadway Bill se desploma y Ted Williams cae. Se escucha un grito de todo el hipódromo y a continuación un silencio sepulcral. A pesar de las advertencias del peligro de invadir la pista, la multitud se agolpa en

torno al caballo. Dan se abre paso hasta acercarse. La radio anuncia que Broadway Bill ha ganado y se ha desplomado. Acude un veterinario que confirma su fallecimiento: “Demasiado esfuerzo. Le ha fallado el corazón. Al caer al suelo ya estaba muerto”. Happy y Pettigrew intentan en vano consolar a Dan. Alice entre la gente busca a Dan. Pero este se ha vuelto al establo. Allí Princesa lo encuentra. Se funden en un silencioso abrazo de dolor. Se palpa la presencia/ausencia de Bill que los ha unido de un modo del que todavía no son conscientes.

xxi) El sepelio de Broadway Bill es en la misma pista de carreras. Una manta cubre el cadáver del caballo, sobre la que dejan una corona de flores. Los demás caballos forman una fila de respeto con sus jinetes. El secretario del hipódromo hace un discurso de despedida al ganador del Derby Imperial: “Agradecemos a Mr. Brooks que nos permitiera enterrar a Broadway Bill en esta tierra para que su noble espíritu nos acompañe siempre. Lo que hizo ayer fue una lección de coraje y lealtad. El auténtico objeto de las carreras es dar lecciones como ésta. Si la aprovechamos las carreras serán algo más que un deporte. Que jamás olvidemos a Broadway Bill. Mr. Brooks. Mr Brooks...(se dirige a él) Dan pone la silla y las riendas de su caballo encima de la manta que cubre a Bill. Llega J.L. Higgins en un taxi. Dan va donde Alice. Un trompeta hace un toque de silencio y bajan los restos de Broadway Bill. Todos se descubren; J.L. Higgins también. Se cumple el vaticinio que Dan hizo la noche de su partida. Mientras baja la plataforma, todos miran con gesto compungido, incluido Ted Williams que llora. No pude dejar de pensar que el sobreesfuerzo al que sometió a Broadway Bill pudo estar directamente relacionado con el fatal desenlace. Whitehall estrecha respetuosamente la mano de Dan. Las escenas posteriores son un epílogo, una prolongación del impacto de Broadway Bill en la vida de Dan y de los Higgins. En un primer momento Alice y Dan se separan, porque él necesita pensar. Dan: “He encontrado mi camino. Gracias, Princesa, me has ayudado mucho. Pero no veo las cosas claras”. Un tiempo después, con una camioneta con dos nuevos caballos, Broadway Bill II y Princesa va a recoger a Alice a su casa en Higginville. Allí J.L. estaba anunciando a sus hijas y yernos -Margaret se ha vuelto a casar tras divorciarse de Dan —que vendía todas sus empresas, incluido el banco—t. Les explica a sus yernos que ahora habrán de trabajar. J.L. Higgins: “Quiero que seáis hombres y no esclavos sin libertad”. Impulsa a Alice a que se vaya con Dan... y finalmente él mismo les pide sumarse a su aventura.

3.2 LA INTERACCIÓN DE BROADWAY BILL CON OTROS PERSONAJES. Hemos relatado con detenimiento el texto filosófico fílmico de la versión original de *Broadway Bill* (*Estrictamente confidencial*, 1934). En su momento cuando hicimos el primer análisis de esta película nos detuvimos en lo que aportaba para comprender la visión del matrimonio y la familia que se iba desarrollando por los autores personalistas en el Hollywood clásico. Los distintos apartados de la contribución se centraban en estos aspectos⁴⁴.

i) La importancia del matrimonio en *Broadway Bill*. En efecto, en la estela de *It Happened One Night* (*Sucedió una noche*, 1934), Capra sigue profundizando en el encuentro de libertades que constituye el matrimonio, al que sólo se puede acceder con una conversación cada vez más clara y sincera.⁴⁵

⁴⁴ Cfr. J. SANMARTÍN ESPLUGUES, y J.A. Peris-Cancio, *Cuadernos de Filosofía y Cine 02. Los principios personalistas...*, cit., pp. 325-344

⁴⁵ Sobre este aspecto teníamos en cuenta las posturas de Charles Maland (C. MALAND, *Frank Capra*, Twayne Publishers, Boston, 1980, pp. 84-87), Raymond Carney (R. CARNEY, *American visión. The Films of Frank Capra*, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, New Rochelle,

- ii) La denuncia de la asfixia institucional con respecto al verdadero sentido del matrimonio y la familia, comparándola con la visión de la familia como comunidad de vida y amor, tal y como se desprende, por ejemplo, cuando se habla de los derechos de la familia y los derechos de cada uno de sus miembros.⁴⁶
- iii) La apuesta por la aventura frente a la idolatría de la seguridad, conectando el sentido que Capra da a la renovación de familia con el propuesto por el Papa Francisco.⁴⁷
- iv) El mundo de las carreras como reflejo del estado de naturaleza, algo bueno, pero frágil, que insta a la revisión de la vitalidad que se pierde en la vida ciudadana cuando todo está guiado por la lógica economicista.
- v) Una coda final: Broadway Bill, el amigo de los desesperados.

Estos dos últimos aspectos engarzan directamente con el enfoque que hemos pretendido en este artículo. Los temas que la película presenta tienen un recurso expresivo que la diferencian de las otras propuestas de Capra que tratan asuntos parecidos, y consiste en la aparición de Broadway Bill como personaje. A lo largo del texto filosófico filmico hemos podido comprobar que Broadway Bill es lo que es, un caballo de carreras. Pero actuando plenamente como tal es un personaje que interpela la vida de los otros personajes. Primero de Dan y de Alice -sin excluir a Whitey-. Luego de los amigos de Dan que van experimentando una transformación conforme van participando de la aventura de Dan con Broadway Bill: Pettigrew, Happy. Joe... Finalmente, del entero mundo de las carreras según las palabras del comisario Collins. Hemos subrayado en reiteradas ocasiones que Capra deja con frecuencia algún apunte que ve en las virtudes de Broadway Bill algunos reflejos de la vida y el mensaje de Jesucristo. Algo que no debería llamar demasiado la atención cuando en los evangelios se habla de Jesús como el cordero de Dios, o se presenta el Espíritu Santo en forma de paloma. Hemos visto a Broadway Bill sin lugar para aposentarse, que tiene que buscar cobijo en un establo destartalado. Se nos ha presentado como “la apuesta de los pobres” o “el amigo de los desesperados”. Ha sido capaz de dar su vida por lealtad hacia su amo -algo, por lo demás, característico de la nobleza de los caballos, el no medir su agotamiento y exponerse a la muerte-.

El duelo final en la sepultura del caballo la película lo circunscribe al mundo de las carreras. ¿Cabe leerlo como una interpelación general? ¿Puede nuestra sensibilidad hacia la vida de los animales hacernos mejores personas? O aún más, ¿puede haber preocupación o compromiso medioambiental que no empiece por una amistad o una preocupación por animales concretos, a los que damos un nombre, cuya suerte nos acompaña como parte de nuestra felicidad en la vida cotidiana? ¿Que dependan de nosotros pueden permitirnos que nos enseñoreemos sobre ellos de tal modo que no reconozcamos lo que les debemos?

4. LAS MEJORAS DE FRANK CAPRA EN LA CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJE DE BROADWAY BILL EN *RIDING HIGH* (*LO QUIISO LA SUERTE*, 1950).

Melbourne, Sydney, pp. 252-259) y Ramón Girona (R. GIRONA, *Frank Capra*, Cátedra, Madrid, pp. 213-220)

⁴⁶ Cfr. J.-A. PERIS-CANCIO, *Diez temas sobre los derechos de la familia. La familia, garantía de la dignidad humana*, Eiunsa, Madrid, 2002.

⁴⁷ Cfr. FRANCISCO, *Exhortación Apostólica Postsinodal “Amoris Laetitia”*, Tipografía Vaticana, ciudad del Vaticano, pp. 141-12): “Un matrimonio que experimente la fuerza del amor sabe que ese amor está llamado a sanar las heridas de los abandonados, a instaurar la cultura del encuentro, a luchar por la justicia... Una mirada atenta a la vida cotidiana de los hombres y de las mujeres de hoy muestra inmediatamente la necesidad que hay por todos lados de una robusta inyección de espíritu familiar... las familias abiertas y solidarias hacen espacio a los pobres, son capaces de tejer una amistad con quienes lo están pasando peor que ellas.”

4.1 APORTACIONES DEL TEXTO FILOSÓFICO FÍLMICO *RIDING HIGH* (*LO QUISO LA SUERTE*, 1950) A *BROADWAY BILL* (*ESTRICTAMENTE CONFIDENCIAL*, 1934). En el estudio que acompaña la edición en castellano de *Riding High* (*Lo quiso la suerte*, Frank Capra, 1950), Pedro Crespo resume con claridad las peculiaridades de este remake de *Broadway Bill* (*Estrictamente confidencial*, Frank Capra, 1934), que le permitió presentar a Capra como “el costurero”.

Capra entabló negociaciones para futuros proyectos con la Paramount, y se le ocurrió presentarles un *remake* de uno de sus viejos éxitos *Estrictamente confidencial* (*Broadway Bill*, 1934) [...] ofreciendo a los directivos del estudio un interesante punto de vista para ahorrar el presupuesto: podía integrar en la nueva película no solo la historia [...] sino secuencias enteras de la vieja película...

Todo ello resulta fascinante en esta nueva versión, que es mucho más que un remake porque es una suerte de resurrección, tipo Frankenstein, realizada con altura y no poco desenfado. En algunos casos, actores que pasan prácticamente inadvertidos aparecen bien vivos en la nueva versión, por estar junto a actores que intervenían activamente en la secuencia y que volvían a aparecer en otra posterior, cuando ya llevaban fallecidos una buena temporada.

No se nota especialmente el paso de los años, de los estilos cinematográficos. Capra, que es capaz de seguir el remake escena a escena, pega y remienda asimismo con inusitada habilidad, demostrando su condición de maestro en cualquier circunstancia, sin que su función se resienta especialmente.⁴⁸

Capra en su autobiografía cuenta que se quedó con ganas de mejorar la versión que había hecho en 1934 del relato corto de Mark Hellinger, quien también había colaborado en el guion. Sobre todo, puso el foco de su mejora en encontrar un nuevo actor protagonista, tanto para el personaje del dueño como para el propio Broadway Bill.

[En *Broadway Bill*, 1934] el hombre era Warner Baxter, la muchacha Myrna Loy, Broadway Bill era un manso y cansado rocín porque Warner Baxter tenía un miedo mortal a los caballos (...), en especial a aquellos que tenían la cola levantada. Como resultado de ello, muchas cálidas escenas en las que había pensado entre el hombre y su caballo no pude rodarlas, y aquellas que sí fotografié fueron decepcionantes porque Baxter estaba aterrado ante la idea de ser mordido o pateado. Juré que algún día haría Broadway Bill de nuevo con un hombre que amara a los caballos.

Pues bien, un hombre que amaba y era propietario de caballos (aunque nunca ganaban), y que era una de nuestras más grandes estrellas, tenía un camerino justo al lado de la esquina de mi oficina en la Paramount. ¡Der Bingle!⁴⁹ Bing Crosby, un caballo y una muchacha... ¡algo natural!⁵⁰

Ese intento de mejora está presente a lo largo de *Riding High*, con un seguimiento fidelísimo de *Broadway Bill*, pues parece más bien una restauración de dicho filme. Nosotros nos vamos a detener en aquellos aspectos en los que claramente se mejora la caracterización del personaje de Broadway Bill.

Aquí la cita de Capra nos permite realizar dos consideraciones. En lo que se refiere al personaje del caballo, su carácter de estrella no se pierde porque se viera representado por varios caballos, como tampoco los actores protagonistas dejan de marcar su impronta en aquellas escenas que son doblados por especialistas. Lo que llega nítido al espectador es el carácter de un caballo que inspira en las personas de su alrededor. En segundo lugar, con respecto al cambio de Bing Crosby con respecto a

⁴⁸ P. CRESPO, *Lo quiso la suerte*, Notorious Ediciones, Madrid, 2012, pp. 12- 16

⁴⁹ Mote con el que se conocía a Bing Crosby (1903-1977).

⁵⁰ F. CAPRA, *The Name above the Title: An Autobiography*, Da Capro Press, New York, 1997, pp. 405-406.

Warner Baxter, sí que se asiste en varios momentos a escenas de una mayor complicidad entre amo/caballo. Lo vamos a ir viendo a continuación, donde vamos a destacar aquellos aspectos de *Riding High* que mejoran la caracterización del personaje del caballo con respecto a *Broadway Bill*.

i) En los títulos de crédito, donde en *Broadway Bill* aparecía la efigie dibujada de un caballo, ahora vemos planos de dos caballos. Además de centrar en ellos la atención, Capra evita poner un solo ejemplar, que diera pie a comparaciones con el caballo de ambas versiones. Lo que importa es el personaje, la estrella. Estás en un cercado, y cuando dan media vuelta al mismo y se detienen en el primer plano de la pantalla, lo que se muestra es el nombre del director, Frank Capra. Se escucha una campana, y ahora es un plano de la carrera final el que aparece mientras en sobreimpresión se muestra el resto de los actores y de los demás partícipes en la película.

ii) La primera escena de la aparición de Bill es con la misma transparencia que en la versión de 1934. Los diálogos en el establo, sin embargo, redondean mejor la presentación de los personajes. Por ejemplo, con respecto a Skeeper, el gallo. Dan (Bing Crosby): “Bien, Bill, te has ganado una mascota como un campeón de carreras”; Alice (Coleen Gray): “Dicen que los caballos que se apegan a sus mascotas no corren si no es con ellas”; Dan (con ironía): “Sí, pero los jockeys son también muy útiles”. También hay detalles de un mayor realismo. Las patas de *Broadway Bill* aparecen vendadas en la parte inferior. Whitey (Clarence Muse, catorce años mayor) ya muestra preparada una camioneta por si tienen que acudir a las carreras. Además, es más insistente en considerar que *Broadway Bill* debería participar en premios. No sólo de palabras sino con un gesto que ahora es posible por la referida mayor afinidad de Bing Crosby con los caballos. Cuando Dan se niega a pensar en esa posibilidad, Whitey le envía a Bill: “Vamos, Bill, persíguelo.” El equino va donde Dan y le hace arrumacos, ante la sonrisa del mozo. Whitey (a Bill): “Síguelo... Así.” Dan: “No. Se acabó. Déjame en paz. Se acabaron las carreras. No te metas conmigo que ahora soy un empresario. No.” Whitey (en el plano: “Bien muchacho”. Dan (en un plano a distancias): “No quiero jugar. Soy un hombre de negocios y tengo una reunión. Deja de molestarme. Terminé con los caballos.” Whitey (a Bill, que ha regresado con él): “Vamos, sígueles”; Dan (cuando *Broadway Bill* vuelve a acercársele): “¿Qué quieres de mí? He terminado con los caballos. Me dedicaré a las cajas”. *Broadway Bill* sigue con sus gestos. Dan: “Te daré una patada en tus grandísimos...” La escena acaba aquí, pero muestra cómo *Broadway Bill* en esta versión parece estar más suelto para actuar como un personaje, gracias a la receptividad de Bing Crosby. Frank Capra parece acertar plenamente.

iii) En la escena de intimidad que Dan tiene con Margaret (Frances Gifford, que ahora es su prometida, no su esposa) se nos da la biografía de *Broadway Bill*. Un largo monólogo — apenas interrumpido por Margaret — que en esta versión nos justifica de manera expresa los lazos que unen a Dan. Con *Broadway* y con su cuidador, Whitey. Le cuenta que Bill ha hecho una marca de 1,42, con Whitey encima —el mozo es más pesado que un jockey—, sin mucho esfuerzo. Dan: “Ven la próxima vez que entrene... Si lo conocieras. En esta versión Margaret es más receptiva hacia la afición de Dan, pero no tanto como Alice. Margaret: “A mí me gustan los caballos, especialmente en las carreras. ¿No te conocía en las pistas? ¿Recuerdas que te pregunté si montabas al ganador? Dan (cariñoso): “Y tenía un ganador, tú. Si alguna vez conoces a Bill te volverá loca. ¿Te conté algo sobre su madre? Era ciega”. Margaret: “¿Ciega?”: 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 malcriado se paraba un paso delante de ella. No podía alcanzarlo. Y por la noche, ¡qué alboroto! Tenía que levantarme, buscarlo y llevárselo. Pero ¿sabes qué 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. Al poco tiempo sucedió algo sorprendente, no lo vas a creer, pero es absolutamente cierto. El pequeño potro se dio cuenta de que algo malo le pasaba a su madre, 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? Así es Bill (se oye relinchar al otro lado de la ventana) Después vinieron las malas rachas, no pude ganar una carrera, los caballos enfermaron y perdí algunos de ellos. Estaba de deudas hasta el cuello. A los tres días vendí todo el lote, ¿recuerdas? Pagué todas mis deudas y te propuse matrimonio varias veces. Prometí dejar las carreras, te seguí hasta Higginsville, pero no podía venir sin Broadway Bill. Pensé que después de que crecieran nuestros hijos tendrían un buen caballo para que cabalgaran. Y Whitey. No podía dejar a mi querido Whitey, después de todo lo que hemos vivido juntos: trabajando, pasando hambre... Bill es un corredor, quizás un gran corredor; Margaret (concluyendo más fría de cómo empezó): “Es una maravillosa historia, pero como dijiste, ya has dejado las carreras”.

iv) La escena en la que J. L. Higgins (ahora Charles Bickford) le plantea que debe prescindir del caballo para prestar más atención a la empresa de cajas presenta una respuesta más argumentada por parte de Dan: “Debe saber que no tengo intención de deshacerme de ese caballo. Me marcho de Higginsville mañana. Alice: “¡Bravo!” Dan (a Margaret): “Salgamos de esta prisión. Es grato ser libre. Bill no es un caballo cualquiera. Es un ganador de premios. Tiene velocidad y fibra. Un hombre espera toda su vida por un caballo así.”

v) Cuando parten Dan y Whitey con la camioneta, la canción que interpretan desarrolla más ampliamente el nuevo clima de libertad. Se trata de *Someplace on Anywhere Road* (1950), con música de Jimmy Van Heusen y letra de Johnny Burke. Destaca la frase que canta Whitey: «Todo el dinero de un millonario no podrá construir un domicilio mejor que algún lugar en cualquier carretera». Dan se une a dúo para remarcar que no necesitan ni un céntimo, porque va a sentirse en la carretera como en casa, según el código vagabundo.⁵¹ Llegan al hipódromo y cuando mencionan el nombre de Gallant Lady, Dan se dirige a Broadway Bill señalándole que es la campeona que debe vencer. Collins (Ahora James Gleason) el Secretario/Comisario de las carreras, aporta nuevos datos genealógicos sobre el caballo: “Broadway Bill, hijo de Briny Ginger y Maryh Dell. Al menos tiene clase para corretear. (Y añade los datos de identificación, que singularizan su condición de individuo): “Ahora debe entregar tres fotos para protocolo de protección”. Dan: “¿Quiere decir la pequeña verruga del casco?” Collins: “Sí. Es un pequeño truco. Es diferente en todos los caballos, como las huellas dactilares en todos los seres humanos.” A Collins le parece una locura que intente ganar a Gallant Lady.

vi) Otro rasgo significativo aparece en la escena en la que Alice les prepara la cena. Capra apunta a un tema que en 1934 no había tratado: la posible contradicción entre tenemos amistad con los animales y usarlos como comida. Entraremos en este tema

⁵¹ Las canciones no son meramente para el lucimiento de Crosby. Tienen una función claramente digética. Discrepamos de lo que sostienen Maland en C. MALAND, *Frank Capra*, cit., p. 163 y Christian Viviani en C. VIVIANI, *Frank Capra*, Editions des Quatre Ventes, Paris, 1988, p. 87.

en la discusión filosófica. Pero ahora apuntamos cómo Capra lo introduce. Cuando Whitey se apercibe de que Alice está guisando un pollo al horno, llama alarmado a Skeeper. Dan lo tranquiliza: “No te preocupes, la Princesa no le haría eso. Ella ama a Skeeper.” No obstante, le pregunta en voz baja: “¿Está ahí?” Whitey (aliviado): “Sí”. A continuación, el clima de alegría se desarrolla con una canción prácticamente a capella que desarrollan Bing Crosby, Coleen Gray y Clarence Muse, a la que Skeeper y Broadway Bill se suman con sus gestos. Se trata de *Sunshine Cake* (1950). Tiene la misma autoría de música y letra que la anterior.

vii) La visita del veterinario a Broadway Bill por su enfriamiento también muestra elementos de un mayor cuidado en la puesta en la pantalla. Broadway Bill aparece tumbado, cubierto con una manta, no sólo con una sábana en la cabeza. La escena inserta de Margaret con su padre muestra que ella ha investigado sobre Broadway Bill y le han dicho que es un penco. No ha creído lo más mínimo a Dan. En cambio, las averiguaciones de su padre le han llevado a decidirse a apostar por Bill. En la escena de su recuperación, Broadway Bill parece levantarse de un modo más espontáneo. Alice no tiene necesidad de ser tan insistente como lo era en la versión de 1934. Dan exclama admirativo: “Este caballo tiene un corazón tan grande como el hipódromo. Se pondrá bien”. Ante las pegas que puso el veterinario y que recuerda Alice, sigue manifestando plenamente convencido. Dan: “Él no conoce a este caballo. ¡Vamos Bill, que no se diga! ¡Vamos, Bill, vamos! Él va a correr el sábado, ya lo verán. (Salen del establo y lo sigue estimulando, de modo que se aprecia su complicidad): “¡Vamos, holgazán! Ya verás cómo vas a ganar. ¡Vamos, Bill! ¡Vamos! ¡Arriba!”

viii) En las escenas en las que Dan y sus amigos buscan el dinero para inscribir a Broadway sin que tenga que correr un premio menor para conseguirlo, ahora Capra añade otra. El propio Dan quiere donar sangre y recibir a cambio una compensación económica. Se trata de un gesto que por un lado no lo deja al margen de estas iniciativas, como ocurría en la versión de 1934, y al mismo tiempo muestra la precariedad de su estado. Esta llega a ser considerada extrema porque no es encontrado apto para ser donante. La enfermera que lo rechaza le desea que su caballo esté mejor alimentado si quiere ganar el Derby. A continuación, la escena, en la escena en que Alice acuerda con White que ella le dará el dinero y él fingirá hacerlo ganado con los dados termina con Whitey cantando y con Broadway Bill haciéndole gestos cariñosos a Skeeper.

ix) En la fiesta de la cerveza Capra hace interpretar a Bing Crosby la canción *The Horse Told Me* de un modo coral, que establece lazos entre quienes la interpretan, al modo de *The Flying Trapeze* en *It Happened One Night* (1934). Cuando asistimos al embargo de Broadway Bill por la denuncia de Pop Jones (sigue siendo Percy Kilbride) y a la posterior encarcelación de Dan, el dueño muestra una mayor preocupación por Bill: “No se preocupe por mí, preocúpese por mi caballo. Es Broadway Bill el que está inscrito en el Derby Imperial”.

x) La presentación de Broadway Bill a su jockey Ted Williams (de nuevo Frankie Darro), será una nueva oportunidad para hacer elogio del caballo, más intensamente que en la versión de 1934. Dan (al jockey): “Este es tu día, y aquí está el muchacho que te va a llevar a la gloria. Ted Williams, este es Bill.” Ted Williams: “Parece astuto”. Dan: “Está listo para correr en cuanto lo saque por la puerta de salida. $\frac{3}{4}$ en 35 segundos.” Ted Williams: “¿Sí?”. Dan: “Sí desesperado por correr.” Ted Williams: “¿Cómo se comporta en la puerta de salida?” Dan: “Ya está bien. Eso era solo en su primera salida. Ted Williams (con una pregunta clave para entender el desenlace): “¿Tiene la boca dura?” Dan: “De hierro, pero no lo frenes” Alice: “No le gusta que le frenen”. Whitey: “Sólo quédate arriba y el viejo Bill hará el resto”.

Ted Williams (disimulando que está pagado por Morgan para hacerlo perder): “Creo que voy a aceptar”. Cuando se marcha, Dan arroja a Broadway. Dan: “No tengo camión para llevarte al hipódromo.” Whitey: “El viejo Bill caminará con nosotros los pobres.” Dan: “Imagino que sí.”

xi) A partir de este hecho, Capra añade una escena completamente nueva. Tras mostrar el ambiente del hipódromo. Broadway Bill llega al hipódromo acompañado de Dan, Alice y White, que alegremente cantan unidos a un grupo de niños que van con ellos. Es la tradicional *De Camptown Races*, música y letra de Stephen Foster (1850). Una melodía que ya había sonado mientras se presentaban al principio los títulos de crédito. En esa recepción hay algo de humildad alegre muy característica del director y del espíritu de las bienaventuranzas que le gustaba hacer presente⁵², como un ambiente de sencillez muy superior a cualquier parafernalia. En la escena de J.L. Higgins escuchando la radio se escucha la presentación de los caballos y al llegar a Broadway Bill señala el locutor: “¿O será Broadway Bill? Un potro que nunca ha participado en una carrera y que por alguna misteriosa razón el caballo desconocido ha estado recibiendo un gran aplauso.” En la carrera cuando Broadway Bill recupera terreno, Dan explica la razón: “Tiene la boca en la embocadura. No puede detenerte, Bill. No puedo detenerte Bill.” Cuando cae exhausto, la opinión del veterinario es expuesta de una manera más ponderada, aunque henchida de emoción: “Demasiado para él. Se partió el corazón. Se puede decir que cayó al suelo muerto. Qué pena. Un gran caballo.” Un detalle propio de la sociedad cada vez más mediática de los años cincuenta. Un fotógrafo le pide a Dan antes de separarse del cadáver de Broadway Bill: “¿Puede aguantarlo para una foto?” Petición que el dueño del caballo ni se molesta en contestar.

xii) En el sepelio, el discurso de Collins resulta todavía más incisivo a la hora de presentar las virtudes del caballo. “Le estamos agradecidos a Mr. Brooks por permitirnos que Broadway Bill descanse en el escenario de su victoria. Lo que hizo ayer por la tarde fue enseñarnos el verdadero sentido del coraje y la lealtad. Broadway Bill corrió una sola carrera, pero la corrió bien porque no sólo venció a la velocidad del resto de los caballos, sino que tuvo que vencer a la avaricia de los seres humanos. Todos debemos humillarnos y sentirnos avergonzados de que un caballo nos haya dado tal lección. Si tomamos su ejemplo entonces las carreras serán algo más que un deporte. Broadway Bill jamás será olvidado.”

4.2 LAS INTERPELACIONES FILOSÓFICO-FÍLMICAS DE *RIDING HIGH* (*LO QUISO LA SUERTE*, 1950). En el estudio longitudinal que dedicamos a la obra de Frank Capra dedicamos tres contribuciones a *Riding High* (*Lo quiso la suerte*, 1950).

i) En la contribución inicial⁵³, nos centrábamos en dos aspectos. El primero, cómo a pesar de que para muchos estudiosos Capra se encontraba en una decadencia artística⁵⁴, desde un punto de vista de sus ideas filosóficas y antropológicas⁵⁵ —lo que

⁵² M. CIEUTAT, *Frank Capra*, Cinema Club Collection, Barcelona, 1990.

⁵³ J. SANMARTÍN ESPLUGUES y J.-A. PERIS-CANCIO, ‘La resistencia del personalismo de Capra en la restauración de Broadway Bill: una lectura de *Riding High* (1950)’, *Cuadernos de Filosofía y Cine* 06. *Plenitud, resistencia y culminación del personalismo fílmico de Frank Capra*, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Valencia, 2020, pp. 149-162.

⁵⁴ En ello coinciden C. MALAND, *Frank Capra*, cit., pp. 84-87), R. CARNEY, *American visión. The Films of Frank Capra*, cit., pp. 252-259) y R. GIRONA, *Frank Capra*, cit., pp. 213-220, así como Joseph McBride, (J. MCBRIDE, J. (2000). *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster Inc., New York, 2000, pp. 549-552)

⁵⁵ Según un modo de trabajar sobre las películas que coincide con el que Robert B. Pippin practica con otros directores. R.B. PIPPIN, *Nicholas Ray y la política de la vida emocional*, trad. De M. Golfe, Trayectos Shangrila, Madrid 2019; pp. 15 y 22.

designamos como personalismo filmico — nos encontramos ante un verdadero ejercicio de resistencia, de mantener con coherencia una propuesta fílmica que interpelaba a los espectadores sobre su modo de vivir y sobre si ese estilo de vida venía refrendado por la alegría. El segundo, fijándonos en los aspectos técnicos de la edición de la película en cómo el cine como arte se podía ver beneficiado de esa singular edición del remake —lo que Pedro Crepo considera un ejercicio de costura fina—, lo que acentúa el carácter misterioso de las películas⁵⁶.

ii) En la segunda contribución⁵⁷ buscamos profundizar en una reflexión que conecta directamente con este artículo. En efecto allí señalábamos la conexión que se puede establecer entre estas dos películas y la de Robert Bresson, *Au hasard Balthazar*, posterior a las mismas, de 1966. El asno protagonista de la película del cineasta francés y el caballo de las de Capra se proponen como testimonio de una humildad y de una entrega de sí mismos que claramente interpela y descalifica la de los humanos. Sin embargo, en nuestro estudio de hoy estaríamos en mejores condiciones de establecer la diferencia entre ambas películas. Mientras la obra de Bresson es un tanto rigorista —el jansenismo del director se hace patente en el continuo sufrimiento de Balthazar, el asno—, la de Capra es más humana, más alegre. Se ha creído en *Broadway Bill* como un caballo muy valioso. El final es triste porque ha muerto de un sobreesfuerzo, pero nadie ha buscado intencionalmente hacerle daño. Esto se ve más claro en este remake, como hemos señalado en el texto filosófico-fílmico en el que el Dan de Bing Crosby y la Alice de Coleen Gray fuerzan menos la recuperación de Bill. Sólo el jinete Ted Williams muestra lágrimas de arrepentimiento por haber cabalgado sobre él con intención de que no ganara la carrera, y al frenarlo ha podido influir decisivamente en la quiebra de su corazón. También en esta segunda contribución dedicada a *Riding High* dialogábamos con la obra de Stanley Cavell⁵⁸ dedicada a la vida animal, que trataremos más en profundidad en el apartado siguiente.

iii) Finalmente, en la tercera de las contribuciones dedicadas a *Riding High*⁵⁹ poníamos el foco en el personaje de Bing Crosby y su personalismo, viendo en él un punto de encuentro entre dos directores declaradamente personalistas, Leo McCarey⁶⁰ y Frank Capra. Descubríamos que la interpretación de Bing Cosby y su capacidad de

⁵⁶ Su carácter de “visto” y no “visto”, según el decir de Julián Marías: cfr. J. MARÍAS, (2017). ‘Discurso del Académico electo D. Julián Marías, leído en el acto de su recepción pública el día 16 de diciembre de 1990 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando’. *SCIO*, 2017, n.º 13, p. 263, o su “evanescencia”, en expresión de Stanley Cavell: Cfr. S. CAVELL, (2005), ‘The Thought of Movies’, en W. ROTHMAN, *Cavell on Film* (págs. 87-106), State University of New York Press, Albany, 2005, p. 94.

⁵⁷ J. SANMARTÍN ESPLUGUES y J.-A. PERIS-CANCIO, ‘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)’, *Cuadernos de Filosofía y Cine 06. Plenitud, resistencia y culminación del personalismo fílmico de Frank Capra*, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Valencia, 2020, pp. 163-182.

⁵⁸ S. CAVELL, S. (2008). ‘Companionable Thinking’, en S. Cavell, *Philosophy & Animal Life* (págs. 91-126), Columbia University Press, New York.

⁵⁹ J. SANMARTÍN ESPLUGUES y J.-A. PERIS-CANCIO, ‘El personalismo fílmico y el fortalecimiento de la vinculación y los lazos humanos: la cercanía entre Leo McCarey y Frank Capra en *Riding High* (1950)’, *Cuadernos de Filosofía y Cine 06. Plenitud, resistencia y culminación del personalismo fílmico de Frank Capra*, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, Valencia, 2020, pp. 183-203.

⁶⁰ Las referencias bibliográficas principales sobre la obra de McCarey aquí consultadas son P. BOGDANOVICH, *Who the Devil Made It? Conversations with legendary Film Directors*. Ballantine Books, New York, 1998, pp. 379-436; W.D. GEHRING, *Leo McCarey and the comic anti-hero in American Film*; Arno Press, New York, 1980 y LEO MCCAREY, *From Marx to McCarthy*, The Scarecrow Press, inc., Lanham, Maryland-Toronto-Oxford, 2005; M. MARÍAS, *Leo McCarey. Sonrisas y lágrimas*, Nickel Odeon. Madrid, 1998.

relación con los caballos potenciaba de modo patente el personalismo fílmico de la película.

5. CONCLUSIÓN. El personalismo fílmico es capaz de poner en la pantalla la presencia de los animales en el mundo de las relaciones humanas de un modo que suscita una renovación de nuestro lenguaje de defensa frente al maltrato animal. En lugar de quedarse en la abstracción de un lenguaje jurídico formal como puede ser el de los derechos de los animales es urgente un lenguaje implicado que parta de la experiencia y el aprecio a los animales que tenemos más cerca, aquellos con los que nos relacionamos con amistad. Se trata de extender ese cuidado próximo hacia categorías más amplias. La cuestión ecológica puede quedar en nada si no tomamos las riendas del cuidado hacia toda la Tierra, hacia toda la creación y sus criaturas.

Acudiendo al ejemplo de san Francisco de Asís, y tras idear un encuentro del santo con Nietzsche, tomando como base un pasaje de *Así hablaba Zarathustra*⁶¹, el filósofo Josep Maria Esquirol marca un criterio que bien pudiera servir para sintetizar la pretensión del personalismo fílmico en alianza con el ecologismo personalista.

Francisco no habla de “la naturaleza” -concepto abstracto- sino de cada una de las criaturas. No el bosque indiferente, sino los árboles. Concreción. No la hermana naturaleza, sino el hermano sol, el hermano viento... El hermano debe ser alguien *concreto*, no algo general o abstracto. Nosotros, en cambio, no cesamos de abstraer y de confundirlo todo en un Todo. Los niños no lo hacen: cada cosa es cada cosa, en su concreción y en su verdad.

Mal que le pese al ecologismo actual, hay que darse cuenta de que Francisco no era un amante de la naturaleza, sino de las criaturas de este mundo. No “la naturaleza”, sino estos cipreses, estas nubes, esta mariposa, estas hormigas, estas golondrinas que asoman del nido de barro que hay bajo la cornisa, este cielo que en todo momento nos acompaña, esta agua que bebemos.⁶²

Añadamos: este perro, este gato, este caballo...

La investigación que hemos realizado sobre estas películas de Capra deberá ser completada en un futuro con algunos análisis más detallados de la obra de Leo McCarey en la que se hacen presentes los animales, como ya hemos dejado apuntado en el marco teórico de este artículo. La pregunta que buscaremos responder se puede plantear en estos términos: ¿por qué la acción que se nos muestra en la pantalla discurre de un modo en la que se hace imprescindible la contribución de estas mascota?

Más genéricamente podemos comprobar que tanto Frank Capra como Leo McCarey como autores personalistas fueron capaces de contar con uno de los poderes del cine que con frecuencia pasan desapercibidos: la posibilidad de incluir a los animales domésticos como un personaje más en la pantalla —algo imposible, por ejemplo, en la representación teatral—. No se trata de hacer a los animales protagonistas de las películas. Esta sería una propuesta típica de series de televisión destinadas a la niñez, como por ejemplo el delfín *Flipper* —serie originalmente producida en los años sesenta del siglo XX por Ivan Tors Films en asociación con Metro-Goldwyn-Mayer Television— *Skippy the Bush Kangaroo* —producción australiana de finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo pasado—. El carácter de héroe de aventuras de ambos personajes los hacía algo

⁶¹ F. NIETZSCHE, *Así hablaba Zarathustra: un libro para todos y para nadie*, traducción de A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2011.

⁶² J.M. ESQUIROL, *La penúltima bondad. Ensayo sobre la vida humana*, Acantilado, Barcelona, 2018, p. 146

extraordinario, alejado del papel de acompañantes alegres de la vida de las personas que les corresponde a las mascotas de Capra o de McCarey.

De nuevo un texto de Martin Buber nos permite trazar el horizonte por el que se quiere mover nuestra investigación. Con estos posibles tres vectores, con los que terminamos nuestra contribución.

a) Mantener la pregunta por la reciprocidad animal.

La primera cuestión puede formularse con alguna precisión así: si, como se ha dicho en el libro, nosotros podemos hallarnos en relación del tipo Yo-Tú no solo respecto a otros seres humanos, sino también respecto a entes y cosas que nos salen al encuentro en la naturaleza, ¿qué es aquello que expresa la diferencia adecuada entre los seres humanos y los otros seres? O de un modo más preciso: si la relación Yo-Tú condiciona una reciprocidad fácticamente abarcante a ambos, al Yo y al Tú, ¿cómo podría entenderse la relación con lo dado en la naturaleza como una relación semejante? Y aún con mayor exactitud: si hemos de aceptar que también realidades y cosas de la naturaleza, a las que encontramos como Tú nuestro, nos proporcionan una especie de reciprocidad, ¿cuál es entonces el carácter de esta reciprocidad, y qué nos autoriza a utilizar al respecto este concepto fundamental?⁶³

b) Indagar el sentido pluralista de la domesticidad animales, y las posibilidades de empatía que conlleva.

Desde luego no existe ninguna respuesta unitaria para esta cuestión; aquí, en lugar de entender la naturaleza al modo habitual como un todo, debemos considerar por separado sus diferentes ámbitos. El ser humano ha «domesticado» animales desde antiguo, y aún es capaz de ejercer esta peculiar acción. Cría animales en su ambiente y los mueve a aceptarlo a él, el extraño, de una manera elemental, y a «acogerlo a él». Obtiene de ellos una respuesta activa, a menudo sorprendente, a su acercamiento, a su saludo, y por cierto una respuesta en general tanto más fuerte y directa cuanto más su relación es un puro decir-Tú. Los animales, como los niños, con frecuencia no saben comprender una ternura disimulada. Pero también fuera del círculo de la domesticación tiene lugar a veces un contacto semejante entre seres humanos y animales: aquí se trata de seres humanos que tienen en el fondo de su ser una empatía potencial respecto al animal, sobre todo de personas no por cierto «animalizantes», sino más bien de personas de suyo espirituales⁶⁴.

c) Reconocer la relación con el animal como umbral de la mutualidad.

El animal no es, como el ser humano, doble: la duplicidad de las palabras básicas Yo-Tú y Yo-Ello es para él extraña, aunque pueda dirigirse tanto a otro ser como a objetos. En todo caso, podemos decir que la duplicidad es aquí latente. Por eso podríamos denominar a esta esfera, teniendo en cuenta nuestro decir Tú dirigido a las criaturas, el umbral de la mutualidad.⁶⁵

⁶³ M. BUBER, *Yo y Tú*, cit., pp. 112-113.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 113.

⁶⁵ *Ibidem*.