

LA CRISIS DE LA DEMOCRACIA EN AMÉRICA. *CABALLERO SIN ESPADA* (FRANK CAPRA, 1939)

José-Vidal Pelaz López

Departamento de Historia Contemporánea.

Universidad de Valladolid

1. Frank Capra, su cine y su tiempo

En los años treinta del siglo xx Frank Capra se convirtió en el director más conocido y valorado de su tiempo. En esa década consiguió nada menos que tres Oscars como mejor director (1934, 1936 y 1938), y dos cintas cuyas consiguieron también el reconocimiento como mejor película. Entre 1935 y 1939 fue, además, presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de los Estados Unidos. Particularmente resonante fue el éxito de *Sucedió una noche* (*It Happened one Night*, 1934) que consiguió cinco Oscars: película, actriz, actor, guionista y director. Como recuerda el propio Capra «la única película en todos los años treinta así honrada»¹.

La cumbre de su éxito y popularidad coincidió con los años más duros de la Gran Depresión que azotó a los Estados Unidos desde 1929. La crítica, un tanto peyorativamente, acuñó el término *Capra-corn*, aludiendo a la cantidad

¹ Frank CAPRA: *El nombre delante del título*, T&B Editores, Madrid, 1999, pág. 211.

de palomitas que Frank Capra había sido capaz de vender en los cines donde sus filmes se proyectaban. Sus películas, de estilo inconfundible, — algunas de ellas ya clásicos indiscutibles — marcaron y estuvieron marcadas por aquella época de crisis. Capra ha sido visto desde entonces como el cineasta de la Depresión y el *New Deal* y «alternativamente cubierto de elogios por algunos por su iconografía humanista y denigrado por su sentimentalismo ingenuo por otros»².

En el contexto del sistema de estudios prevaleciente entonces en Hollywood, Frank Capra consiguió una notable capacidad de maniobra, llevando a cabo un auténtico «cine de autor», bajo la máxima «un hombre, un film». Así planteadas, sus películas recogían sus preocupaciones e inquietudes personales, pero a la vez consiguieron que millones de personas se vieran también reflejadas en la gran pantalla. Fue una extraña sintonía que duró tan solo unos años ya que después de la II Guerra Mundial el director iría progresivamente perdiendo el favor del público. Si, como dice Pierre Sorlin, una «película está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época» en que se produce, «es una de las expresiones ideológicas del momento»³, el cine de Frank Capra resulta ser, sin duda, una pieza fundamental para intentar comprender mejor aquellos años de crisis en América.

Nacido en 1897 Francesco Rosario Capra emigró desde Sicilia a los Estados Unidos a la edad de seis años (1903)⁴.

² Michel CIEUTAT: *Frank Capra*, Edigraf, Barcelona, 1990, pág. 12.

³ Pierre SORLIN: *The Films in History. Restaging the Past*. Blackwell, Oxford, 1980. Citado por José M.^a CAPARROS LERA: *Cien películas sobre Historia Contemporánea*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pág. 17.

⁴ Además de su autobiografía ya citada, y que constituye una obra de apasionante lectura para cualquier amante del cine, existen en castellano varios trabajos sobre Capra: Donald WILLIS: *Frank Capra*, Ediciones JC, Madrid, 1974; Michel CIEUTAT: *op. cit.*, y Ramón GIRONA: *Frank Capra*, Cátedra, Madrid, 2008.

En Los Ángeles, donde se asentó la familia, Capra cursó estudios en el Instituto Tecnológico de California obteniendo el grado de ingeniero químico. En 1918 se enroló en el ejército como profesor, siendo licenciado en 1920 al contraer la gripe española. Ese año obtuvo la ciudadanía estadounidense. Tras probar fortuna con varias ocupaciones que incluyeron «el contrabando, el boxeo profesional, el bate y la pelota, o los timos», Capra encontró en el cine la forma de salir de la pobreza que le atenazaba a él y a su familia: «alfombra mágica, tejida con los bucles y los rizos de una prodigiosa piel de flexible plástico, cuyos filamentos llevaban el código genético de todas las artes del hombre, y desde la cual el abracadabra de la ciencia conjuraba las esperanzas, los temores, los sueños del hombre... ¡la alfombra mágica del CINE! Salté a la fama gracias a su magia»⁵.

Tras una etapa inicial en la que hizo de todo, desde pinitos como actor a escribir y dirigir gags para Harry Langdon, en 1928 pasó a la Columbia donde rodaría 25 películas hasta 1939. Sus primeras obras eran puro entretenimiento, sin ninguna base en la realidad, «escapistas», como él mismo las denominaría. Sin embargo, a partir de 1932 se operaría en Capra un cambio fundamental al toparse con la nueva realidad de un país sacudido por la crisis, muy diferente de los locos años veinte cuyo espíritu había venido retratando en sus anteriores cintas.

La industria del cine estuvo entre las últimas en sentir los efectos de la Depresión. Las películas eran una forma barata de diversión. «Para los buscadores de empleo, helados por

⁵ CAPRA: *op. cit.*, pág. 21. «Odiaba ser pobre. Odiaba ser un campesino. Odiaba ser un chico vendedor de periódicos gorrón atrapado en el mezquino gueto siciliano de Los Ángeles. Mi familia no sabía leer ni escribir. Yo quería salirme de aquello. Rápido. Busqué una forma, algo a lo que agarrarme, una pértiga que me catapultara de mi casoso hábitat de los que no son nada al rutilante mundo de los que son alguien».

el viento, que pateaban las calles, era el único refugio conveniente y barato para descansar sus pies y calentar sus cuerpos». Pero «en 1932 mucha gente ni siquiera podía permitirse monedas de diez centavos para divertirse un poco o estar cómodos. Las colas del paro reemplazaban a las colas de la taquilla». Las compañías empezaron a tener problemas económicos, se recortaron gastos y hubo despidos. «La realidad de los ciudadanos norteamericanos en 1932 era dura, deprimente y empeoraba. El talante que prevalecía era la desesperación»⁶.

Capra decidió no permanecer al margen de esta dramática situación. Junto con el guionista Robert Riskin preparó el guión de *La locura del dólar* (*American Madness*, 1932) «una de las primera películas de Hollywood que abordaron directa y abiertamente los miedos y el pánico de la Depresión»⁷. La película trataba sobre un director de banco que concedía créditos a sus conciudadanos, con el único aval de su confianza en la capacidad de estos para dinamizar la economía. Cuando más tarde, se propagaba el rumor de que el banco no era solvente, el director recibía la ayuda de aquellos a los que antes había prestado dinero.

A pesar de esta inicial muestra de compromiso social, en los cuatro años siguientes Capra vacilaría en el rumbo a tomar⁸. La Depresión aparece en sus largometrajes como trasfondo para comedias más o menos amables en las que

⁶ *Ibidem*, pág. 175.

⁷ *Ibidem*, pág. 176. Se dijo de ella que era propaganda a favor del *New Deal*. Pero Capra sostenía que lo que más impresionó del film fue la demostración de que «los cineastas americanos tuvieran la libertad artística de hacer una película sobre las faltas norteamericanas y pudieran mostrarlas libremente por todo el mundo» (pág. 177).

⁸ La propia industria del cine sentiría los efectos sociales de la crisis viéndose «atrapada en medio de la primera guerra laboral de Hollywood entre directores de estudios y talentos». Los productores no querían que sus empleados (actores, guionistas, etc.) se sindicaran. Tardaron 5 años en aceptar ese hecho. *Ibidem*, pág. 228.

se juega con los contrastes entre el mundo de los ricos y el de los pobres, de manera cordial y con un guiño hacia los más desfavorecidos, que siempre muestran más humanidad que los poderosos. Es el caso de *Dama por un día* (*Lady for a Day*, 1933) y de *Sucedió una noche* (1934), película en buena medida improvisada que supuso su consagración en Hollywood con un resonante —e inesperado— éxito de público y crítica⁹. Se trataba de una comedia en la que una rica heredera que viajaba de incógnito en un autobús de Miami a Nueva York terminaba enamorándose de un periodista sin un céntimo a la caza de una exclusiva.

Después de este notable triunfo Capra atravesó una crisis personal y profesional que duró varios meses. Tras llegar a lo más alto necesitaba nuevas metas estimulantes que dieran sentido a su carrera y a su vida¹⁰. Tras su recuperación, basada en buena medida en sus profundas convicciones religiosas, puso en marcha «el primero de una serie de filmes de orientación social» bajo el título *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936)¹¹. El lar-

⁹ De esta época es también *La amargura del general Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*, 1932) y el proyecto frustrado sobre un ingeniero norteamericano que va a construir una presa a la URSS.

¹⁰ En sus memorias Capra cuenta que cayó enfermo y perdió 15 kg. Pudo tratarse de tuberculosis pero no estuvo claro. Un día recibió la visita de un hombrecillo miembro de la Iglesia de la Ciencia Cristiana, que le increpó llamándole cobarde. Le dijo que Hitler podía hablar a varios miles de personas durante unos minutos pero que Capra podía hacerlo durante dos horas a millones. «Y cuando usted no usa los dones con los que Dios le bendijo, es usted una ofensa a Dios y ... a la Humanidad», *Ibidem*, pág. 217.

¹¹ *Ibidem*, pág. 222. Fue «el primer film en el cual conseguí el más alto status cinematográfico: obligué a Cohn a colocar mi nombre delante del título: *Frank Capra: El secreto de vivir* (...) Todos mis filmes siguientes iban a llevar la misma posesiva marca de fábrica (...) Desde entonces mis guiones tomarían de seis meses a un año en ser escritos y reescritos; para integrar cuidadosamente —y sutilmente— ideales de entretenimiento en un relato importante (...) la idea, el corazón y la sustancia del film serían míos (...). Era el concepto *un hombre, un film* a punto de fructificar» (pág. 226).

gometraje contaba la historia de un hombre de pueblo que heredaba 20 millones de dólares en medio de la Gran Depresión. Cuando intentaba repartir su fortuna entre los más necesitados, sus familiares maniobraban para desposeerle de la herencia declarándole loco. Según Capra el gran mensaje de *El Secreto de vivir*, que por cierto le proporcionó su segundo Oscar como director, era:

«un hombre sencillo y honesto, acorralado por depredadores sofisticados, puede si lo desea, llegar hasta lo más profundo de sus recursos dados por Dios y surgir con todo el valor, ingenio y amor necesarios para triunfar sobre su entorno. Ese tema prevalecería en todos —excepto en dos— mis filmes posteriores. Era el grito de rebeldía del individuo contra ser pisoteado hasta verse reducido a pulpa por la masa: la producción en masa, el pensamiento en masa, la educación en masa, la política en masa, la riqueza en masa, la conformidad en masa»¹².

Su siguiente proyecto, de nuevo con Riskin como guionista, fue *Horizontes perdidos* (*Lost Horizon*, 1937) una fantasía oriental que planteaba la existencia de un último refugio para una humanidad desquiciada y angustiada por una guerra cada vez más inminente. Basada en la novela homónima de James Hilton, fue el proyecto más costoso hasta entonces de la Columbia, dos millones de dólares. La «propaganda antibélica» de *Horizontes* «agitó un avispero de comentarios políticos desde la extrema dere-

¹² *Ibidem*, pág. 226. Capra pensaba que podía ser demasiado provinciana, demasiado «pastel de manzana» americano, pero «sus escenas desternillaban tanto en Ulan Bator como en Allentown, Pensilvania. Evidentemente lo que repica en un corazón hará tañer la misma campana en todo el mundo». Para Shlomo Sand «*El secreto de vivir*, describe de un modo sobrecogedor el sentimiento de alienación del pueblo ante el galopante proceso de urbanización». SAND, Shlomo: *El siglo xx en pantalla. Cien años a través del cine*, Crítica, Barcelona, 2004, pág. 42.

cha hasta la extrema izquierda»¹³. Por esas fechas, junto con Riskin realizó un viaje de tres semanas a la URSS donde tuvo ocasión de conocer a Eisenstein en «un destartado café georgiano en uno de los más destartados barrios de Moscú»¹⁴.

Después vino *Vive como quieras* (*You Can't Take it with you*, 1938), la historia de una excéntrica familia que buscaba la felicidad aislada del mundo circundante:

«Aquel heterogéneo grupo de *felices* hallaba el valor de hacer lo que la mayoría de norteamericanos deseaban en secreto poder hacer: consignar al olvido los martillos de la crisis —depresión, guerras, Hitler, Stalin—, y lo más importante, escapar de la moderna competencia despiadada que estrujaba al norteamericano medio en una vida de acumular riqueza y estándares de vida que nunca podría llevarse consigo»¹⁵.

La obra le reportó su tercer Oscar como director y el segundo a la mejor película. Se había convertido en el director más premiado y reconocido de la década.

¹³ CAPRA: *op. cit.*, pág. 245. «Por todo el mundo el espíritu humano estaba en horas bajas. La niebla de la ansiedad cubría el mundo con su manto. Como una enorme sanguijuela que no pudiéramos sacarnos de encima, la Gran Depresión todavía seguía chupando nuestras esperanzas. ¡Y había una guerra en España! Hitler se estaba armando, Stalin se estaba armando, Mussolini se estaba armando. Las naciones libres se estremecían, suspiraban e intentaban no pensar en todo aquello. El mundo estaba hambriento de algo que lo elevara; hambriento de rápidos ejemplos de cómo los individuos superan las amenazas (...) Ése era el trabajo que yo necesitaba: elevar el espíritu humano».

¹⁴ *Ibidem*, pág. 252. «Riskin estaba decepcionado. Había esperado más de la tan publicitada Utopía del socialismo, más bienestar para el pueblo en vez de grandes desfiles militares. Era un sincero pacifista. Pero yo, que había esperado poco, me marchaba más impresionado de lo que había anticipado» (pág. 256). Capra criticó sobre todo el ateísmo imperante en la Unión Soviética.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 228.

2. Frank Capra visita Washington

En 1939 Capra estaba en al cumbre del éxito y buscaba un nuevo proyecto en el que embarcarse. Joe Siström, uno de sus colaboradores le hizo llegar un resumen de dos folios de *El caballero de Montana*, un relato no publicado de Lewis R. Foster¹⁶. Así nacería *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939), la primera película explícitamente política de Frank Capra. El guionista fue Sidney Buchman, un notorio comunista, dado que su habitual colaborador Riskin estaba ahora en la Metro intentando probar fortuna como director.

Capra y Buchman plantearon *Caballero sin espada* como la versión política de *El secreto de vivir*¹⁷. Sustituyeron al ingenuo Longfellow Deeds (Gary Cooper), inesperado heredero de una inmensa fortuna que viajaba a Nueva York, por el no menos candoroso Jefferson Smith (James Stewart), elegido inopinadamente senador de un estado indeterminado (desaparece la referencia a Montana del original) que debía desplazarse a Washington. Allí su inocencia chocaba frontalmente con las corruptelas de la vida política, encarnadas por el veterano senador Paine, encarnado por Claude Rains, un títere en manos de Taylor (Edward Arnold), empresario y cacique sin escrúpulos. En el camino el protagonista encuentra el amor en una mujer (Jean Arthur, que repetía un papel similar al de *El Secreto de vivir*) que primero intenta engañarle para luego otorgarle su apoyo y su corazón¹⁸.

¹⁶ Más adelante el propio Foster publicaría en forma de novela el guión de la película. Lewis R. FOSTER: *Caballero sin espada*, Barcelona, Editorial Planeta, 1949

¹⁷ La diferencia entre las dos «reside en la aparición por primera vez en la obra de Capra del fenómeno de la máquina política», CIUTAT: *op. cit.* pág. 189.

¹⁸ CAPRA: *op. cit.* pág. 313. Stewart y Arthur firmaron enseguida, «eran el equipo natural, el idealista completamente puro y la cínica secre-

En su autobiografía, Capra traza un curioso paralelismo entre él mismo y su héroe. Para entender mejor el punto de vista del senador novato Capra también recorrió Washington en un autobús turístico, tal y como hace Smith nada más llegar a la ciudad. Esas visiones «seguramente impresionarían al novato senador de Montana, como lo habían hecho con el pequeño muchacho campesino de California». También visitó el Senado: «Soy un estúpido ganso acerca de las cosas patrióticas, así que fue una cosa natural..., se me puso la carne de gallina»¹⁹. Incluso asistió a una conferencia de prensa en la Casa Blanca durante el rodaje. Los periodistas deseaban saber la opinión de Franklin Roosevelt sobre la Conferencia de Munich que se estaba desarrollando en aquellos momentos. Capra cuenta que en ese momento sintió un escalofrío y que se vio asaltado por la duda: «El canceroso tumor de la guerra estaba creciendo en el cuerpo político, pero nuestro héroe reformista deseaba llamar la atención del mundo hacia el grano de la corrupción en su nariz. ¿No era éste el momento menos adecuado para que yo hiciera una película sobre Washington?»²⁰. La respuesta la encontró visitando el Lincoln Memorial, «otro flacucho campesino que había venido a Washington..., y había salvado la Unión con sus ideales». Allí, según cuenta, vio como un chico de ocho años leía a un anciano las palabras del discurso de Gettysburg. La escena le impresionó vivamente:

«Abandoné el Lincoln Memorial con esta creciente convicción acerca de nuestro filme: cuanto más inse-

taria de Washington harta de la política, con un corazón de oro dormido». Claude Rains «tenía las cualidades artísticas, el poder y la profundidad necesarios para interpretar al idealista de torturada alma cuyos pies se han vuelto de arcilla». Para el empresario Taylor eligió a «mi villano favorito de templada sonrisa, Edward Arnold».

¹⁹ *Ibidem*, págs. 305 y 306.

²⁰ *Ibidem*, pág. 310.

gura está la gente en el mundo, cuanto más dispersas y perdidas se hallan sus duramente ganadas libertades en los vientos del azar, más necesitan una resonante afirmación de los ideales democráticos de Norteamérica. El alma de nuestro filme estaría anclada en Lincoln. Nuestro Jefferson Smith sería un joven Abe Lincoln, hecho a la medida de su simplicidad, compasión, ideales, humor e inmovible valor moral bajo presión»²¹.

Desaparecido el pánico se puso a la tarea. Filmó exteriores de Washington, y mil y un detalles del Senado: «paredes, manijas de las puertas, candelabros, etc., con una vara de medir en cada foto como parámetro de dimensión para los constructores de decorados del estudio»²². Su reconstrucción de la Cámara Alta norteamericana sería de una fidelidad sorprendente, casi tan sobresaliente como el virtuosismo de Capra para sacar partido cinematográfico de aquel imponente escenario²³. Desde el punto de vista argumental, *Caballero sin espada* se iba a convertir en un completo muestrario de los temas y preocupaciones permanentes en el pensamiento de Capra²⁴.

²¹ *Ibidem*, págs. 310-311. «Esa escena tiene que estar en nuestro filme, pensé. Debemos hacer la película aunque solo sea para escuchar a un niño leerle a Lincoln a su abuelo».

²² *Ibidem*, pág. 304. Contrató como asesor a Jim Preston, un experto periodista sobre el Senado. Este le informó de que «El modelo de senador de los Estados Unidos es 52 años de edad, metro ochenta de estatura, peso 78 kilos». En el casting debía parecer que llevaban allí tres legislaturas (pág. 307).

²³ Debía rodar a tres niveles: hemiciclo, tribuna y galería de prensa, en un pozo de cuatro lados lleno de centenares de personas. Para ello, Capra diseñó «una cámara múltiple, un método de rodaje de canales múltiples de sonido, que nos permitía, con solo un gran movimiento del equipo, filmar hasta media docena de escenas separadas antes de iniciar otro gran movimiento». *Ibidem*, pág. 325.

²⁴ Por otra parte *Caballero sin espada* ofrece, según la crítica cinematográfica, «la gama completa de todo lo que constituye el estilo de Frank Capra:

La película plantea una apasionada reivindicación del idealismo y de la inocencia. Jefferson Smith sostiene, al igual que hiciera su padre, que las causas perdidas son las únicas por las que merece la pena luchar. La inocencia del personaje, que proviene de la América profunda, rural, la auténtica América, contrasta vivamente con la malevolencia de los habitantes de la gran ciudad. El pueblo de Jacksonville del que procede Smith, al igual que el Mandrake Falls originario de Longfellow Deeds, se convierte en símbolo de la América originaria, pura, transmutada por la industrialización y la urbanización. El nombre del protagonista evoca, no de forma casual, al gran padre de la independencia norteamericana, Thomas Jefferson, que destacó por su propuesta de basar la riqueza de América en pequeñas explotaciones agrarias. Ese *agrarismo jeffersoniano*, recorre la película también bajo la forma de protección a la naturaleza: el nuevo senador desea establecer una reserva natural en unos terrenos en los que los especuladores quieren construir una gran presa²⁵. Frente a las complicaciones y las servidumbres de la vida urbana la película reivindica la naturalidad de la vida al aire libre. Smith quiere levantar un campamento para que chicos de toda clase y condición se unan mediante su amor a la naturaleza. Esta exaltación de la América rural se produce en un momento en el que el campo norteamericano se había visto duramente azotado tanto por la crisis económica como por los desastres climatológicos.

También se reivindican los valores tradicionales encarnados en la familia. Smith se declara continuador de la obra de

la perfección de los enlaces, la aceleración de la interpretación de los actores (...), la variedad de los ángulos, los planos largos que alternan con un montaje más rápido, la prioridad dada a los planos medios anchos sobre los planos cercanos (el encuadre democrático por excelencia), la narración resumida, obtenida por medios de los efectos de montaje (...). CIUTAT: *op. cit.*, pág. 192.

²⁵ GIRONA: *op. cit.*, pág. 261.

su padre, asesinado por defender sus ideas, mientras que su madre le mantiene unido a su pueblo y a su gente a través de esa simbólica mermelada que le envía periódicamente a Washington (y que Smith se propone compartir con Saunders). El film encierra también una particular visión de la mujer. Se proponen tres tipos femeninos. En primer lugar la madre, que encarna las raíces, el amor desinteresado, una viuda que ha sacado adelante a su hijo con no poco esfuerzo. Luego está Saunders, como prototipo de la mujer del siglo XX, liberada, trabajadora, que parece desear ser tratada como un camarada por los hombres, pero que en realidad añora tener un rol más tradicional y está dispuesta a dejarlo todo por amor. Y por último, la hija de Paine, bella, superficial y ególatra, que encarna lo peor de la corrupción de la ciudad.

Pero donde Capra pone un especial énfasis es en la infancia, evidente metáfora del futuro de Norteamérica. Es en los niños donde todavía se conserva el tesoro de la ingenuidad, la bondad y los verdaderos valores americanos. Jefferson Smith, trabaja con ellos, es instructor de *boy scouts*, los conoce bien. Es, en cierto sentido, un niño grande. Son los niños, los hijos del Gobernador, los que sugieren su nombre como candidato y convencen a su padre para que se enfrente al cacique del Estado. Su gran proyecto como senador va dirigido a ellos, e incluso propone que sean ellos mismos quienes lo financien a base de pequeñas aportaciones, una idea, por cierto, que parece inspirada en hechos reales sospechosamente similares²⁶.

²⁶ Franklin Roosevelt, víctima de la poliomielitis, creó en 1938 la Fundación Nacional para la Parálisis Infantil. Ese mismo año el locutor de radio Eddie Cantor pidió a los radioyentes que enviaran las monedas de 10 centavos que les sobrasen a la Casa Blanca para constituir un fondo contra la polio. Así comenzó la llamada *March of Dimes* y la Casa Blanca recibió millares de monedas enviadas por adultos y niños. El dinero obtenido se combinó con los fondos que aportaban los «bailes de cumpleaños», fiestas celebradas el día del cumpleaños de Roosevelt.

Finalmente, cuando todos abandonan a Jeff, sólo en su tarea de obstrucción parlamentaria, de nuevo los niños luchan por él, editando y repartiendo un periódico en el que se cuenta la verdad de lo que está ocurriendo. Probablemente el momento más dramático de la película sea aquel en el que los gánsters al servicio del cacique local, agreden a los *boy scouts*, para evitar el reparto de su prensa favorable a Smith²⁷.

En *Caballero sin espada*, hay también, por supuesto, una convencida defensa del sueño americano. Capra cree firmemente en *el American dream*, porque su propia historia (un emigrante siciliano que triunfa en la Meca del cine) era la confirmación viva de que tal milagro existía. América es la tierra de la libertad: «El único auténtico revolucionario es el hombre libre, y la revolución es libertad y la libertad es revolución»²⁸. Y también del individualismo: «Masa es un término que equivale a ganado..., inaceptable, insultante, degradante. Cuando veo una multitud, veo un conjunto de individuos libres: cada uno de ellos una persona única; cada uno un rey o una reina; cada uno una historia que podría llenar un libro; cada uno una isla de dignidad humana»²⁹. Libertad e individualismo son la base de la nación americana desde sus orígenes. Una nación, de pioneros, forjada en la lucha constante en la frontera (de nuevo las pequeñas comunidades rurales). Jefferson Smith es la perfecta encarnación de ese espíritu.

Hay en Capra una tendencia evidente a mitificar la historia de Estados Unidos a través de la exaltación de sus grandes hombres. En *El secreto de vivir*, Deeds rinde ho-

²⁷ No debemos pasar por alto que en aquellos momentos Capra atravesaba un momento personal muy difícil tras la muerte de uno de sus hijos tras una operación de amígdalas.

²⁸ CAPRA: *op. cit.*, pág. 432.

²⁹ *Ibidem*, pág. 287.

menaje a la tumba de Ulysses Grant, «un granjero de Ohio convertido en presidente». Smith busca su inspiración en Lincoln. También, por supuesto en Jefferson, nombre de pila del protagonista al que Capra intencionadamente añade el muy popular apellido de Smith, sugiriendo que en América hay muchos más como él. Tampoco parece casual que el apellido del senador interpretado por Claude Rains, sea Paine, transparente alusión al autor del *Common sense*. Los ecos del pasado, la historia en definitiva, resuenan constantemente en esta película, como voces que hablan directamente al alma de los personajes, recordándoles el sagrado legado que deben preservar para el futuro³⁰.

Y así llegamos al nudo central de la película: esa herencia de los padres fundadores está en peligro. Con *Caballero sin espada*, Capra ha aumentado notablemente el nivel de su compromiso. No es solo que el sistema capitalista genere enormes desigualdades entre ricos y pobres, algo ya expuesto de forma tremendamente explícita en *El secreto de vivir*. Ahora Capra, lleva su crítica al terreno político denunciando la corrupción que impera en las altas esferas, en el *sancta sanctorum* de la democracia, en el Senado de los Estados Unidos. Una corrupción, por cierto, que también tiene su origen en los poderes económicos, en los empresarios sin escrúpulos que compran voluntades políticas para sus oscuros fines. Ese maridaje entre política y negocios está encarnado en la relación de Paine con Taylor. En tiempos el veterano senador había sido un hombre honrado, otro Jefferson Smith, que habría acabado claudicando ante las presiones del capital. Por contraposición destaca la figura del presidente del Senado, que mantiene

³⁰ En alguna ocasión Capra pensó hacer una película de tema histórico, por ejemplo sobre la epopeya de Washington en Valley Forge, pero su instinto le decía: «¡Alto chico!. Tu especialidad son los norteamericanos contemporáneos». *Ibidem*, pág. 347.

la dignidad y se comporta de manera ecuánime ante las presiones de que es objeto³¹. No obstante, la imagen que proporciona la clase política cuando, tanto republicanos como demócratas, deciden ponerse de acuerdo para boicotear a Smith, es la de una casta endogámica temerosa de perder sus privilegios, reacia a cualquier crítica o atisbo de renovación.

Por supuesto, del mismo modo que reivindicaba una América casi utópica, con una historia mitificada, Capra también defiende una democracia idealizada. La película parece sugerir que la corrupción es un fenómeno exclusivamente del presente, que ha surgido de la degeneración progresiva de unos ideales, como si en tiempos de Washington, Jefferson o Lincoln no hubiera existido tal problema. Probablemente la insistencia de Capra en esta idea, —como hará con más fuerza aún en su siguiente proyecto, *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, 1941)— no partiera de la ingenuidad de pensar que cualquier tiempo pasado fue mejor. Más bien arrancarían de la reflexiva consideración de que la democracia debería rearmarse moralmente ante el poderoso enemigo que acechaba para explotar las debilidades del sistema. Un adversario como no había existido durante toda la historia de la República, el fascismo: «Los éxitos del brazo fuerte de Hitler contra la democracia estaban creando escuela. En toda Norteamérica surgían pequeños *führers* que proclamaban que la libertad era algo débil, estéril, pasado»³². Ese es el sentido de la escena del film en

³¹ Para interpretar ese papel mandaron el guión a Edward Ellis y se lo devolvió indignado y humillado, su guión apenas tenía 20 palabras. Capra no quería un gran actor, quería un rostro «un recio rostro norteamericano. Eligió a Harry Carey, veterano actor cowboy. «¿Interpretará a un vicepresidente para mí?, me preguntó Capra. No lo sé. Nunca he visto uno en las noticias». *Ibidem*, pág. 315.

³² *Ibidem*, pág. 349.

la que H.V. Kalterborn, famoso comentarista político internacional de la CBS, se interpreta a si mismo narrando la gesta de Smith y haciendo un comentario acerca de que los embajadores de las potencias fascistas están en la tribuna del Senado contemplando lo que no pueden ver en sus propios países: «La democracia en acción»³³. Por eso, porque considera que la democracia, como decía Churchill, es el menos malo de los sistemas, Capra en su película salva al sistema (la película incluye una auténtica lección didáctica del funcionamiento del Senado), condenando a los individuos que lo ponen en riesgo. E incluso da una segunda oportunidad al cínico Paine para que se redima contando la verdad e intentando suicidarse.

Junto a los políticos venales y los empresarios sin escrúpulos, los periodistas no salen mucho mejor parados. El cuarto poder, una prensa libre es fundamental para el ejercicio de una democracia real. En *Caballero sin espada* los periodistas, o bien forman parte de la maquinaria de Taylor en el estado natal de Jeff, o bien constituyen un cínico grupo dedicado a frecuentar el bar del Senado, incapaces ya de distinguir una buena causa³⁴. Su reacción final, espoleados por la enamorada Saunders (que significativamente había dejado el periodismo activo para formar parte del gabinete de prensa de un político), abre una puerta a la esperanza, si bien su actitud no influye para nada en el feliz desenlace.

Otras cuestiones no menores en *Caballero sin espada*, también comunes en el cine de Capra son la redención (quien comete un error puede enmendarse, tanto Jeff como Saunders o Paine tienen una segunda oportunidad), el sacri-

³³ GIRONA: *op. cit.*, pág. 266.

³⁴ En un momento del film Smith increpa a los periodistas: «¿Por qué no le dicen ustedes la verdad a la gente? « A lo que responden: «Somos los únicos honrados con respecto a los votantes. A nosotros no nos tienen que elegir como a los políticos».

ficio (Jeff se entrega casi a un acto de autoinmolación *crítico* en defensa de lo que el cree) o el amor al prójimo³⁵.

Tras algunos ajustes, después de los pertinentes pases previos³⁶, *Caballero sin espada* se estrenó en el Club de Prensa de Washington, en Constitution Hall, el 16 de octubre de 1939. Hitler había invadido Polonia apenas hacía mes y medio. Asistieron 4.000 personas incluyendo congresistas, militares, intelectuales y periodistas. El senador de Montana se colocó estratégicamente cerca del matrimonio Capra. A los dos tercios del film, la gente empezó a marcharse. El estreno resultó todo un fracaso. Reflexionando sobre lo sucedido, Capra escribiría que con su película había cometido un doble pecado: «mostrar que la corrupción podía alzar su fea cabeza en la augusta Cámara del Senado» y «reflejar a uno de los miembros de su propio Club de Prensa como alguien demasiado aficionado al zumo de uva»³⁷.

³⁵ «Lo que las iglesias de todo el mundo predicaban a apáticas congregaciones, mi lenguaje universal del cine podía transmitir de una forma mucho más entretenida a las audiencias cinematográficas, si podía demostrar que la ley espiritual de Cristo puede ser la fuerza sustentadora mas poderosa de la vida de cualquiera». CAPRA: *op. cit.*, pág. 288.

³⁶ Decidió grabar en audio los pases previos para luego volver a montar la película. «Donde el filme suscitaba interés, el público guardaba silencio, atraído. Donde era aburrido o largo, oía toses, agitar de pies, ruido de las bolsas de cacahuetes (...) Algunas buenas líneas se perdían en las carcajadas. Recogíamos muchas risas añadidas alargando el filme entre gags». Rehacían el montaje con cada grabación hasta que encajara como un guante en las reacciones del público. *Ibidem*, pág. 329.

³⁷ Fue un estreno accidentado. A los 20 minutos se produjo un problema de sonido, Capra fue a la sala de proyección y se dio un fuerte golpe en la cabeza. Luego en un cocktail con la prensa le «menospreciaron, zahirieron, se burlaron, calumniaron y rasgaron mi persona de arriba abajo como un villano denigrador de Hollywood». Los periódicos, escribiría años después Capra, «podían hacer y deshacer senadores, podían influenciar las elecciones, podían exponer la corrupción de las altas esferas. Pero dejemos que Hollywood se atreva a sugerir que un senador era una foca amaestrada para la máquina política, o se atreva a mostrar públicamente uno de sus

A pesar de este fiasco la película funcionó muy bien en taquilla y la crítica especializada la alabó³⁸. Pero lo fundamental fue que abrió un agrio debate sobre si el film hacía un buen o mal servicio a los ideales norteamericanos de democracia. Con la guerra recién comenzada en Europa los Estados Unidos estaban divididos entre los partidarios de participar o aislarse.

«Y en medio de este caos llega a nuestras pantallas un joven idealista para iniciar una lucha de un hombre solo, no contra Hitler o sus *panzers* o su teoría del superhombre, sino contra la corrupción de nuestras propias altas esferas. De nuevo estamos divididos. Algunos dicen: «Jeff Smith es un idiota subversivo; está demostrando que Hitler tiene razón». Otros: «Jeff Smith es un patriota. Nos está mostrando que tenemos algo querido y precioso por lo que luchar»³⁹.

Para Capra el mensaje estaba muy claro: «¿Acaso no saben que Norteamérica es la envidia y la esperanza de europeos, asiáticos y toda la demás gente pateada del mundo,

propios miembros en Washington como algo menos que un parangón de virtud y sabiduría, y Hollywood sufrirá toda la furia de su mayestático rencor. Evidentemente el Club de Prensa Nacional envidiaba y temía al cine como un creador de opinión rival» *Ibidem*, págs. 334-335.

³⁸ Fue nominada en once categorías a los premios Oscar. Tan solo ganó el de historia original (Foster). Fue el año de *Lo que el viento se llevó* (se llevó 10 estatuillas). Para Capra la moraleja estaba clara: «No hagas la mejor película que hayas hecho nunca el día en que alguien haya hecho *Lo que el viento se llevó*», *Ibidem*, pág. 350.

³⁹ *Ibidem*, pág. 339. El senador Byrnes de Carolina del Sur, llamó a la película «ridícula..., exactamente el tipo de cuadro que a todos los dictadores de los gobiernos totalitarios les gustaría que sus súbditos creyeran que existe en una democracia» (pág. 338). Joseph Kennedy, embajador de Estados Unidos en Londres, mandó una carta a Cohn diciendo que «se había visto decepcionado; que ridiculizaba la democracia; que sería un golpe irreparable al prestigio norteamericano en Europa; que podría ser considerado como propaganda a favor de las potencias del Eje» y pedía que la Columbia la retirara de la distribución y exhibición por Europa (pág. 343).

precisamente porque podemos crear personajes como Mr. Smith y mostrárselos a todos los ciudadanos normales?»⁴⁰. *Caballero sin espada* fue el último film de habla inglesa que pudo verse en los cines de Francia antes de la llegada de los alemanes. En un pueblo francés la pasaron treinta días seguidos hasta que los nazis la prohibieron. Según Capra, allí sí entendieron el mensaje, era un canto a la libertad.

3. Capra en perspectiva

El ciclo de películas comprometidas social y políticamente de Capra se extendió hasta 1948. La siguiente fue *Juan Nadie*, una denuncia mucho más explícita de los peligros del fascismo. Un fracasado jugador de béisbol (de nuevo Gary Cooper) aceptaba liderar un movimiento popular (los clubs Juan Nadie) que debía regenerar la vida política, si bien en realidad estaba siendo manipulado sin saberlo por un empresario ambicioso y criptofascista (de nuevo Edward Arnold). Tras Pearl Harbor, Capra fue reclutado por el general Marshall para realizar y producir la serie de documentales *¿Por qué luchamos?* (*Why we Fight*, 1942-1945). El séptimo de la serie, *La guerra llega a América* (*War Comes to America*, 1945), encerraba toda una lección de historia, la visión que Capra tenía de la historia de Estados Unidos como una lucha constante por la libertad: un país y una idea que se necesitaban mutuamente para sobrevivir. Tras el conflicto rodó *Qué bello es vivir* (*It's a Wonderful Life*, 1946), probablemente su mejor película. Habitualmente se la ha despachado como un modelo del cine bienintencionado y «navideño». Sin em-

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 340.

bargo, la amargura que destilan algunos de sus pasajes apenas queda compensado por el optimista y un tanto forzado *happy end*. El film estaría destinado a transmitir esperanza y fe en el ser humano y también en la democracia y la libertad en un momento en que, tras la desaparición del totalitarismo nazi, otra forma de tiranía, la comunista, amenazaba en el horizonte. En sus memorias Capra afirma sin dudar: «Era la historia que había estado buscando durante toda mi vida!»⁴¹.

El largo ciclo se cerró con *El Estado de la Unión* (*State of the Union*, 1948) en la que Spencer Tracy encarnaba a Grant Matthews, «un industrial norteamericano muy rico que deseaba poner sus conocimientos y sus ideales sobre la democracia al servicio de un gobierno mejor»⁴². Las maniobras de los políticos profesionales le alejaban progresivamente de sus principios, por lo que, en un último gesto de coherencia y honradez, decidía retirar su candidatura a la presidencia de los Estados Unidos. *El Estado de la Unión* incidía en los mismos temas que *Caballero sin espada*, singularmente en los males de la política profesional, aunque esta vez sugería que la solución, en vez de ser un inocente *boy scout* de Montana, podría ser un empresario idealista que representara lo mejor del espíritu emprendedor americano. A pesar de que el presidente Truman asistió al estreno y al parecer disfrutó con la película, su acogida fue bastante tibia en medio de la caza de brujas que se había desencadenado ya en Hollywood⁴³.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 433.

⁴² *Ibidem*, pág. 446. De nuevo obsérvese el homenaje a Ulysses S. Grant en el nombre del protagonista.

⁴³ COMA, Javier: *Las películas de la caza de brujas*, Notorius Ediciones, Madrid, 2007, págs. 58-59. El rodaje desde 29-9 al 6-12 de 1947, corrió paralelo a las citaciones y audiencias del HUAC en Washington y a las reuniones de ejecutivos de la industria que alumbraron las listas negras.

A partir de 1950 la carrera de Capra se fue diluyendo lentamente. Tan solo rodaría cuatro películas más, dos de ellas *remakes*⁴⁴. Entre 1952 y 1958 trabajó para la televisión haciendo documentales científicos. El cine había cambiado, los buenos sentimientos parecían no tener cabida ante un público ávido de emociones fuertes⁴⁵. En 1961, de mala gana, «sobrepasado como estaba por la evolución de Hollywood, desplazado como se sentía por los sucesos de la época», abandonó definitivamente el mundo del celuloide⁴⁶. Tras la publicación de su autobiografía en 1971, Capra comenzó una nueva etapa en su vida, dedicada a reivindicarse a sí mismo y a su obra, a menudo menospreciada como «cine de estudio» en la época del llamado «cine de autor». El título de sus memorias: *Frank Capra. El nombre delante del título* constituía toda una declaración de intenciones. En la época de la tiranía dorada de los estudios, Capra había sido Capra, no un mero artesano bien pagado. Su estilo formal y sus preocupaciones morales formaban una obra tan compleja como coherente. Falleció el 3 de septiembre de 1991.

Se ha discutido mucho sobre el sentido de las películas de Capra, intentando discernir hasta que punto apoyaron o no al *New Deal*, e incluso si son una apología de la democracia o una denuncia de la misma. Comencemos por decir que las relaciones del mundo del cine con la ad-

⁴⁴ *Lo quiso la suerte* (*Riding High*, 1950) —un *remake* de *Estrictamente confidencial* (*Broadway Bill*, 1934)—, *Aquí viene el novio* (*Here Comes the Groom*, 1951), *Millonario de ilusiones* (*A Hole in the Head*, 1959) y *Un gángster para un milagro* (*Pocketful of Miracles*, 1961) —*remake* de *Dama por un día* (*Lady for a Day*, 1933)—.

⁴⁵ «El marques de Sade copó los años sesenta (...) casi todo es rastro: glorificación de la gente mezquina o disculpa de la gente brutal. Ha desaparecido el poder de la moralidad, del valor, de la belleza, de la gran historia de amor», CAPRA: *op. cit.*, pág. 563.

⁴⁶ CIEUTAT: *op. cit.*, pág. 13.

ministración Roosevelt fueron ambivalentes. A los sectores izquierdistas les gustaba la administración demócrata, mientras que a la patronal no, ya que las leyes antitrust les perjudicaban claramente. Es el caso de la famosa sentencia Paramount, cuya conclusión obligaría a las *majors* a separar producción de distribución y exhibición y que supuso el comienzo del fin del sistema de los estudios⁴⁷. Pero también dentro de la patronal hubo diferencias, por ejemplo entre los Warner, que apoyaban claramente el *New Deal* y Harry Cohn, el dueño de la Columbia, para la que Capra hizo la mayor parte de sus películas, que era un destacado opositor a la política presidencial⁴⁸.

En sus discursos Franklin D. Roosevelt apelaba frecuentemente al ciudadano común (*average citizen*), y a la vuelta a los valores tradicionales (*old moral values*) como forma de solventar la pavorosa crisis que sacudía a América⁴⁹. Tampoco eran infrecuentes las referencias a los excesivos beneficios y a los excesos del capitalismo. En este sentido se puede detectar una sintonía con las preocupaciones caprianas, si bien podría decirse que en una época de depresión como aquella, similares críticas al sistema eran compartidas por muchos. Asunto bien distinto eran las soluciones que cabía dar a tal situación. Y ahí probablemente es donde Capra y Roosevelt divergían. Los planteamientos del *New Deal*, que defendía una mayor intervención del Estado en todos los órdenes de la vida, chocaban frente al individualismo exaltado de Frank Capra. Por otro lado,

⁴⁷ El Gobierno federal plantearía una demanda en 1938 basándose en las leyes antimonopolio. El Tribunal Supremo dictó sentencia definitiva en 1948. VVAA: *Historia general del cine. Vol VIII. Estados Unidos (1932-1955)*, Cátedra, Madrid, 1996, págs. 46-48.

⁴⁸ Sobre las relaciones del cine con el New Deal puede verse *Ibidem*, págs. 15-41.

⁴⁹ GIRONA: *op. cit.*, pág. 227.

las críticas que su cine destilaba contra una clase política que había patrimonializado el poder, podrían aplicarse perfectamente a Roosevelt y a su partido⁵⁰. La hostil reacción de Washington en el estreno de *Caballero sin espada*, apoyaría la idea de que ni republicanos ni demócratas se sintieron muy satisfechos con el retrato que Capra hacía de ellos.

Todo esto vendría a avalar la tesis de que en realidad las películas de Capra no son políticas sino más bien «anti-políticas», en el sentido de considerar que la solución a los problemas reales de la gente no podría llegar nunca gracias a la política, entendida como una ocupación profesional que habría degenerado en una casta corrupta. La recuperación del país vendría de la mano de la sociedad civil, verdadero músculo de América. Jefferson Smith, John Doe y Grant Matthews, los tres héroes de Capra que intentan transformar el mundo político, fracasan en su empeño de manera lamentable, topándose con la hostilidad del *establishment*. El Conway de *Horizontes perdidos*, prefiere retirarse a Sangri-La, dando también la batalla por perdida. Este mensaje un tanto desencantado es lo que llevó a algunos a presumir ciertas simpatías de Capra hacia el comunismo. Ello se vería corroborado por el hecho de que varios de sus colaboradores eran comunistas, y más concretamente Sidney Buchman, guionista de *Caballero sin espada*⁵¹. La verdad es que, de no ser por sus últimos cinco minutos de metraje «podríamos aventurarnos a afirmar que

⁵⁰ En 1940 Roosevelt rompía la tradición comenzada con Washington de no superar los dos mandatos presidenciales. Fue elegido en cuatro ocasiones (1932, 1936, 1940 y 1944) y murió en el ejercicio del cargo. En 1951 una enmienda constitucional impediría que esta situación volviera a repetirse limitando definitivamente a dos los mandatos.

⁵¹ Sobre Buchman puede verse COMA, Javier: *Diccionario de la caza de brujas*, Inédita Editores, Barcelona, 2005, pág. 64.

la película ilustra una tesis marxista de sobra conocida: en una democracia liberal, y más concretamente en la democracia norteamericana, el gran capital siempre tendrá la última palabra»⁵². De hecho, Buchman protestó vivamente ante la conversión final de Paine y su intento de suicidio: «era una idea idiota y luché para evitarla sin éxito. De golpe, uno se halla en un irrealismo total»⁵³.

Habitualmente se sugiere que las películas de Capra son cuentos de hadas con final feliz, pero también cabría interpretarlas como pesadillas con desenlaces muy forzados⁵⁴. A Deeds le quieren declarar loco, Doe está al borde del suicidio, Smith sufre un colapso mientras defiende su honestidad ante un Senado indiferente, rodaron nada menos que cinco finales para *Juan Nadie*, mientras que en *Qué bello es vivir* el protagonista se ve envuelto en una pesadilla transportado a un mundo que ya no es el suyo... Y evidentemente, Buchman estaba en lo cierto, el final de *Caballero sin espada* no se sostiene. La fuerza desplegada en la película para mostrar el mundo corrupto de Washington no se ve contrapesada por los escrúpulos morales de última hora de Paine. Capra retrata un mundo demasiado real⁵⁵. Como

⁵² SAND: *op. cit.*, págs. 43-44.

⁵³ GIRONA: *op. cit.*, pág. 269.

⁵⁴ Capra decía que había dos tipos de directores: los pesimistas, «la escuela del cubo de basura, porque sus filmes pintan la vida como un callejón lleno de gatos arañando las tapas de los cubos de basura, y al hombre como menos noble que la hiena» y los optimistas a los que los pesimistas consideran «sensibleros sentimentalistas, y cursis pergeñadores de finales felices» CAPRA: *op. cit.*, pág. 178.

⁵⁵ Barajó otro final más largo en el que Jeff se encontraba con Paine en su estado natal y aparecían la madre y Saunders. Pero finalmente decidió cortar en el clímax de la película y no alargarla innecesariamente. En realidad todo el argumento se basa en un clamoroso contrasentido. Taylor y Paine intentan acabar con Smith demostrando que los terrenos donde se va a construir la presa son del propio Smith. Lo que parece pasar inadvertido es que, si así fuera, el problema estaría solucionado, ya que Smith entonces

apunta Shlomo Sand: «La tensión que se respira en el cinta nace de la contradicción entre el ideal que está en la base del liberalismo y la deformación de este ideal que se produce en la realidad. Para acabar con esta tensión, la imaginación popular precisa de un *happy end*: la victoria final del auténtico representante del pueblo provoca una catarsis que refuerza la democracia norteamericana en tiempos de crisis»⁵⁶.

A partir de 1947 con el Comité de Actividades Antiamericanas husmeando en Hollywood, la situación se volvió peligrosa para Capra, toda vez que para las mentes poco sutiles del HUAC, la identificación entre el comunismo, liberalismo, *New Deal* y «antiamericanismo» era casi un hecho probado. Tras el estreno de *El Estado de la Unión*, realmente una película muy valiente en aquellas circunstancias, la prensa de Hearst escribió que algunos de los comentarios de los protagonistas «no parecerían fuera de lugar en *Izvestia*»⁵⁷. En 1951 el FBI abrió una investigación a Capra, ante su comprensible consternación: «¿YO? ¿Un enemigo de este país? Infiernos, antes me pegaría un tiro»⁵⁸. Tras numerosas gestiones, fi-

podría perfectamente donarlos para hacer el famoso campamento juvenil y Taylor se arruinaría. Por otra parte, no se sabe que pretende Jeff Smith con la obstrucción parlamentaria: ¿ganar tiempo?, ¿que se desvele la verdad?, ¿que Paine confiese?

⁵⁶ SAND: *op. cit.*, pág. 44.

⁵⁷ Todo el episodio en COMA, Javier: *Diccionario de la caza de brujas*, *op. cit.*, pág. 71, y en *Las películas de la caza de brujas*, *op. cit.*, pág. 59. El FBI investigó a Capra por su viaje a la URSS en 1937, por su responsabilidad en *The Battle of Russia*, (de la serie *Why we Fight*) y porque dos integrantes de los *Diez de Hollywood* habían trabajado con él: Dalton Trumbo, que intervino en la redacción de una de las versiones de *¿Qué bello es vivir!*, y Herbert Biberman, que había colaborado, sin acreditar, en el guión de *Horizontes perdidos* GIRONA: *op. cit.*, págs. 67-68.

⁵⁸ CAPRA: *op. cit.*, págs. 485-487. Su abogada le dijo: «Trabaja duro, trabaja rápido. Escarba hechos y cifras..., todas las cifras; tus donaciones,

nalmente su expediente fue «blanqueado», no sin antes pasar por el embarazoso trámite de dar algunos nombres, por otra parte perfectamente conocidos ya por las autoridades⁵⁹.

Visto con la perspectiva que proporciona el tiempo, la grandeza de las películas de Capra reside precisamente en que no pueden interpretarse en términos políticos. «Se hicieron para un público vagamente definido, no para un partido o una ideología. Rompe las reglas políticas y mezcla las ideologías»⁶⁰. Capra planteaba los problemas de la América de su tiempo, —desesperación, crisis, depresión, amenaza fascista, guerra— pero no ofrecía soluciones políticas, sino personales, humanas, basadas en su incommovible fe religiosa⁶¹. La única esperanza real no provenía de la política sino del interior del individuo:

«Mis filmes deben permitir que todo hombre, mujer o niño sepa que Dios les quiere, y que yo les quiero, y que la paz y la salvación se convertirán en una realidad

tus actividades durante los últimos veinte años. Quienes son tus amigos, una lista de referencias. Y golpea duro. Muéstrate furioso. Es tu mundo el que está siendo destruido, no el suyo...». Preparó «un tomo de 220 páginas de hechos, cifras, nombres y cartas, que rebatían todas las acusaciones y lo enviamos a Washington».

⁵⁹ Capra habría facilitado el nombre de tres guionistas: Sidney Buchman, Michael Wilson (que había colaborado también en el guión de *¡Qué bello es vivir!*) y Ian McLellan Hunter. «Los tres eran, no obstante, ya conocidos por el Comité de Actividades antiamericanas» GIRONA: *op. cit.*, pág. 68.

⁶⁰ WILLIS, Donald: *Frank Capra*, Ediciones JC, Madrid, 1974, pág. 16.

⁶¹ «El extraordinario entusiasmo del público con las películas de Capra no se debe tanto a la crítica contra el poder que contienen algunas de sus cintas como al acierto a la hora de plasmar un ideal de comunidad humana y cálida (...) la fidelidad, la buena vecindad, la cooperación, una viuda sencilla y modesta y la ausencia de corrupción, valores y prácticas que habían entrado en crisis con la modernización económica y política» SAND: *op. cit.*, pág. 45.

solamente cuando todos aprendan a amarse los unos a los otros (...) Puede parecer tonto, pero la idea subyacente de mis películas es en realidad el sermón de la Montaña»⁶².

Capra comprendió que el sistema democrático no era perfecto, como ninguna obra humana lo es, y tuvo el valor de denunciarlo en una época en la que la democracia estaba acosada por sus dos grandes enemigos: fascismo y comunismo. Eso le atrajo la hostilidad de muchos que pensaron que estaba haciendo el juego al totalitarismo. Pero Frank Capra consideraba que su responsabilidad como ciudadano para mejorar el sistema que tanto alabara Tocqueville, pasaba precisamente por denunciar sus carencias y limitaciones. En definitiva, que en el sistema democrático basado en un mecanismo de contrapoderes, el cine también podía desempeñar un papel. Las críticas hechas de buena fe deberían contribuir a fortalecer las instituciones. Eso procuró una inmensa aceptación popular a sus películas, pero también la incomprensión y hasta el rechazo de la clase política y empresarial que se vio retratada demasiado fielmente en la gran pantalla⁶³.

⁶² CAPRA: *op. cit.*, pág. 432.

⁶³ «*Caballero sin espada* pretende ilustrar y poner en un primer plano de la vida norteamericana el espíritu democrático que Alexis de Tocqueville había definido tan acertadamente cien años atrás: una democracia descentralizada, donde la distancia entre electores y elegidos es mínima; una sociedad civil igualitaria, cuyas instituciones gozan de una gran libertad frente al poder del Estado; un individualismo autónomo y ajeno a los dictados de una administración determinada, gubernamental o local. En los años treinta, la democracia norteamericana aún estaba lejos de alcanzar este ideal. Varios polos de poder amenazaban con resquebrajarla: las grandes empresas, por una parte, y la administración burocrática del *New Deal* por la otra, estaban erosionando los cimientos del sistema y ponían en peligro el pluralismo que había permitido su aparición». SAND: *op. cit.*, págs. 42-43.

Ficha técnica

Título original: *Mr. Smith goes to Washington*. País: EE.UU. Año: 1939. Duración: 130 min. (BN). Director: Frank Capra. Producción: Frank Capra para Columbia Pictures Corp. Guión: Sidney Buchman, basado en la narración *The gentleman from Montana* de Lewis R. Foster. Música: Dimitri Tiomkin. Fotografía: Joseph Walker. Montaje: Gene Havlick y Al Clark. Dirección artística: Lionel Banks. Intérpretes: James Stewart, Jean Arthur, Claude Rains, Edward Arnold, Guy Kibbee, Thomas Mitchell, Eugene Palette, Beulah Bondi, H.B. Warner, Harry Carey, Astrid Allwynn.