

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

El discurso disparado: La locura del dólar

Autor/es:

Moreno Cantero, Ramón

Citar como:

Moreno Cantero, R. (1992). El discurso disparado: La locura del dólar. Vértigo. Revista de cine. (5):24-30.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42954>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





EL DISCURSO DISPARADO: "LA LOCURA DEL DOLAR"

RAMON MORENO CANTERO

1.- AMERICA 1930: COMEDIAS DE RICOS Y POBRES

Tratar de Frank Capra es -ante todo- tratar de un autor (categoría que será pertinente sólo durante la primera parte de este artículo) pero también es tratar de una época (la década de los treinta en los Estados Unidos), de un sistema cinematográfico (el clásico) y de un género (la comedia). Más que en cualquier otro de los directores clásicos americanos, la obra del siciliano emigrado refleja una intensa contemporaneidad (incluso en su incursión fantástica, *HORIZONTES PERDIDOS*-*LOST HORIZON*, 1937-exploración desesperada y esperanzada de los temores pre-bélicos) y este comentario sobre *LA LOCURA DEL DOLAR* (*AMERICAN MADNESS*, 1932) partiría con mal pie si no contextualizáramos un film que -como veremos- requiere ese proceso previo: sin embargo éste no debe sustituir su análisis específico y concreto, tal y como es costumbre en el anquilosado panorama crítico actual,

(1) Un tono despreocupado que no impide la cota artística, naturalmente; los treinta conocen una "alta comedia" sin atisbo de rasgo social pero tan irrehensible como sugerente.

(2) Edward Arnold, encasillado desde RIVALES (Come and get it, 1936, W. Wyler y H. Hawks) en el papel de feroz y desaprensivo hombre de negocios, fue aprovechado en este sentido por Capra en tres films emblemáticos (VIVE COMO QUIERAS, CABALLERO SIN ESPADA y JUAN NADIE) porque su físico le parecía antidemocrático (CIEUTAT, MICHAEL: Frank Capra, Barcelona, Cinema Club Collection, 1990, p. 260); sin embargo en UNA CHICA AFORTUNADA no adopta aún ese espíritu capriano (que forjará con él un monstruo fascistoide, sobre todo en JUAN NADIE) gracias a una interpretación divertida y dislocada, deudora en cierta medida del "slapstick".

(3) Esta obra de Leisen con guión de Preston Sturges, recientemente emitida por TVE, merecería un estudio mucho más detallado por su conexión con el mundo capriano y por su

sino tan sólo arroparlo como marco referencial mínimo.

Capra trascendentalizó la comedia americana: sin transgredir sus constantes, añadió un componente socio-trágico que se elevaba sobre el tono de sofisticada frivolidad que empapa buena parte del género(1). Sin embargo esa aportación es rastreable en toda una serie de películas que planteaban (o al menos presentaban) las contradicciones de una época inmersa en la crisis y el desempleo. En efecto, la comedia durante los treinta se puebla de variados personajes cuyo principal rasgo es la pertenencia a una determinada clase social, su insatisfacción en esa posición y el intento por superarla; durante el proceso (cumplido casi siempre) alcanzarán una categoría moral superior que no tiene por que corresponderse con la económica, pero que coincide en muchas ocasiones: el feliz hallazgo (relacionado con algún amante pobre pero con grandes posibilidades de futuro) es el "secreto de vivir" que garantiza felicidad, seguridad y perfecto acoplamiento con el entorno, jamás cuestionado; uno de los modelos

lo proporcionó el propio Capra con SUCEDIO UNA NOCHE (It Happened one Night, 1934).

En LA REINA DE NUEVA YORK (Nothing Sacred, 1937, William Wellman) un malentendido proporciona momentos de lujo inasequibles de otra forma a su protagonista. Las simpáticas pero empobrecidas chicas de CANDIDATA A MILLONARIA (Hand across the Table, 1935) y MEDIANOCHE (Midnight, 1939) ansían -literal y manifiestamente- encontrar un marido millonario (ambas de Mitchell Leisen). En EL GRAN HOMBRE (The Great Man Votes, 1938) un alcoholizado escritor obtiene por fin el empleo digno al que aspira aprovechando la corrupción política que le rodea, mientras en TOM DICK Y HARRY (1941) una telefonista es incapaz de elegir prometido entre un vendedor de coches, un mecánico y un millonario (ambas de Garson Kanin). Por último, una peculiar vagabunda travestida aspira a la nobleza en LA GRAN AVENTURA DE SILVIA (Sylvia Scarlett, 1935, de George Cukor).

Ciertamente estos personajes -femeninos por lo general- funcionan como estereotipos (con excepciones, como las complejas caracterizaciones levantadas en los films de Mitchell Leisen, George Stevens o George Cukor) que si bien no siempre acceden al objetivo socio-económico propuesto, si alcanzan un estado ético más tolerable. Pero del aluvión de comedias que responden a estos parámetros se filtran algunas cuyo presupuesto de partida es diferente: me refiero a aquellas que evidencian una carencia moral en los fríos seres que pueblan la cumbre y justifican la "virtuosa elección por la purificadora pobreza". El proceso es inverso al de las comedias anteriores: ahora los personajes principales bajan de la riqueza a la pobreza, voluntaria y alegremente, valorando más el esfuerzo personal que dilapidar una herencia. En esta categoría tan afín a Capra destacan dos films en la década a la que nos referimos: VIVIR PARA GOZAR (Holiday, 1938, George Cukor) y UNA CHICA AFORTUNADA (Easy Living, 1937, Mitchell Leisen), los dos deudores directos de ESTRICTAMENTE CONFIDENCIAL (Broadway Bill, Frank Capra, 1934) y de SUCEDIO UNA NOCHE: en el film de Leisen incluso encontramos a Edward Arnold como el voraz capitalista reconvertido (2) y a Jean Arthur encarnando a la sencilla chica que obra el milagro (3).

Por tanto Capra está integrado en una corriente definida del género, aunque se desmarca y destaca de la misma:

- el contraste entre "ricos desgraciados - pobres felices" no es un mero motor



Vivir para gozar (Holiday, 1938) de George Cukor.



Una chica afortunada (Easy Living, 1937) de M. Leisen.

aséptico para poner en marcha la historia: ese contraste es la historia en los guiones filmados por Capra.

- el tratamiento ambiental se aleja de toda sofisticación, centrándose en los desfavorecidos y buscando la afinidad espejular con los mismos, algo constable especialmente en el lenguaje popular que usan: DAMA POR UN DIA (Lady for a Day, 1933) contiene divertidos enfrentamientos lingüísticos en este sentido (4).

- el estilo de Capra es mucho más impactante, elaborando un complejo dispositivo narrativo que, al estar fundamentado en la rapidez y en su consiguiente eliminación de encadenados y tiempos muertos, actúa como auténtica apisonadora sobre la percepción.

En suma, la gran diferencia entre el resto de directores que cultivan este tipo de "comedia social" y Capra es su solvencia como autor formado y -hasta cierto punto- independiente en la primera mitad de los treinta, dotado de un altísimo grado de personalización, mientras sus colegas están sometidos en mayor o menor medida a rigideces propias del estudio para el cual trabajan e incluso a parámetros genéricos.

He empleado la expresión "comedia social": sería una imprudencia dejar sin aclarar su significado, ya que podría deducirse intencionalidad denunciadora del mismo cuando no hay tal. Recordemos la primera secuencia de DAMA POR UN DIA: la cámara se interna entre la muchedumbre que transita por la calle para diferenciar a una serie de mendigos, centrándose finalmente en Apple Annie (May Robson); ésta charla con un compañero de tragedias que se lamenta de su situación hasta que la anciana protagonista replica: "¿No has escuchado al presidente por la radio?; deja de quejarte". A continuación la acción salta directamente de esta fugaz visión sobre la mendicidad callejera a una lujosa sala de fiestas donde se derrochan pequeñas fortunas en absurdas apuestas con moscas.

Sin embargo esta confrontación no es dialéctica ni cuestionadora, a pesar de su evidente brutalidad: la frase de Annie ha dejado claro el vínculo entre la población más misérrima y su líder, aceptando por tanto el orden social como el natural aún a pesar de su desigualdad. No se trata de afrontar el sistema sino de limpiarlo por medio de una nueva política que se dió en llamar New Deal y que se declara -con voz alta y nítida- precisamente en LA LOCURA DEL DOLAR: ésta es la base del discurso ideológico-moral riskincapriano y conviene dejarla clara como base para posteriores acercamientos (5).

2.- LOS DOS DISPOSITIVOS DEL DISCURSO : "LA LOCURA DEL DOLAR"

El eterno problema metodológico.

El análisis filmico detallado sucumbe en el caso de Capra a la mera aplicación de unos estilemas y temáticas definidas y revisadas en multitud de ocasiones: todo ello forma un "corpus metodológico capriano" que exime -al parecer- de realizar ese esfuerzo analítico pormenorizado, eternamente pospuesto. En buena medida ese corpus sigue siendo válido para comprender las preocupaciones del director, pero siempre se parte apriorísticamente del mismo para después someter la película a él. Propongo invertir el proceso por una vez, y comenzar nuestro itinerario desde la misma especificidad de la obra en sí para comprobar los engranajes internos de un mecanismo casi perfecto puesto al servicio de una temática variadísima (6), de la cual LA LOCURA DEL DOLAR recoge la definición de una postura ideológica concreta (el populismo rooseveltiano ya mencionado) que ha servido, en demasiadas ocasiones, como refugio simplificador de un estilo mucho más intrincado y enunciativo de lo que se reconoce generalmente (7).

Y para ahondar en el texto estético propuesto es necesario despojarse -hasta cierto grado- de la noción de "autor", justo la que ha guiado el presente comentario hasta ahora: una vez esbozado el conjunto de datos históricos-críticos que conforman el "hecho cinematográfico" (en terminología metziana) -o si se prefiere, todo el caudal de información e interpretación que suele sustituir lo referido (la obra) por su referente contextual- únicamente nos queda la materialidad de unas imágenes que nos reclaman. La respuesta del analista a esa interpelación puede variar, buscando la huella del enunciativo o bien los dispositivos significantes que la obra despliega: recorramos el trayecto que dista entre ambos extremos.



modélico mecanismo narrativo, casi tan acelerado como una comedia de Hawks o del mismo Capra. En ella se escenifica un absoluto desprecio por el despilfarro; aunque el "final feliz" imponga la vuelta de los protagonistas a la riqueza, ésta no altera su carácter popular, su "secreto de vivir". Es necesario además sumarse a la reivindicación de este director, puesta en marcha en los últimos años: VV.AA.: **Los gozos y las sombras: el cine de Mitchell Leisen** ("Archivos de la Filmoteca", n.º 9, Primavera-Verano 1991, págs. 78-113).

(4) De hecho, la pantomima representada por mendigos y gánsters, simulando un "mundo de ricos" para ayudara a Apple Annie está avocada al fracaso precisamente por el barriobajero lenguaje que usan, imposible de disimular: su distintivo iconográfico-social.

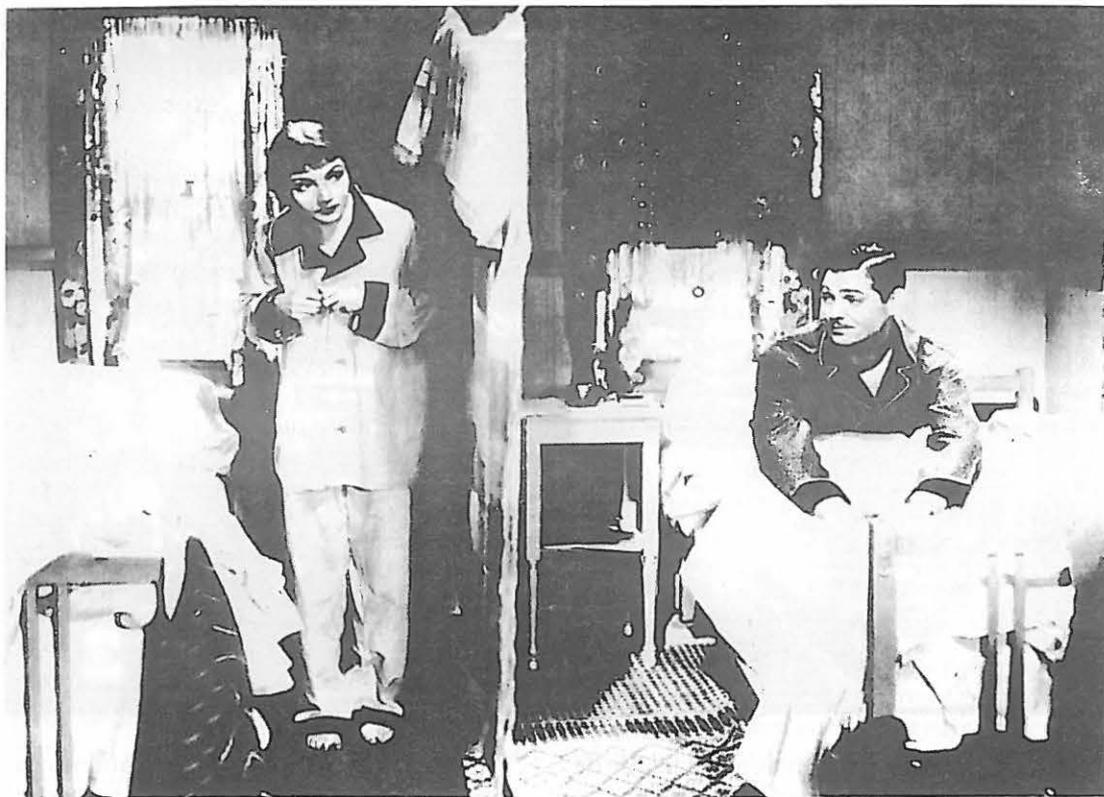
(5) Sin embargo, esta postura acuñada diafanamente por Riskin y Capra les ha proporcionado críticas tan absurdas como la que recoge DONALD C. WILLIS en **Frank Capra** (Madrid, JC, 1988, p. 19) que acusan al director de fomentar posturas socialistas, especialmente desde EL SECRETO DE VIVIR.

(6) MICHEL CIEUTAT (ídem 2) enumera hasta 36 temas diferentes con infinitas subdivisiones de los mismos: un esfuerzo notable (y útil para todo tipo de neófitos) que crea un tejido más velador que revelador sobre la filmografía de Capra.

(7) El colmo de esta tradicional simplificación es la opinión de ETHAN MORDDEN (**Los estudios de Hollywood**, Barcelona, Ultramar Ed., 1988, p. 176) que reduce las películas de Capra a simples "comedias de enredo", con

Estrictamente confidencial (Broadway Bill, 1934)

Sucedió una noche
(It happened one
night, 1934)



Sinopsis argumental:

Thomas Dickson dirige el **Unión National Bank** con una liberalidad que escandaliza al práctico consejo de accionistas: emplea a ex-convictos como Matt Brown (que puede acceder a la caja fuerte) y a jugadores donjuanescos como Cyril Cluett. Este debe dinero a una banda de gánsters que le exigen desconectar la alarma de la caja para cometer un atraco: Cluett accede y corteja a Phyllis, esposa de Dickson, para tener una coartada en el momento del robo. Una vez perpetrado (con un vigilante muerto como resultado), las sospechas recaen sobre Matt, pero la policía atrapa finalmente a Cluett, que confiesa: aparentemente Phyllis ha sido infiel a su marido, y éste se derrumba. Mientras, la noticia del robo se ha desorbitado y los clientes inundan el banco para retirar sus cuentas, provocando una situación de quiebra por falta de fondos: Matt logra reunir dinero de los más pobres, y consigue restablecer la confianza de los más ricos, que inyectan capital por fin. El banco sobrevive.

La sublimación de un sistema

LA LOCURA DEL DOLAR es tal vez el primer ejercicio de escritura clásica completo que asume el universo de su director, y uno de los más perfectos: nos enfrentamos a un texto institucional (en el sentido burchiano del término) alimentado por una diégesis que se ha dado en nominar como clásica (8); uno de

sus objetivos programáticos consiste en reflejar un código, sea moral, ético, social o ideológico. Pues bien, en este caso lo que no es sino un componente habitual del esquema pasa a ser engranaje demiúrgico del mismo. La **analítica que impone el texto** así queda fragmentada en consideración de dos mecanismos, el ideológico y el propiamente representacional: el sentido circula entre los dos, fundiéndolos de forma sólida; cada uno subsiste gracias al otro (aunque, como veremos, no en régimen de igualdad discursiva), y ambos forman un megadispositivo definido precisamente en esta obra.

Mecanismo ideológico: de la declamación a la visualización.

/ La construcción de un sistema ético válido para la época de crisis vertebró LA LOCURA DEL DOLAR: el relato se nutre de esta idea configurándose en su "sentido tutor" (9), aquél que levanta el discurso y lo posibilita como tejido estético complejo. Nuestra tarea consiste en desbrozar el terreno para poder contemplar con claridad ese río cuya subterránea naturaleza crea capilarmente- narración.

Una telefonista con su musical y familiar acento ubica en el espacio ideológico (por el cual transitará la acción) a sus personajes. A continuación Matt (Pat O'Brien) procede a abrir la gran caja de seguridad del banco para extraer los fondos del día, ahu-

matiz político, eso sí.

(8) No es este el lugar para definir los rasgos del "cine clásico": remitimos a las inteligentes síntesis que sobre el mismo han realizado LUIS MARTIN ARIAS (John Ford: el cine clásico en "Escritos-5", Filmoteca de Valladolid) o JESUS GONZALEZ REQUENA (Cuerpo a cuerpo en "Contracampo", n.º 20, marzo 1981, págs. 37-42), eligiendo obras de John Ford y Raoul Walsh para ejemplificar esos rasgos.

(9) Asumimos aquí la reformulación que sobre el concepto de Sentido Tutor hace JESUS GONZALEZ REQUENA en S.M. Eisenstein (Madrid, Ed.

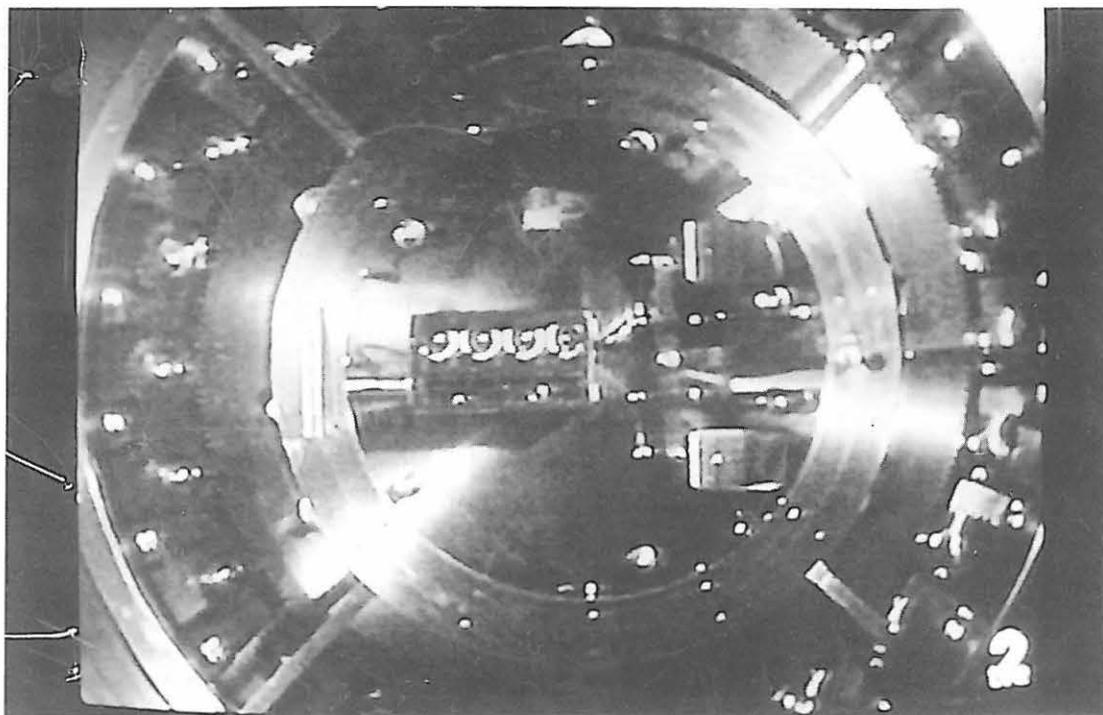


Fig. 1
La locura del dólar
(American Madness,
1932)

yentando cualquier ceremonia por medio de un chiste (que siempre cuenta cada mañana): la mejor arma para desmitificar el dinero es la vulgarización del ritual. Pero en mitad de la relajada escena, se inserta un plano del mecanismo de la cámara fuerte abriéndose (Fig. 1), injustificado diegéticamente, ya que supone un salto al interior de esa cámara (situándonos al otro lado de su puerta), donde no existe personaje humano al que atribuir este punto de vista... más que el dólar, claro, tal vez el auténtico protagonista, el verdadero motor al cual parece reverenciarse con esta inhabitual deferencia. Cuando aparecen en el banco los accionistas del consejo, el pueblo (los empleados) los califican como "los cinco jinetes" (frase de Helen -Constance Cummings- la secretaria): ellos quieren "meter en cintura" a Dickson (Walter Huston) por su humanitarismo, por conceder préstamos fiándose más de sus corazonadas que de fríos cálculos económicos. En la siguiente escena la noticia se extiende por el local y un empleado, Oscar (Sterling Holloway) dice a Matt: "nos veremos en la cola del paro". A los ocho minutos de película -y sin haber hecho acto de presencia el protagonista aún- han quedado intuídos (serán planteados después, con el afianzamiento del mecanismo) los rasgos de la Depresión Americana:

- el culto al dinero (plano en el interior de la caja fuerte.

- el capital especulativo deshumanizado (los "cinco jinetes").

- el fantasma del paro, el más cercano a la gente normal.

Y entra Dickson, confirmándose las expectativas acumuladas, bromeando e interesándose personalmente por sus empleados, imbuído de un fuerte paternalismo (10). Reunido con los consejeros, apologetiza el New Deal económico casi didácticamente, exponiendo un supremo mal: el estancamiento de pasivos en lugar de su circulación. La enorme fuerza de Walter Huston convierte a este actor en la personificación de ese espíritu roosveltiano que el país iba a vivir en pocos meses, ofreciendo la solución a la crisis nacional por medio de la palabra: la comparación con un sermón (Palabra de Verdad) no es descabellada en absoluto (11).

Pero antes de dar crédito a esa solución, es necesario demostrar su eficacia: después del robo, surge el último ingrediente de la crisis, el pánico. La noticia ha corrido y todos los clientes creen que el banco está al descubierto, apresurándose a retirar sus cuentas en masa: el sistema se colapsa cuando el egoísmo personal se coloca sobre el interés general común con el caos como consecuencia (12). Y Dickson no consigue la liquidez necesaria, pasando de héroe populista a luchador solitario, y de ahí a marido desilusionado antes de su definitiva caída: es entonces cuando Matt y Helen (el pueblo) toman las riendas, apelando a los clientes más humildes, los cuales ingresan sus modestas cantidades arrastrando a los consejeros en la misma dirección. Situación salvada, pues, pero de abajo a arriba: la solidaridad en acción, el New Deal en marcha, el sentido tutor garantizado. Posteriormente Capra completaría el mecanismo apelando al sentido patriótico: los fundadores de la nación

(10) Es el reverso positivo del despiadado Edward Arnold: éste, (como Kirby) realiza semejante entrada en VIVE COMO QUIERAS pero a la inversa, con todo el personal buscando su salud respondido por la indiferencia.

(11) De hecho Walter Huston encarnó a un intransigente predicador el mismo año en RAIN (1932, Lewis Milestone). Además narró los documentales de la serie "WHY WE FIGHT?" (1942-45) Capra y Litvak), con un tono de seguridad que parecía emanar directamente de la garganta del "Tío Sam": de hecho, encarnaba a tal personaje al inicio del documental producido por la Armada "7th DECEMBER" (1943, Greg Toland y John Ford). Huston es, así, la Autenticidad.

(12) Toda la secuencia se repetirá -desplazando su planteamiento tutorial- en ¡QUE BELLO ES VIVIR!.

(13) VICENTE SANCHEZ-BIOSCA: **El dispositivo descubierto** en "Contracampo" (n.º 42, Verano-Otoño 1987, p. 52-64).

(14) El poder sugestionador del encuadre estático era bien conocido por Capra; de entre los muchos ejemplos que podríamos apuntar, recordemos la escena de **CABALLERO SIN ESPADA** entre el senador Paine y el poderoso Villano Taylor discutiendo sobre quién podría ser el nuevo senador-títere... con un sillón vacío en primer término.

(15) Comienzan aquí los multitudinarios guiones de Capra, en colaboración con Robert Riskin o con Sydney Buchman, siempre incluyendo toda la variedad social americana. En **LA LOCURA DEL DÓLAR** pueden contarse unos 50 personajes con frase o diálogo.

serán los "faros en un mundo de tinieblas" de JUAN NADIE.

Mecanismo representacional

Su virtud es la lógica dinámica que sutura el espacio y tiempo dentro del lenguaje clásico: evidencia más que cualquier otro mecanismo el trabajo de escritura filmica, pero al tiempo se esfuerza por ocultarlo -en palabras de Sánchez-Biosca, formula un contradispositivo institucional (13)- con notable éxito. Sin embargo ese muro que la institución levanta para esconder sus engranajes nunca fué tan sólido como para evitar filtraciones, y hasta en el caso de Capra se producen: ya hemos indicado la clara intrusión enunciativa que suponía aquél plano desde dentro de la cámara acorazada (sin internarse demasiado en ella), pero no es el único ejemplo que se nos ofrece.

Después de que Cluett (Gavin Gordon) cambie la hora y desconecte la alarma para facilitar el trabajo de sus secuaces, Matt queda abandonado tras los barrotes de la verja que aísla el recinto de seguridad durante dos prolongadísimos planos (Fig. 2): reforzando la condición de ex-convicto del cajero, augura que las culpas del robo recaerán sobre él. Pero la cualidad de la imagen no remite sólo a esta interpretación: lo que ofrece es una silueta humana atrapada, empujando en silencio la gran puerta con esfuerzo casi bíblico, emanando un componente siniestro de equívoca función; esa silueta que maniobra lentamente entre los barrotes y la caja parece querer indicarnos (¿avisarnos?) algo, aunque no sepamos qué... la respuesta vendrá poco después, en la secuencia del atraco.

En efecto, entonces se aborda por fin la

invasión de ese espacio reverencial intuído - brevemente, casi con miedo- al principio: la cámara acorazada, de cuyo interior sólo conocíamos el mecanismo de apertura. Ahora el internamiento es profundo, demasiado profundo: casi sin previo aviso **estamos dentro** y rodeados de penumbra, observando la puerta abierta -al fondo del encuadre- por la cual penetra, temeroso, el vigilante; en este instante el mundo estalla: dos fogonazos (dos disparos) encienden el plano, y tras ellos sólo quedan sombras fugitivas que huyen y un cadáver. El espacio oculto se ha transformado en terror, como proclamando una ecuación: dinero acumulado = muerte; pero es más que eso, es el precio que un supremo secreto -el corazón del dólar- cobra por ser desvelado, por ser contemplado: el (necesariamente) breve contacto con lo real en su acepción lacaniana radical.

La visualización del enfrentamiento entre Dickson y sus consejeros es otro ejemplo de la capacidad para construir imágenes físicas y contundentes: el banquero (la razón) termina colocándose de espaldas a la cámara, ocupando el centro del encuadre con sus anchas espaldas dejando frente a él -empequeñecidos- a sus contrincantes (la sin-razón) (14). Mientras, el banco se constituye como el lugar de tránsito para toda la sociedad americana, desde viejecitas a viudas pasando por "queridas" con abrigos de leopardo, gánsters, banqueros, gigolós... es casi un reflejo del imaginario de Capra, la América popular y populista que busca representar de la forma más democrática posible: todas las capas sociales se dan cita, casi como un parlamento que recibe el voto de castigo directamente de la mano de los ciudadanos, sacando sus ahorros en lo que forma el nudo del film (15).

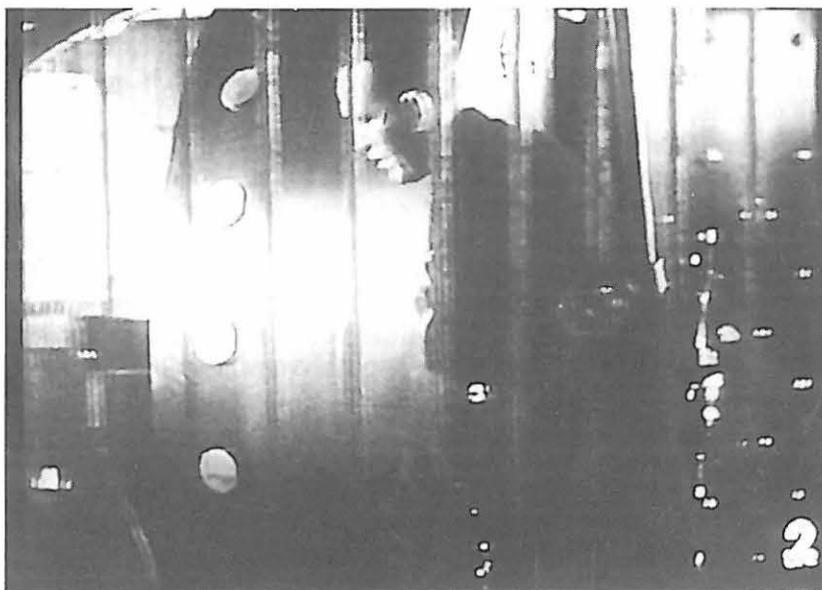


Fig. 2
La locura del dólar
(American
Madness, 1932)



Frank Capra con James Stewart y Cary Grant.

LA LOCURA DEL DOLAR

American Madness.
Columbia, 1932

Dirección: Frank Capra.
Productor: Harry Cohn.
Guión: Robert Riskin.
Fotografía: Joseph Walker.
Dirección Artística: Stephen Gooson.
Sonido: Edward Bernds
Montaje: Maurice Wright
Duración: 75 minutos.
Intérpretes:
Walter Huston (Thomas Dickson),
Pat O'Brien (Matt Brown)
Kay Johnson (Srta. Phyllis Dickson),
Gavin Gordon (Cyril Cluett),
Constance Cummings (Helen),
Robert Ellis (Dude Finlay).

La ubicuidad de la cámara construye un espacio sorprendentemente transitable: Capra es ya maestro del "decorado multiescénico", con un objetivo liberado de todo estatismo y consagrado al "travelling", más que en otros momentos de su carrera en los cuales un decorado marca la operación discursiva (16). Proliferan así inesperados barridos que sustituyen el encadenado habitual, dinamizando extraordinariamente el relato.

Sin embargo existen dos momentos que consagran estos movimientos a la coherencia, superando la estricta funcionalidad del recurso descrito: cuando la esposa de Dickson, Phyllis (Kay Johnson), parece ceder a las insinuaciones de Cluett (en su apartamento), la cámara efectúa un barrido que amplía la habitación para descubrir la presencia de Matt, testigo indiscreto del posible adulterio. El efecto vuelve a repetirse más adelante: Dickson se ha quedado solo con una pistola, derrumbado por la sospecha que pesa sobre su mujer; ésta llega al banco y entra en el despacho, buscando a su marido con la vista, y es entonces cuando la cámara efectúa otro frenético "travelling" que acumula histerismo ya que indaga un espacio vacío durante pocos segundos... hasta reparar en el banquero, tras la puerta, e ileso. Ambos movimientos parten de izquierda a derecha y amplían encuadramientos similares, uniendo dos escenas en una relación de causa-efecto harto evidente.

Por otro lado el mecanismo funciona por su propia aceleración, avanzando imparable hasta el primer fundido en negro (tregua de un relato disparado) a los 30 minutos de película, alimentando incesan-

temente el sentido tutor (sin banda musical que ancle el sentido salvo en los créditos). Un planteamiento que -llevado al límite- generará la última media hora de CABALLERO SIN ESPADA. Pero donde la sutura de un montaje dislocado parece superar el propio discurso -dirigiéndolo en lugar de a la inversa- es en la secuencia que recoge la divulgación del robo entre los dispersos clientes del banco: una vertiginosa sucesión de primeros planos con el teléfono uniéndolos en la desconfianza transmite el rumor hasta formar un tejido de hipérbolo (el chismorreo aumenta la cantidad robada desde 100.000 dólares a varios millones). De hecho, otro plano estático resume la idea: una telefonista semioculta tras una red de cables que visualiza la maraña de falsedad que crece a gran velocidad. Esa pequeña multitud que desfila pegada al auricular (insistimos: en primeros planos, apelando al individuo que poco a poco se convierte en muchedumbre) propaga la epidemia del momento: el pánico (17).

LA LOCURA DEL DOLAR resume la génesis de un estilo y de una temática que Frank Capra no abandonará a lo largo de su carrera; pero además ejemplifica con claridad hasta qué punto un **sistema estético** puede verse sometido, automanipulado y retroalimentado por una **discursivización** concreta llevada al extremo de la necesidad ideologizante: en posteriores obras ambos niveles del relato tenderán a igualarse en un equilibrio que -de momento y durante la primera mitad de los treinta- aparece como desencajado.

RAMON MORENO CANTERO

(16) Recordemos la casa Vanderhofen VIVE COMO QUIERAS, el Senado en CABALLERO SIN ESPADA o un salón en ARSENICO POR COMPASION; éste último caso demuestra que el mecanismo subsiste por y para sí mismo.

(17) Capra volverá a construir infatigables secuencias a través del hilo telefónico, enlazando a personajes que ofrecen -de nuevo- todo el espectro social de su tiempo, en su siguiente film sin ir más lejos: DAMA POR UN DIA.