

# TRAS LAS HUELLAS DE SÓCRATES: REFLEXIONES SOBRE LA EJEMPLARIDAD Y LA EDUCACIÓN DEL CARÁCTER

SARA MARTÍNEZ MARES  
JUAN LUIS FUENTES  
(Editores)



DYKINSON EBOOK

**unir**  
LA UNIVERSIDAD  
EN INTERNET



# TRAS LAS HUELLAS DE SÓCRATES: REFLEXIONES SOBRE LA EJEMPLARIDAD Y LA EDUCACIÓN DEL CARÁCTER

SARA MARTÍNEZ MARES  
JUAN LUIS FUENTES  
(Editores)

ÁNGEL ALEIXANDRE BLASCO  
ANA BELÉN ÁLVAREZ HAYA  
AMPARO AYGÜES CEJALVO  
SARA CARBALLEDA  
INMACULADA CUQUERELLA MADOZ  
DANIEL DOYLE SÁNCHEZ  
ALICIA ENCÍO  
JUAN LUIS FUENTES  
SANTIAGO ALFONSO LÓPEZ NAVIA  
JESÚS IBÁÑEZ PÉREZ  
ALEJANDRO LANDERO

JORGE LÓPEZ GONZÁLEZ  
MIRIAM MARTÍNEZ MARES  
SARA MARTÍNEZ MARES  
SALVADOR ORTIZ DE MONTELLANO  
JOSÉ MANUEL PAGÁN AGULLÓ  
GUADALUPE PÉREZ TORREGROSA  
GRACIA PRATS-AROLAS  
ANA RISCO LÁZARO  
MIQUEL SOLANS  
MARIA SILVIA VACCAREZZA

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial  
Para mayor información, véase [www.dykinson.com/quienes\\_somos](http://www.dykinson.com/quienes_somos)

© Los autores

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid  
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69  
e-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)  
<http://www.dykinson.es>  
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1070-903-4  
DOI: <https://doi.org/10.14679/3735>

*Maquetación:*

Realizada por los autores

## **Agradecimientos**

A las personas que han ayudado a que este proyecto se lleve adelante: María José Salar, Santi Julián, Silvia Moya y Bosco Corrales.

Al apoyo institucional de la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica de Valencia, por hacer posible la transferencia de conocimientos en esta línea de investigación.

Al Vicerrectorado de Transferencia de la Universidad Internacional de La Rioja, por su generosa financiación de este libro.

A todos los autores y autoras que han sumado sus ideas y entregado su tiempo para la escritura de los textos que hemos tenido el privilegio de reunir en este libro y ofrecer a los educadores de distintas etapas educativas.



“Y en verdad que podría tal vez decirme alguien: «¿No te avergüenzas, Sócrates, de haber observado una conducta tal, que ahora te pone en peligro de muerte?» A ese yo le replicaría con toda razón: «Estás en un error, amigo mío, si crees que un hombre que valga algo, por poco que sea, ha de pararse a considerar los riesgos de muerte, y no ha de considerar solamente, cuando obra, si lo que hace es justo o no lo es o si es propio de un hombre bueno o de un hombre malo»”.

Platón (ed. 1990). Apología, en *Obras completas*. Aguilar. 26e-28c



## In memoriam

A todas aquellas personas que perdieron la vida en poblaciones valencianas en 29 de octubre de 2024. A quienes las recordarán por haber ayudado a construir sus vidas y a formar parte de su historia, aunque el dolor evoque la pregunta desgarradora de la pérdida de un amigo: «¿Adónde podía huir mi corazón que huiese de mi corazón?» (Agustín, *Confesiones*, IV, 7).

A ti, porque sí que “llegaste a tiempo” a por tu madre, puesto que has contribuido a que ella tenga un sentido y haya vivido una vida.

A todas aquellas personas que sintieron una oscuridad y soledad aterradoras el miércoles 30 de octubre de 2024 en las localidades valencianas y en otras cercanas, porque ese día no hubo ayuda, no se supo ver la magnitud de la tragedia.

A todas aquellas personas que empiezan de nuevo, porque hacen suyo lo más excelente de las capacidades humanas, “la de transmutar una tragedia personal en un triunfo” (Frankl en *El hombre doliente*); para aquellos que podrán decir “mis bienes se han hundido, pero esto no me ha hundido a mí”.

A todas aquellas personas que siguen adelante porque el amor les empuja a hacerlo, porque hacen suya la frase del *Cantar de los Cantares* “Es fuerte el amor como la muerte (...) Grandes aguas no pueden apagar el amor, ni los ríos anegararlo” (Ct, 8, 6.7).

A todas aquellas personas que han escuchado sin dilación el antiguo grito de los débiles expresado en el libro del *Génesis*: “se oye la sangre de tu hermano clamar a mí desde el suelo” (Gn, 4, 10). A todas las personas que han hecho ríos, ríos humanos que muestra que sigue vivo el sentimiento de humanidad y de esperanza, porque encarnan dichos de antiguos filósofos y místicos “La adversidad es ocasión de virtud” (Séneca); “...y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron” (Jn, 1, 5).

A todas aquellas personas que transforman en bien las corrientes aplastantes del mal, porque no desisten en “volver a hacer por amor lo que hace la gravedad” y porque muestran que: “la pendiente de la naturaleza propici[a] la subida hacia el bien” (Simone Weil en *La gravedad y la gracia*, 2002, p. 183).

A todas aquellas personas que hacen suya, a día de hoy, la frase de Hamlet: «Los tiempos están confusos. Oh, maldita desgracia, que haya nacido yo para ponerlos en orden», porque con sus capacidades materiales, personales o profesionales, ponen orden en el campo de batalla y recorren largas distancias para paliar el sufrimiento.

A todas aquellas personas cuya compasión habla al resto del mundo y dice que no somos sólo materia, números y álgebra, sino que, como “Electra, la hija de un rey poderoso, reducida a esclavitud, con la esperanza puesta sólo en su hermano, encuentra a un joven que le anuncia la muerte del hermano –y en el momento más rotundo de su desamparo, se descubre que ese joven es su hermano”. Como María Magdalena, desesperada igualmente al no encontrar el cadáver de su maestro, y detiene a un desconocido “jardinero” para preguntarle, siendo ese jardinero su mismo Maestro... Para todos los que ayudan a “reconocer al hermano en un desconocido”, porque es también “reconocer a Dios en el universo” (Weil en *La gravedad y la gracia*, 2002, p. 167).

A todas aquellas personas ejemplares, a “los santos de la puerta de al lado” (Papa Francisco), a todos aquellos que responden ante lo trágico de manera virtuosa y nunca han sido reconocidos, porque “¿cuándo te vimos hambriento y te dimos de comer, o sediento y te dimos de beber? ¿Cuándo te vimos forastero y te acogimos, o desnudo y te

vestimos? ¿Cuándo te vimos enfermo o en la cárcel, y acudimos a ti?” (Mt, 25, 37-39), y no lo saben, ni tampoco necesitan darle importancia, sólo lo hacen.

A todas aquellas personas que se resisten a posicionarse del lado de una lectura partidista, divisoria y polarizada. “Leemos las opiniones sugeridas por la gravedad”, decía de nuevo Simone Weil, esto es, desde el “papel preponderante de las pasiones [que uno salga bien parado] y del conformismo social [forzar a una opinión mayoritaria]”. A todas aquellas personas que se esmeran en “prestan atención a la realidad”, en otras palabras, ver que el sufrimiento no tiene color político. El samaritano es quien ayuda al judío herido: en la colectividad, enemigos, en lo particular, en el rostro del otro, prójimos.

A todos aquellos que necesitan denunciar la injusticia aunque no pretendan aumentar el círculo del odio, porque es legítimo pedir cuentas, como cuando ordena el sumo sacerdote golpear a Pablo en la boca tras una denuncia legítima y no se limitó a sufrir en silencio el ultraje, sino que respondió al pontífice: «Y a ti te golpeará Dios, muro blanqueado! ¿Y tú, que estás sentado para juzgarme según la ley, me mandas golpear contra la ley?» (Act, 23, 2 s).

Permítannos una aparente dedicación paradójica. A todas aquellas personas que, como último viso de esperanza, puedan dejarse llevar incluso por el ejemplo de Aquiles, a quien Apolo describe ante los dioses como “pernicioso, el cual concibe pensamientos no razonables, tiene en su pecho un ánimo inflexible y medita cosas feroces, (...) espíritu soberbio, se encamina a los rebaños de los hombres para aderezarse un festín (...) perdió Aquiles la piedad y ni siquiera conserva el pudor”. Aquiles tenía el cadáver de Héctor ya 9 días sin sepultar, una trasgresión impía y cruel que cometió dominado por la venganza; no obstante lo iracundo que pudo llegar a ser, ante la súplica del viejo rey Príamo, padre de Héctor, que fue a escondidas a pedirle el cadáver de su hijo diciéndole “respeta a los dioses, Aquiles, y apiádate de mí, acordándote de tu padre” (*Ilíada*, XXIV). Aquiles lo admiró y lloraron juntos acordándose cada uno de sus muertos, devolviéndole el cadáver de Héctor tras pagar su rescate (esto es, le deja honrar al cadáver).

También a todas aquellas personas que intentan sacar tajada del sufrimiento, porque “el mal ejemplo absuelve, el bueno condena” (Gomá en *Universal concreto*), porque vemos buenos ejemplos constantemente, porque los testigos permanecen aquí, en el lugar donde ocurre lo trágico y no sólo en los medios de comunicación, y porque el tiempo pondrá todo en su lugar.

# Índice

PRÓLOGO .....	13
José Manuel Pagán Agulló	
Capítulo I. A vueltas con la ejemplaridad: por qué la educación moral debería tomarla en cuenta.....	15
Sara Martínez Mares - Juan Luis Fuentes	
<b>PRIMERA PARTE. Claves actuales para la orientación del profesorado</b>	
Capítulo II. La ausencia de referentes en la educación. Origen, desafíos y vías de respuesta ante la emergencia educativa actual .....	35
Ana Risco Lázaro	
Capítulo III. The walking teacher: saints, heroes, and sages ‘in potential’ .....	51
Alicia Encío	
Capítulo IV. Testimony, exemplarity and moral education .....	65
Jorge López González	
<b>SEGUNDA PARTE. Teorías filosóficas y psicopedagógicas fundamentales en la ejemplaridad y el liderazgo</b>	
Capítulo V. Reflexiones para una ética de las virtudes personalista: la Psicología Positiva y la Teoría del Ejemplarismo Moral a la luz de la antropología de K. Wojtyla.....	79
Jesús Ibáñez Pérez	
Capítulo VI. La <i>relación interpersonal</i> , camino para la educación moral .....	95
Miriam Martínez Mares	
Capítulo VII. Ética del liderazgo en el pensamiento de Joanne B. Ciulla: Una reflexión en torno a la ejemplaridad moral del buen líder.....	109
Sara Carballeda	
Capítulo VIII. Metodología de emulación moral para el desarrollo del liderazgo ....	123
Jorge López González, Alejandro Landero y Salvador Ortiz de Montellano	

### **TERCERA PARTE. Filosofías de la ejemplaridad: El camino abierto por las escuelas de la antigüedad**

Capítulo IX.	Imitando a Sócrates. El ejemplarismo socrático en Aristófanes, Jenofonte y Platón .....	137
	Miquel Solans	
Capítulo X.	Perfección y humanidad del sabio estoico.....	153
	Daniel Doyle Sánchez	
Capítulo XI.	La mártir Vibia Perpetua (s. III A. D.): <i>exemplum fidei</i> .....	169
	Ángel Aleixandre Blasco	
Capítulo XII.	Caminos hacia el florecimiento: antiguos modelos de vida ejemplar.....	183
	Maria Silvia Vaccarezza	

### **CUARTA PARTE. Desarrollo moral a través de narrativas y obras artísticas de diversa índole**

Capítulo XIII.	Ejemplaridad moral y fragilidad en los hermanos Dardenne. <i>Tori y Lokita</i> (2022), paradigma del cine que educa la mirada y distingue entre modelos imitables .....	197
	Amparo Aygües Cejalvo	
Capítulo XIV.	Ejemplares morales en el cine de Capra. El papel de la mujer en <i>It's a Wonderful Life</i> .....	211
	Gracia Prats-Arolas	
Capítulo XV.	Acciones históricas ejemplares. Referentes para la educación secundaria .....	227
	Guadalupe Pérez Torregrosa	
Capítulo XVI.	“Anda con sabios y te harás sabio”. Conocerse y reconocerse en el ejemplo a través de las narraciones bíblicas .....	237
	Ana Belén Álvarez Haya	
Capítulo XVII,	Meursault o el martirio de un asesino.....	250
	Inmaculada Cuquerella Madoz	
EPÍLOGO	.....	262
	Santiago Alfonso López Navia	

# **CAPÍTULO XIV**

## **Ejemplares morales en el cine de Capra. El papel de la mujer en *It's a Wonderful Life***

Gracia Prats-Arolas

*Escuela de doctorado. Universidad Católica de Valencia, San Vicente Mártir*

### **RESUMEN**

La teoría de la ejemplaridad moral de Linda Zagzebski (2017) propone la admiración como punto de partida del aprendizaje moral. Uno de los modos en que se nos presentan los modelos morales, ya sean personas reales o personajes de ficción, es a través de narraciones. En este estudio sugerimos el cine clásico de Hollywood de los años 30 y 40 como herramienta idónea para encontrar buenos modelos, especialmente indicados para la educación de adultos con el fin alcanzar una vida lograda. Las buenas películas presentan historias que captan nuestra imaginación y nuestra sensibilidad y pueden, por ello, suscitar emociones que nos motiven a actuar. Nos centraremos, específicamente, en el cine de Frank Capra y, en concreto, en el modelo femenino que presenta la que se ha convertido en una de sus películas más representativas: *It's a Wonderful Life*.

### **PALABRAS CLAVE**

Ejemplar moral, personalismo fílmico, cine de Frank Capra, la mujer, *It's a Wonderful Life*.

**DOI:** <https://doi.org/10.14679/3749>

## 1. El relato fílmico como herramienta para el aprendizaje moral

La teoría de la ejemplaridad moral de Linda Zagzebski (2017) propone que es por el sentimiento de admiración hacia los llamados ‘ejemplares’ –referentes, modelos morales– que se da el aprendizaje moral. Uno de los modos principales en los que se nos presentan estos modelos, ya sean personas reales o personajes de ficción, es a través de narraciones, historias, relatos. En este estudio –y siguiendo la línea de investigación sobre ‘Personalismo Fílmico’ (Peris-Cancio, Marco & Sanmartín, 2022a; 2022b; 2023)– sugerimos el cine clásico de Hollywood de los años 30 y 40 como herramienta idónea para encontrar buenos modelos.

En efecto, las buenas películas presentan historias que captan nuestra imaginación y nuestra sensibilidad y pueden, por ello, suscitar emociones que nos motiven a actuar, del mismo modo como lo han hecho los personajes de la pantalla.

Según la teoría de la ejemplaridad, como decimos, el encuentro con un ejemplar suscita la admiración de modo intuitivo, “espontáneamente” dirá Julián Marías (1992/2005). Él reivindica que “en la vida es esencial lo que aportan los impulsos, los deseos, la imaginación” (p. 19). Ya desde el inicio de nuestra existencia somos seres en relación y, por tanto, nos encontramos desde el momento de nuestra concepción embebidos en un mundo afectivo. En palabras del filósofo español: “la afectividad, el mundo de los sentimientos es [...] el lugar en el que se vive. Es el envoltorio de la vida” (p. 25). De este modo el hombre ha adquirido naturalmente la capacidad exclusivamente humana “de imaginarse cómo es estar en la piel de otro, y desde la primera infancia practica constantemente tal habilidad. Este pensamiento perspectivista resulta fundamental para la vida emocional y moral humana” (Nussbaum, 2008, p. 178), como veremos a lo largo del trabajo, y atañe particularmente al aprendizaje moral a través del cine.

Ahora bien, en nuestra vida lo natural y lo cultural existen en una perfecta simbiosis. Esto quiere decir que ese impacto emocional que nos lleva –a través de la admiración– a un aprendizaje moral es, por un lado, personal e idiosincrático y por otro, cultural, es decir, tiene sentido en tanto en cuanto sucede dentro de una cultura concreta, dentro un sistema de valores y creencias determinado, en el que hemos crecido y aprendido. Por tanto, ese paisaje emocional es, por lo menos en parte, aprendido, transmitido de generación en generación a través de instrumentos como el cine, por ejemplo, que es el tema que centra este estudio. En palabras de la filósofa estadounidense: “Los seres humanos experimentan las emociones de formas modeladas tanto por su historia individual como por las normas sociales” (Nussbaum, 2008, p. 168).

Así es, pues, la forma en la que aprendemos moral, ése es el modo humano y personal. Ya decía Aristóteles (1982) que aprendemos por imitación. En efecto, tener una lista de obligaciones morales la mayoría de las veces no nos mueve. Sin embargo, cuando nos encontramos con alguien que nos inspira, al que admiramos, eso sí nos mueve por dentro y nos puede llevar a actuar como el ejemplar.

Y, ¿dónde –cabe preguntarse– podemos encontrar ejemplares morales? Como decíamos, las narraciones –por extensión las narraciones fílmicas– son en nuestra cultura contemporánea uno de los principales lugares donde podemos encontrar héroes que nos inspiren, son instrumentos idóneos para el aprendizaje moral (Zagzebski, 2017). El cine es, por tanto, un vehículo más que oportuno para la educación moral. Julián Marías (1992/2005) llega a afirmar que es “la gran potencia educadora de nuestro tiempo [...] con un alcance universal” (p. 193)<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Para llegar a entender el potencial impacto universal del cine, valga esta anécdota contada por el propio Frank Capra: “Después de ganar cinco Oscars con *Sucedió una noche* en 1935, sumido en una crisis,

Las narraciones, el cine, las películas presentan ‘vidas condensadas’ que nos permiten explorar incontables posibilidades que dilatan nuestras vidas afectivas. Aunque él afirma esto del lector de novelas, creo que bien se puede hacer una traslación al espectador de una película: “el lector de novelas se va a vivir a ellas, queda encantado, embrujado, transmigra a su mundo. La potencia educadora es inmensa. Se vive como los personajes de la novela, se proyecta explícita y expresamente la propia vida” (p. 193). Zagzebski (2017) expresa esto mismo al afirmar que encontrarse con el ejemplar lleva a un ideal imaginativo de sí mismo que, finalmente mueve a la acción, a la emulación.

Este encuentro –en el cine– propicia lo que Marías (1992/2005) denomina la “convivencia virtual con un desfile inagotable de modelos humanos” (p. 125), modelos que nos interpelan personal y directamente a nosotros, espectadores, cuya respuesta emocional y afectiva “descansa sobre actos de identificación empática en los que consideramos los eventos representados como (en palabras de Aristóteles) el tipo de ‘cosas que pueden pasar’, a nosotros o a nuestros seres queridos” (Nussbaum, 2008, p. 195). Dicho de otro modo, según explica Martínez Mares (2017):

el juicio de posibilidades parecidas (...) implica una *delicada percepción* sobre el parecido entre el que sufre y yo; sin detenerse únicamente en una similitud exacta, puesto que, aunque uno circunstancialmente no vaya a padecer las mismas cosas que una víctima potencial, también puede/debe imaginarse su sufrimiento (p. 314).

El espectador precisamente lleva a cabo esta delicada percepción en el proceso de “descentramiento del propio yo” que se lleva a cabo en él mientras está visionando el relato filmico. Por consiguiente, podemos afirmar que “no es excesivo decir que el cine es el instrumento por excelencia de la educación sentimental en nuestro tiempo” (Marías, 1992/2005, p. 220).

Estas narraciones muestran el proceso por el que la persona se convierte en ejemplar. Este proceso es narrado, en el cine de Capra, de modo excepcional. Y, en concreto en las llamadas *screwball comedies*, y más específicamente en su subgénero: las comedias de renovación matrimonial<sup>72</sup>. Este proceso, en este género singular, involucra en condición de igualdad a varón y mujer, que se educan mutuamente, a través de la conversación, de la palabra, conformando así –en ese camino de aprendizaje moral– también su propia identidad. Adentrémonos en su universo.

---

cuenta que un hombrecillo fue a visitarle y le trató de cobarde. En ese momento sonaba la voz de Hitler por la radio, y él le dijo: “ese hombre demoniaco trata desesperadamente de contaminar el mundo con su odio. ¿A cuántas personas puede dirigirse? ¿Quince, veinte millones? ¿Y durante cuánto tiempo? ¿Veinte minutos? Usted, señor, señaló el desconocido, usted puede hablar a cientos de millones de personas durante dos horas. El talento de que usted es portador no le pertenece, Dios se lo ha dado, y si no lo utiliza ofende usted a Dios y a la humanidad” (Capra. 1997, p. 176). Imaginemos, como apunta Marías (1992/2005), cuán amplio es el alcance del cine en esta nuestra época en la que es posible la pervivencia de las películas fuera de su fecha. Se alcanza, así, una nueva ampliación y dilatación de esas experiencias.

<sup>72</sup> Para una profundización en la categorización de las comedias de renovación matrimonial, como subgénero de las conocidas como *screwball comedies* o comedias de enredo matrimonial, véase: Cavell (1999) y Greene (2011).

## 2. El universo de Frank Capra

### 2.1. Marco histórico y social

Los felices años 20 se dieron por concluidos definitivamente con el *Crash* del 29. Este suceso marcó el fin de una época y el comienzo de otra. No obstante, este colapso no fue meramente un descalabro económico, sino que desencadenó una crisis social, de confianza. La carrera por la ansiada ‘búsqueda de la felicidad’<sup>73</sup> que había dado la razón de ser a todo un pueblo se veía frustrada. En este contexto de desencanto global, asume la presidencia de unos EEUU paralizados Franklin Delano Roosevelt en 1933. Este carismático presidente se supo ganar la confianza del pueblo estadounidense y propuso un pacto entre el Gobierno y el pueblo, el conocido como *New Deal*, con el que pretendía acometer la recuperación de la nación y el renacimiento del espíritu que una vez infundió el sueño americano. El presidente ofrecía lo que el país necesitaba: confianza, alegría, puesta en acción (Echart, 2005).

Es en este contexto histórico, social y económico –presentado aquí muy sucintamente– en el que nacen las *screwball comedies*, en una industria que empezaba a dar sus primeros pasos en el mundo del sonido y que todavía se encontraba muy conectada al mundo del teatro. Estas comedias, como afirma Echart (2005):

representan un hallazgo metafórico genial para un país que trata de superar la crisis económica y el desencanto social provocado por la Depresión (...). El mejor antídoto para curar las heridas, enseña la *screwball comedy*, es una relación romántica concebida de tal forma que la pareja se reconcilia con la vida cotidiana y la convierte en una fiesta que celebra la alegría de vivir (p. 15).

De este modo, la gente –los ‘*common people*’– acude a las salas de cine para encontrar alivio frente a una realidad inhóspita. Si los héroes que plasmaban las películas anteriores al *New Deal* –entre 1930 y 1933– encarnaban gánsteres, mujeres caídas, corruptos y convictos, a partir de ahora esos héroes tienen la pretensión de convertirse en ejemplares. Se trata de historias divertidas y románticas, “capaces de proporcionar una gran satisfacción vicaria” (Echart, 2005, p. 35). Se produjo una simbiosis perfecta entre lo que la sociedad necesitaba –satisfacer anhelos y necesidades elementales de la persona tales como sentirse amado o libre de penurias económicas– y lo que el cine era capaz de ofrecer en ese momento (p. 37).

El realizador estadounidense Andrew Bergman (1971/1992) describe con agudeza esta vuelta de tornos: la comedia explosiva de los primeros años treinta, da lugar a la comedia *screwball* que tiene carácter implosivo, es decir, contribuyó a la reconciliación de un país roto, a superar la división de clases y las divisiones dentro del matrimonio. Se centraba en suavizar las relaciones interpersonales y el descontento social.

En un momento de abrumadora esterilidad, muerte y desesperación, estas *feel good movies* resultaban reconfortantes, pues emergían posibilidades redentoras del amor frente a los graves problemas sociales y económicos, suponían una “afirmación del triunfo de la vida sobre la muerte gracias al poder redentor del amor” (Echart, 2005, p. 43).

El espectador –al visionar el film– podía aprender esta posibilidad redentora del amor. La industria cinematográfica propició, entonces, un aprendizaje moral en la población, aspiraba a modelar emociones, como hemos visto anteriormente de la mano de Nussbaum

---

<sup>73</sup> La Declaración de Independencia, firmada el 4 de julio de 1776 reivindicaba “que todos los hombres son creados iguales; que son dotados por su Creador de ciertos derechos inalienables; que entre éstos están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad”.

(2008) y Marías (1992/2005). La propia mujer del presidente Eleanor Roosevelt llegó a exponer esta tesis afirmando que “además de proporcionar entretenimiento agradable, otra función de las películas radica en su valor educativo” (Echart, 2005, p. 37). En efecto, la crítica de cine Molly Haskell (1973/1987) incide en que

las mejores parejas clásicas [...] llevan a la pantalla una relación ‘pedagógica’ beneficiosa tanto moral como socialmente [...]: el ‘amor inteligente’, en el que dos compañeros se instruyen, informan, educan, y se influyen mutuamente en el aprendizaje continuo del amor (p. 25).

## 2.2. *Fundamentos filosóficos*

En la obra capriana convergen diversas tradiciones culturales: por un lado, el pensamiento cristiano y por otro el idealismo americano que hunde sus raíces en la primera instancia de un pensamiento auténticamente norteamericano: el trascendentalismo. Apuntamos a continuación algunos de los rasgos que caracterizan este movimiento y que se pueden rastrear en la filmografía de Capra:

- a) el culto a la subjetividad: el cineasta hace un ejercicio constante de lucha por la exaltación de la individualidad frente a los poderes económicos. No se trata, por tanto, de una exaltación de los propios intereses, sino de la iniciativa y creatividad personal.
- b) Deificación de la naturaleza o admiración por el medio natural: se llama a los hombres a encontrar en el medio natural una guía práctica para la vida moral y ética, labrando en el íntimo espacio del pensamiento individual un patrón conductual físico y social que esté guiado por la simplicidad.
- c) El rescate o la promoción de una cultura nacional.
- d) La supremacía del espíritu sobre la materia.
- e) Una mutua dependencia de la voluntad y el pensamiento: se hace un llamamiento a los hombres a seguir su intuición y su moral y a no someterse a leyes injustas. Existe siempre de fondo una exhortación a la comunión con lo ordinario, en lo remoto y en la familiar.

A través de estas entidades se alcanza el “perfeccionismo moral emersoniano” (Emerson, 2010a; 2010b; 2010c). De acuerdo con la noción trascendentalista, todo hombre tiene la capacidad de superarse y de reinventarse (Herrera, 2020). En ese aspecto, y trasladándolo al ámbito de la educación moral que nos ocupa: la educación siempre es, en última instancia auto-educación, educación de uno mismo (Stein, 2003). El cine, de hecho, ha sido considerado como un instrumento eficaz para la educación de adultos (Cavell, 2010).

Este enfoque filosófico pasa además y fundamentalmente, en Capra, por el filtro del pensamiento cristiano dando lugar a una síntesis claramente descifrada por Cieutat (1990) en la lectura que hace de las certezas, incertidumbres y creencias en Capra. Me centraré aquí por motivos de concreción únicamente en las certezas y sólo en aquellas que resulten fundamentales para enmarcar a la mujer como ejemplar moral en la película *It's a Wonderful Life* (Capra, 1946).

En cuanto a las certezas cabe destacar:

- a) La inocencia: tanto del planteamiento de la trama –los puros, los buenos, vencen a los perversos– como del carácter y personalidad de los héroes, lo cual no le escatimó ciertas críticas. La inocencia según el código moral de Capra debía triunfar en todas las circunstancias.

- b) El idealismo: este mundo –cree Capra– puede mejorarse siempre y la responsabilidad incumbe a todos aquellos que tienen fe en sus ideales. En palabras del propio cineasta, al ser entrevistado por Ted Manekin en 1975: “Si nos ocupamos de los valores, daremos un gran paso hacia delante. No es algo nuevo hablar de los valores, pero es una reafirmación de lo que representa el hombre, del espíritu humano” (Cieutat, 1990, p. 17).
- c) El optimismo: nada detiene a un personaje optimista. Podrá pasar por momentos de desesperación, pero su fe en un futuro mejor arrastra siempre. Como indica Echart (2005): directores como Capra enfatizan en sus películas “el mensaje de que ‘ningún obstáculo es demasiado grande, ningún reto demasiado vasto, ninguna meta demasiado lejana o ningún sacrificio demasiado pesado’” (pp. 35-37).
- d) La vida es bella: “Capra aborda generalmente a sus personajes a partir de un ángulo positivo bajo el cual el hombre es visto como ser válido, con dignidad, divinidad, poseyendo las palabras, el valor” (Cieutat, 1990, pp. 18-19). Este valor genera una fuerza de carácter tal que permite acometer cualquier empresa, “de ahí la impresión de estimulación –podríamos decir de motivación– que se desprende de sus películas, de elevación de los corazones y de los espíritus” (p. 20).
- e) La consecución de la felicidad –que constituye la quintaesencia del sueño americano– requiere una reafirmación de la libertad, sin la cual no es posible, y del individualismo, como se ha visto. En palabras del propio cineasta:

Sí, yo he creído siempre en el individuo. He creído en la divinidad, la integridad y el valor del individuo, y también que el individuo está en la cumbre de la carrera de la vida. Y esto es válido para cada individuo, no solamente para los elegidos. Y pienso que el individuo posee en él mismo, de manera innata el poder de dominar su ambiente y a todas las cosas inhumanas que tienden a empequeñecerle y hacer de él un desperdicio, incluyéndolo en la conformidad de la masa (...). Pienso que el individuo es rey (Cieutat, 1990, pp. 23-24).

Este populismo típicamente capriano alienta cualquier forma de oposición a la alta finanza, al aparato político centralizado, al federalismo omnipresente, al intelectualismo ciudadano. Y a su vez anima los ideales del trabajo duro, la simplicidad, la sencillez de la vida.

Siempre se pueden rastrear estas certezas en sus películas: por ejemplo, vemos al héroe de *It's A Wonderful Life* (Capra, 1946), George Bailey que, a pesar de sus grandilocuentes sueños, se ve siempre retenido en su provincia natal. Lo que tiende a subrayar en todos sus filmes es la fe en las capacidades del individuo, la familia, el sentido de la comunidad. Intenta plasmar la idea de una verdadera democracia donde cada uno es igual a su vecino, una sociedad apoyada en una clase media que vive en pequeñas ciudades o en el campo, donde unos se ayudan a otros. En sus propias palabras, esta es la imagen que pretende evocar:

Yo cantaré el lamento del trabajador, del pobre muchacho que da tumbos por la vida, el de la viuda y el del huérfano. Estaré al lado de aquellos que arriesgan el todo por el todo, de los desesperados; estaré con aquellos que son maltratados por el color de su piel o por sus orígenes (...). Que otros hagan películas sobre los grandes movimientos de la historia –yo haré películas sobre el tipo que barre. Y este tipo es un montón de impulsos contradictorios, y sus genes le empujan a

sobrevivir, a devorar a su prójimo, mientras que su razón, su voluntad y su alma le empujan a querer a su prójimo, yo me siento capaz de comprender su problema. Esta es la clase de asunto para una película que busco, un asunto donde el ‘Amarás a tu prójimo como a ti mismo’ entrará en conflicto abierto con la agitación social. (Capra, 1997, p. 240).

Es, precisamente, esta agudeza en su visión del espíritu humano, de su ‘problema’, lo que confiere a sus personajes ese poder de atracción, de admiración. Los personajes ejemplares, siendo como nosotros –pues asumen nuestro ‘problema’– en nuestra sencillez y hasta en nuestra miseria humana, nos hacen elevar la mirada. En efecto, “para Capra las únicas personas auténticas son la gente de la calle, los ‘common people’” (Cieutat, 1990, p. 31).

Estos valores del universo cristiano –de los cuales el propio Capra afirma que son la idea maestra de sus films, como reveló el 24 de febrero de 1940 al *New Yorker*: “la idea maestra de mis films es realmente el Sermón de la Montaña” (Cieutat, 1990, p. 29)– se ven siempre encarnados en sus películas y en sus personajes. Son películas sobre la vida de las personas y las relaciones interpersonales que éstas entablan a lo largo de su biografía, comenzando por el desarrollo y educación del individuo en el seno de una familia<sup>74</sup>, donde se armoniza su crecimiento personal con la preparación para el trabajo y la incorporación a la sociedad. En palabras del propio Capra:

La ilusión se opera cuando mira los rostros de las gentes y entonces ya está implicado. Y cuando se está implicado, se ríe, se aplaude, uno se interesa. No se puede implicar a la gente con una puesta de sol. El único medio para implicar a la gente es la misma gente, unos se interesan por los otros (Cieutat, 1990, p. 49).

El propio cineasta, muy al inicio de su carrera, recibió esta iluminación: “*I was discovering another axiom of entertainment; what interests people most is people*” (Capra, 1971/1997, p. 30). Cabe preguntarse seguidamente ¿por qué los personajes de Capra, esas personas ordinarias, pueden llegar a convertirse en ejemplares morales idóneos? Pueden llegar a serlo porque, ajustándose a la teoría de la filósofa estadounidense, la admiración –de hecho– detecta lo admirable. Es decir, algo hay en los personajes –en el caso que analizaremos aquí, George Bailey y Mary Hatch– que los hace admirables. Y más aún, me atrevería a decir, que no sólo hay algo en ellos, en su individualidad, sino en la relación interpersonal que modelan, pues precisamente el protagonismo, en las comedias de renovación matrimonial, es compartido a partes iguales entre varón y mujer. Lo admirable, pues, en este caso y en general en todas las comedias de este subgénero podríamos decir que no es meramente una cualidad psicológica de uno o ambos personajes, sino sus personas completas, en todos sus dinamismos –lo que hacen, dicen, sienten, su manera de actuar, sus motivos– y, eminentemente, el tipo de relación que entablan entre sí. Eso es lo que encandila de estos filmes. A continuación, intentaremos dilucidar qué es ese algo que hace admirable la relación interpersonal que cultivan los personajes, y más allá de eso precisaremos el papel de la mujer como ejemplar dentro de la misma.

---

<sup>74</sup> La familia es, precisamente desde un marco personalista, el ‘escenario antropológico paradigmático’ para cada persona, pues cada persona es una realidad interpersonal –no hay persona sin personas– y esa experiencia fundante está presidida por el amor conyugal y el paterno/materno-filial. Para ahondar en esta cuestión véase Ortiz (2008). Al fin y al cabo, aquello que amamos y la intensidad con la que lo hacemos conforma nuestra identidad personal, véase Ortiz (2019).

### 2.3. La naturaleza de la relación varón-mujer en la comedia de renovación matrimonial

Tras los felices años 20 y el *crack* del 29, en el contexto del *New Deal* urge una resignificación de las interacciones sociales y personales. Interesa especialmente aquí la reevaluación del significado de la felicidad marital. Es precisamente esta reinterpretación lo que la comedia de renovación matrimonial pretende inculcar. Ahora veremos de qué modo, siguiendo eminentemente la síntesis expuesta por Echart (2005).

En primer lugar, si bien son denominadas comedias románticas, huyen de cualquier rasgo del amor cortés. El varón no se acerca a la mujer con una actitud de veneración romántica ilusoria. Uno de los rasgos más característicos de estas comedias es la relación entre iguales en el seno del matrimonio, el compañerismo entre ambos, la complicidad, la amistad. El cortejo aquí:

se aleja por completo de los empalagosos rituales del amor romántico tradicional, y que, en su relación, más importantes que las palabras de amor son las demostraciones de un afecto que se exhibe a través de diferentes clases de juegos, que retrotraen a los protagonistas hacia un territorio colindante con la infancia (Echart, 2005, p. 19).

No hay trazas de erotismo ni de miradas o gestos concupiscentes, se da primacía a una espontaneidad inocente. De hecho, el componente romántico, la tensión sexual entre los personajes, es un tópico secundario en estas tramas. El argumento transcurre, más bien, en la “recuperación a la vida (...) de algunos personajes encorsetados por el dinero, por las rutinas laborales o por otros impedimentos que atentan contra lo que la *screwball* considera una vida lograda” (Ibid., p. 20).

Además, esta relación de igual a igual, de compañerismo –elemento esencial en estas comedias para alcanzar un matrimonio logrado– “dinamitaba definitivamente la concepción victoriana de matrimonio que había imperado en el siglo XIX, según el cual quedaban claramente divididas las esferas y las funciones que cada uno de los sexos desempeñaba en el matrimonio y la familia” (Ibid., p. 32).

En segundo lugar, tanto el conflicto entre ambos, como el nuevo mecanismo de seducción para acometer esa nueva unión se opera poniendo “en juego tanto mecanismos de oposición como de una complementariedad profunda, labrada con semillas tan poderosas como la intimidad, la diversión y el juego, o la educación mutua” (Ibid., p. 209). Estas interacciones –tanto de oposición como de complementariedad– adoptan “diversas formas de violencia física y verbal” (Ibid., p. 229).

Así pues, un tercer rasgo característico de la relación varón-mujer en estas comedias es la centralidad de la palabra. Recordemos que la llegada del cine sonoro era incipiente, con lo cual “el diálogo se convierte en un logro artístico de primera magnitud, en señal de identidad de la mejor comedia romántica. Las frases rápidas y cortas contagian vitalidad a las historias. Los personajes juegan a sabiendas, o no, con las enormes posibilidades del lenguaje” (Ibid., p. 16). Esas batallas verbales serán el alma de la relación matrimonial, especialmente para la mujer, como veremos a continuación. Ese compañerismo del que hablamos sería imposible sin el lenguaje (Ibid., p. 223):

La conversación constituye una cualidad distintiva de la condición humana gracias a la cual el hombre puede curar su soledad y relacionarse con otras personas. La riqueza de la conversación hablada se manifiesta en su poder redentor, en su capacidad para facilitar la transformación de los personajes y conducirlos hacia nuevas perspectivas desde las cuales es posible alcanzar el reconocimiento mutuo

y conceder el perdón. Esta clase de diálogo a la que Cavell se refiere no es otra que la del lenguaje cotidiano, que nos permite la posibilidad de recobrar lo humano y de encontrar lo sublime en la vida de todos los días, como sucede desde la primera película importante del género, *Sucedió una noche* (Ibid., p. 224).

En cuarto lugar, la resolución del conflicto acaba en reconciliación. Un elemento esencial para que el conflicto eclosione en ese *happy end* es el perdón:

el perdón es condición necesaria para que haya un reconocimiento del otro, para que haya nuevo comienzo o segunda oportunidad. Es lógico que sea así si el amor consiste en la afirmación del otro en su presente, pero también en su futuro y en su pasado: en su presente *ayudándole*; en el futuro, mediante la *promesa*; y en su *pasado*, perdonándole, deshaciendo lo mal hecho, liberándole de las consecuencias irreversibles de sus acciones –liberándole de la fatalidad–, permitiéndole comenzar de nuevo (Ibid., p. 250).

La visión sobre otro implica una mirada benévola, tolerante con los errores y los defectos. Estas comedias transmiten fundamentalmente la creencia en “las posibilidades de regeneración de las personas gracias a la acción purificadora y vivificante del amor, instrumento de crecimiento y de cambio positivo” (Ibid., p. 249).

No obstante lo dicho, esta reconciliación no es sólo eso, es un nuevo comienzo, se forja una nueva alianza sustentada en nuevos términos legitimados ya no por la norma social, sino por la propia voluntad de los cónyuges. Según lo expresa Miguel Marías (1999):

Lo que sucede no se limita a una *reunión* de separados, o una *reconciliación* de cónyuges desavenidos o peleados, sino más bien una especie de *reválida* o segunda parte de su unión matrimonial [...] planteada en *términos diferentes*, sobre otras bases, con otras condiciones que, por lo general, suponen una mayor libertad de ambos integrantes de la pareja [...]. Es como una *renovación del contrato matrimonial*, pactada esta vez no de acuerdo con las cláusulas iniciales, las habituales, determinadas por la sociedad, la época y las costumbres en vigor en ese momento, sino fijadas –tácita o expresamente– por los propios cónyuges (pp. 229-300).

En quinto lugar, esta dinámica de perdón y reconciliación lejos de ser alienante, lo que hace es reconciliar a la pareja con la vida cotidiana: “convierte la vida doméstica y cotidiana en una experiencia divertida y extraordinaria” (Echart, 2005, p. 250).

Precisamente porque no es alienante sino profundamente humana y real, esta dinámica en el seno de la relación interpersonal se erige como ejemplar. Los ejemplares –como argumenta la filósofa estadounidense (Zagzebski, 2017)– nos muestran el límite superior de la capacidad humana, y por ello nos inspiran a esperar más de nosotros mismos y nos mueven a mejorarnos a través de nuestras acciones. Un buen ejemplar será aquel que no suscite en nosotros rivalidad, envidia o desánimo. Se trata de personas normales, como tú y como yo –*‘common people’*– que han adquirido, en el desarrollo y desenlace de un conflicto, unas excelencias admirables.

Precisamente esto es lo que ocurre en las comedias de renovación matrimonial. No muestran modelos inalcanzables que susciten repulsión. Muestran gente ordinaria, haciendo cosas ordinarias –recuerden, ‘el tipo que barre’–. Lo que ha cambiado es la

percepción de sí mismos<sup>75</sup> y del otro, y la percepción del sentido de la vida. Por eso uno no sale del cine con cierta amargura, después de haber estado embebido en una historia fantástica que, sin embargo, produce nostalgia o melancolía cuando uno tiene que volver a la realidad. Son historias realistas y, sin embargo, inspiradoras:

De los finales de estas comedias no se deduce serenidad, sino que, por el contrario, seguirá habiendo conflictos, dificultades y disputas en el seno de la unión, si bien los personajes habrán alcanzado una nueva –e intocable– perspectiva de sí mismos. El matrimonio es sinónimo de dificultad saludable, de una permanente adecuación de temperamentos, de una construcción laboriosa que actúa contra la complacencia y los peligros de la vida rutinaria (Echart, 2005, p. 297).

El espectador puede aprender que esa ‘dificultad saludable’ plasmada en la pantalla – que es la misma que se encuentra en su casa al volver del cine– exige un ‘esfuerzo creativo’<sup>76</sup> que vale la pena hacer, pues es la puerta de entrada a la felicidad vivida en el seno del hogar y de la familia que hace de la vida ordinaria algo extraordinario.

Este modelo de amor cómplice, de amistad, regenerador, que vemos en pantalla, como toda imagen del verdadero amor, es “difusivo”, como ya afirmara Juan Pablo II en la *Carta Gratissima Sane* a las familias en 1994<sup>77</sup>:

constituye el verdadero bien del hombre y lo irradia también a los demás. En efecto, el bien –dice santo Tomás– es por su naturaleza «difusivo»[36]. El amor es verdadero cuando crea el bien de las personas y de las comunidades, lo crea y lo da a los demás.

Así como *ad intra* de la pantalla, es decir, en la trama argumental del filme, estas reuniones redundan en beneficio de la comunidad de las que son miembro los personajes, así también lo hacen *ad extra*, de cara al mundo del espectador. Recordemos –como decía Nussbaum (2008)– que, a través de esos ‘actos de identificación empática’, el espectador puede muy bien esperar que eso que sucede en pantalla le suceda a él también: el amor también puede ser, para él y para ella, regenerador. Propone el matrimonio “como ámbito en el que se colman las aspiraciones individuales de felicidad y donde acontece la realización de identidad: el matrimonio logrado representa la posibilidad de alcanzar la plenitud personal a través del otro” (Echart, 2005, p. 289). Este cine puede, en ese sentido, resultar hasta terapéutico, pues propicia un redescubrimiento de lo apasionante que puede llegar a ser lo ordinario: “consiste en aprovechar al máximo las posibilidades de la vida cotidiana, en convertirla en una experiencia festiva” (p. 297).

---

<sup>75</sup> En estas comedias, los personajes llegan a una comprensión nueva y más profunda de sí mismo y a un aprecio más auténtico del otro como resultado de su reconciliación. Se trata de comedias románticas de educación, que inciden en el aprendizaje de uno de los dos miembros de la pareja gracias a la intervención de su compañero, o a veces de un mutuo aprendizaje. Mediante ese proceso tortuoso, los personajes toman conciencia de su verdadera identidad (Echart, 2005, p. 277).

<sup>76</sup> Una clara alusión de Roosevelt (1933) a los valores sociales nobles, del ser y del esforzarse frente al mero poseer como base de la felicidad: “Happiness lies not in the mere possession of money; it lies in the joy of achievement, in the thrill of creative effort”. Para una mayor profundización en este proceso de esfuerzo creativo, que Capra supo plasmar en sus filmes véase: Carney (1986, pp. 377-435).

<sup>77</sup> [https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1994/documents/hf\\_jp-ii LET\\_02021994\\_families.html#\\_ednref36](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1994/documents/hf_jp-ii LET_02021994_families.html#_ednref36)

#### 2.4. La mujer como ejemplar moral en Capra

Aunque el protagonismo, en estas comedias, es de la pareja, las heroínas exhiben un encanto especial. El atractivo de estos filmes descansa, en buena medida, en la imagen que proyectan de la mujer. Debido, en parte, a la censura del *Código Hays*<sup>78</sup>, fue posible la transición de una comedia donde la mejor arma de seducción femenina era la sensualidad a otra en la que su inteligencia y determinación eran sus mejores aliados y la palabra su posesión más preciosa, gracias al dominio de la cual no sólo logra entablar una relación de ‘compañera’, de igual con el varón, sino que reafirma su posición dominante en los relatos (Echart, 2005; Cavell, 1999; Harvey, 1987; DiBattista, 2001).

En esta dinámica de complicidad ella rehúye, como decíamos, ser cortejada desde un amor cortés: desea “que se le quiera como lo merece una mujer de carne y hueso, y no como si fuera una diosa. Por esa misma exigencia, la mujer renunciará a la coquetería, que es sustituida por un trato cercano, directo, inmediato con el hombre” (Echart, 2005, p. 17), intermediado por un genuino dominio del lenguaje.

La mujer cree en la redención del varón a través del amor, tiene fe en que se puede dar en él un cambio interior, y porque tiene fe en esa regeneración se dedica a educarle, a romper su aislamiento, por vivir enfrascado en su profesión o aferrado a otros valores parciales. Ella sabe mejor que él qué es lo que necesita para llegar a ser lo que debe ser (Echart, 2005, p.282; Carney, 1986, pp. 377-435).

La *woman on top* en estos relatos revela un genio<sup>79</sup> singular. No se resigna a una vida conyugal insatisfactoria que no responda a lo que debe ser: una promesa de amor verdadero. Le inspira, en todos sus actos, una firma determinación de conseguir aquello que se propone. Es activa, inteligente y astuta y, sin embargo, no pierde en esa fuerza ni un ápice de su cálida feminidad. Se desenvuelve sin apocamientos tanto en el ámbito público como en el privado. “Se vale de la palabra, como venimos diciendo, para mostrar sus rasgos de identidad: la fortaleza, la confianza en sus posibilidades, el dominio sobre sí misma, el desparpajo, la independencia, la vitalidad” (Echart, 2005, p. 17). Esta ‘nueva mujer’ –alejada tanto de la imagen victoriana como la de la *flapper*<sup>80</sup>– constituye, así un ideal para la mujer estadounidense, se nos presenta como ejemplar.

Ella se descubre a sí misma y llega a un más pleno conocimiento del otro por su radicalidad en la vivencia de un amor verdadero:

El compromiso amoroso presenta la virtud, preciosa entre todas las demás, de enriquecer la vida subjetiva con un horizonte de sentido del que nuestra sociedad desencantada se encuentra tendencialmente desposeída. El poder que el amor ejerce sobre las mujeres no se prolonga únicamente porque se ha adaptado a las nuevas exigencias de la autonomía, sino también porque permite escapar al desierto del yo entregado sólo a sí mismo. Al lastrar la existencia con una dimensión de ideal y de sentido, el amor hace concebir la esperanza de una vida más intensa por autorrebasamiento de uno mismo hacia el otro. En las antípodas de un código formal, la relación de las mujeres con el amor funciona como (...)

---

<sup>78</sup> Sobre el funcionamiento y la repercusión del Código *Hays* véase Greene (op. cit).

<sup>79</sup> Para ahondar en el ‘genio femenino’ desde una perspectiva personalista véase la Carta Apostólica *Mulieris Dignitatem* de Juan Pablo II en 1988 ([https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/apost\\_letters/1988/documents/hf\\_jp-ii\\_apl\\_19880815\\_mulieris-dignitatem.html](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/apost_letters/1988/documents/hf_jp-ii_apl_19880815_mulieris-dignitatem.html)) y su Carta a las mujeres, de 1995 ([https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1995/documents/hf\\_jp-ii LET\\_29061995\\_women.html](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1995/documents/hf_jp-ii LET_29061995_women.html)).

<sup>80</sup> La *flapper* es la joven de la Edad del jazz, que asume la revolución en la moda y las costumbres. Es moderna, sofisticada, amante de la diversión por encima de todo y liberada de las convenciones anteriores que dictaminaban su proceder.

una fuente inagotable de sentido que intensifica la vida y reconcilia la autonomía subjetiva con la intersubjetividad pasional (Lipovetsky, 1999/1997, p. 44).

Específicamente, en el caso que nos ocupa –el personaje de Mary Hatch en *It's a Wonderful Life*– se nos presenta la mujer como madre. Recordemos que en las comedias de renovación matrimonial en un primer momento se presenta la pareja en un contexto de abundancia o bienestar económico y sin hijos. En una segunda etapa, se muestra la pareja sufriendo una situación de precariedad económica o social y en un tercer momento –es el caso de este filme– se muestra a la mujer como madre.

Si el tipo femenino proyectado en la década de los treinta es de fuerte personalidad y exotismo, en la década de los cuarenta –donde se encuadran nuestro relato filmico– deja paso a un tipo femenino más accesible, blando, lo que repercute en el tono y ritmo diegético. Se atempera la velocidad de la acción y se busca crear una atmósfera más cálida, serena y sentimental (Echart, 2005, p. 183). Es el ambiente propicio para proyectar no tanto historias románticas que involucran únicamente a los amantes, sino historias donde gana centralidad la idea de familia, aparecen los hijos y se proyecta el icono del matrimonio.

### 3. Mary Hatch en *It's a wonderful life*

Nos centraremos en el personaje de Mary Hatch, como el ‘rostro femenino’ que ilumina esta historia. Aunque haremos algún apunte sobre algún otro personaje femenino.

En primer lugar, se nos presenta inicialmente como intercesora. En esa noche fatídica ella implora a Dios por él y afirma su amor incondicional: “Le quiero Dios, le quiero”, dice en su oración. Revela un amor casi sobrenatural, ella le sigue amando incluso cuando él ha abandonado el hogar en un arranque de furia desesperada. Parece un reflejo del amor de Dios, que nos ha amado cuando éramos pecadores (Rm 5, 1-5).

Comienza el flashback y se nos presentan ya desde el principio ‘las mujeres antagonistas’ (Cieutat, 1990, p. 42). Esta contraposición es una constante en la iconografía femenina de Capra. Aparece la inocencia y pureza de Mary en contraste con la ligereza y frivolidad de Violet, que representa –según la tipología de Cieutat (1990)– a las ‘hijas de Eva’, féminas que representan un riesgo de pérdida de la inocencia del héroe puro. La mirada de Mary niña revela una promesa de exclusividad, de totalidad. “Me gusta”, dice Violet, “A ti te gustan todos” apostilla Mary. Como queriendo decir, “tu sentimiento es absolutamente profano, el mío sin embargo guarda una promesa de amor verdadero, total y exclusivo”. De hecho, se acerca al oído enfermo del chico y pronuncia su voto: “Te amaré hasta que me muera”.

Siguiendo el orden de aparición en pantalla, la siguiente escena donde la mujer tiene un lugar relevante es en la escena familiar de los Bailey, donde la madre del héroe es homenajeada cariñosamente por sus hijos, que la llevan en volandas y la depositan en el regazo del padre, su marido. Aparece la mujer, pues, como centro en el que convergen los ‘vectores’: hijo-madre, esposo-esposa (Marías, 1970). En esta escena el padre en un momento dado, refiriéndose al futuro de su hijo, afirma que ha estado hablando con su madre toda la noche. Esta imagen evoca una relación de igual a igual en el seno del matrimonio, en el que la mujer es compañera al lado del varón. Ambos –marido y mujer– suponen una ayuda mutua para el discernimiento de los acontecimientos venideros.

Ya en la fiesta, George Bailey distingue de entre toda la multitud el rostro femenino y queda fascinado, es presa de una “admiración incontenible ante esta aparición femenina que él no esperaba” (Cieutat, 1990, p. 41; Sanmartín & Peris-Cancio, 2017, pp. 95-166). Quedan absortos, el uno en el otro y comienzan a bailar juntos en una danza, inocente,

hasta cómica, sin ápice de tensión sexual ninguna. Son un icono, aquí, de ‘los amores asexuados’ (Cieutat, 1990, p. 43) de Capra, amores cándidos.

Toda la secuencia que relata la vuelta del baile transcurre en un jardín, a las afueras de la ciudad (Cieutat, 1990, p. 32). Van cantando, despreocupados, rebosando inocencia y cuando tiran una piedra al desvencijado hotel pidiendo un deseo secreto, él quiere desvelarlo, pero ella se lo guarda, provocándole<sup>81</sup> con esa actitud pudorosa (Wojtyla 2016; Choza, 1980).

Él se revela como un idealista dispuesto a traerle la luna. Ella acepta esta promesa. Le acepta en su idealismo, en sus ansias de grandeza y de plenitud. Ella ya sabe que esas ansias de plenitud se satisfacen sólo con un amor verdadero (el deseo que ha pedido secretamente). Él todavía piensa que saciará esa sed escapando de sí mismo, sacudiéndose el polvo de Bedford Falls. Ella, ante la disipación de él en sus ideales centrífugos, aguardará desde ahora pacientemente a que él se de cuenta que la ama y que, por ello, debe renunciar a sus impulsos divergentes y encontrar en el amor sencillo, real, sus ansias colmadas (Carney, 1986, pp. 377-435).

Mientras él se encuentra en esta lucha interior, su propia madre aparece como consejera del alma. Le intenta advertir de los sentimientos que alberga Mary hacia él. La madre ha sabido leer el corazón, la mirada y el rostro de Mary: “Se enciende como una luciérnaga cuando estás cerca”, le dice. E intenta despertar el corazón de su hijo. Le indica el camino a la vez que le deja libre. Una cualidad inherente al arte materno de la educación (Stein, 2003).

Todavía en plena batalla del corazón, George Bailey será tentado por la belleza artificiosa de Violet. Sin embargo, ella, en su sofisticación, no soportará la simplicidad de él, que sueña con escapar a la naturaleza.

Mary le está esperando, le invita a pasar. Esta escena ilustra lo que describe Castilla de Cortázar como el estatuto ontológico del ser-mujer y del ser-hombre: la mujer es un ser-EN y el varón es un ser-DESDE (Castilla, 2003). Ella es la que esta ‘en’ casa, es él el que entra en ella. Mary intenta provocarle, hasta le interpela directamente: “¿qué quieres?”. Le pone celoso cuando habla con Sam por teléfono. En esa escena ambos se aproximan físicamente, y él quedará finalmente desarmado en su lucha ante el encanto de ella. Él renuncia a sus propios proyectos para unirse a ella.

Tras la ceremonia nupcial, se precipita el advenimiento de una crisis para el negocio. Ella, aunque en un primer momento le pide que no vaya, entiende la situación, no busca su propio interés, sino que no duda en donar el dinero de la luna de miel. Ella y él, mano a mano, juntos en la superación de la adversidad, retratan esta igualdad.

Mientras él se enfrasca con los clientes, ella, en silencio, ha ido preparando la noche de bodas. La mujer se adelanta para buscar una casa, un hogar, un lugar en el que crecer. Se preocupa por hacer de lo inhóspito un lugar acogedor y cálido, en el que el otro se sienta querido. Esta disposición de ella, arranca de él una alabanza: “Eres maravillosa”. Le ilusiona para seguir adelante a pesar de las dificultades.

Cuando, más adelante, Potter le hace ver lo mediocre que es, George Bailey regresa a casa desmoralizado, derrotado. Se considera indigno del amor de Mary, le pregunta: “¿Por qué te casaste con un tipo como yo?”. De este ensimismamiento devastador ella le saca de golpe con el anuncio de la irrupción del hijo. La irrupción del hijo es el motor de ese ‘esfuerzo creativo’ que le mueve a re-construir la casa entera, embellecerla, prepararla para el cuidado. Precisamente la irrupción de la prole, presenta a la ‘mujer-madre’ como ejemplar moral, aquí.

---

<sup>81</sup> Etimológicamente pro-vocare: llamar hacia delante, lo cual implica incitar al movimiento, motivar.

Más tarde, en el momento de arranque de furia, en el momento de mayor desesperación de su marido, cuando está siendo agresivo hasta con los más inocentes, sus hijos pequeños, ella mantiene la calma, intercede por los pequeños, no devuelve mal por mal, sino que muestra compasión. Se encarna en ella las palabras “mantiene la paz porque confía en ti” (Is 26, 1-12). De hecho pone a rezar a sus hijos, y ella misma implora por él. A continuación y, una vez más en lo secreto, busca ayuda, intercede.

Tras el periplo con el ángel, George Bailey decide retornar a casa, a su origen, recobrar su identidad, que no es otra cosa que volver al amor, a ser amado. Eso es lo que le da el ser, a los dos, porque sin haber conocido el amor, ella hubiera sido una solterona amargada. El amor nos perfecciona, saca lo mejor de nosotros mismos. Nos embellece, nos dignifica.

Por eso el detonante para que George Bailey quiera volver a casa es darse cuenta de que ha perdido a su mujer. Es incapaz de reconocer en esa amargada solterona a la mujer que ha iluminado su vida. Eso le hunde en la desesperación. El hombre no puede vivir sin la mujer, por eso suplica: “¡Devuélveme a mi mujer y a mis hijos!”.

De vuelta a casa, es bien recibido, más bien, esperado con ansia. Alguien revela que ha sido Mary la que ha convocado toda esa ayuda vecinal y fraternal. Sin embargo, es algo notable que no lo dice ella de sí misma. Ella no se prodiga, se limita a acoger, a acompañar y a contemplar. Y de ahí surge un amor más perfecto y más bello, que engrandece y perfecciona a todos.

#### **4. Conclusión**

Después de un recorrido enriquecedor, podemos inferir algunas conclusiones con respecto al papel de la mujer como ejemplar moral en el seno de la relación conyugal – como madre y esposa– de acuerdo con la iconografía proyectada en las comedias de renovación matrimonial –en concreto en el filme de Capra– y analizada desde el enfoque propuesto por el personalismo fílmico. En primer lugar, la mujer se revela como íntima concedora del varón, en sus precariedades y grandezas y lo acoge como tal, desde una disposición de confianza. En segundo lugar: ella siempre se mantiene al lado del varón, reivindicando una relación de recíproca complementariedad, ayuda y acogida. En tercer lugar: demuestra que su más valiosa posesión es su ingenio revelado en el dominio del arte de la conversación. En cuarto lugar: su misión es la de salvar la trágica distancia que hace al varón debatirse dramáticamente entre sus ideales imaginarios ex-céntricos y la realidad que le constriñe. A través de su amor incondicional el varón recupera su centro, se reconcilia con lo ordinario, de manera que ambos juntos –el matrimonio de nuevo unido– pueden disponerse a celebrar la vida, sencilla, con dificultades, pero llena de sentido.

#### **Referencias**

- Aristóteles. (1982). Poética. En Aristóteles, Horacio, & Boileau, *Poéticas* (pp. 57-120). Editora Nacional.
- Bergman, A. (1971/1992). *We're in the Money. Depression America and Its Films*. Elephan Paperbacks.
- Capra, F. (Dirección). (1946). *It's a Wonderful Life* [Película].
- Capra, F. (1997). *The Name above the Title: an Autobiography*. Da Capro Press.
- Carney, R. (1986). *American Vision*. Cambridge University Press.

- Carta Gratissimam Sane. (1994). *Santa Sede*. Obtenido de [https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1994/documents/hf\\_jp-ii\\_let\\_02021994\\_families.html](https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1994/documents/hf_jp-ii_let_02021994_families.html)
- Castilla, B. (2003). Un acercamiento a lo masculino y lo femenino. *Anales de la Real Academia de Doctores de España*, 27-36.
- Cavell, S. (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Paidós.
- Cavell, S. (2010). La filosofía como educación para adultos. En A. Lastra (Ed.), *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras* (pp. 17-26). Plaza y Valdés.
- Choza, J. (1980). *La supresión del pudor y otros ensayos*. Eunsa.
- Cieutat, M. (1990). *Frank Capra*. Cinema Club Collection.
- DiBattista, M. (2001). *Fast-talking Dames*. Yale University Press.
- Echart, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Cátedra.
- Emerson, R. (2010a). El escritor estadounidense. En R. Emerson, *Obra ensayística* (pp. 115-146). Artemisa.
- Emerson, R. (2010b). El trascendentalista. En R. Emerson, *Obra ensayística* (pp. 147-172). Artemisa.
- Emerson, R. (2010c). La confianza en uno mismo. En R. Emerson, *Obra ensayística* (pp. 175-214). Artemisa.
- Greene, J. M. (2011). A proper Dash of Spice: Screwball Comedy and the Production Code. *Journal of Film and Video*, 45-63.
- Harvey, J. (1998). *Romantic Comedy in Hollywood. From Lubitsch to Sturges*. Da Capo Press.
- Haskell, M. (1973/1987). *From reverence to Rape*. University of Chicago Press.
- Herrera, G. (2020). Emerson y Thoreau en el cine. *La torre del Virrey*, 28, 7-46.
- Lipovetsky, G. (1997/1999). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Anagrama.
- Marías, J. (1970). *Antropología metafísica. La estructura empírica de la vida humana*. Revista de Occidente.
- Marías, J. (1992). *La educación sentimental*. Círculo de Lectores.
- Marías, M. (1999). *Leo McCarey*. Nicekl Odeon.
- Martínez Mares, S. (2017). Bases filosóficas para la educación moral a través de la compasión. En J. A. Ibañez Martín y J. L. Fuentes, *Educación y Capacidades: hacia un nuevo enfoque del desarrollo humano* (pp. 307-324). Dykinson.
- Nussbaum, M. C. (2008). *Paisajes del pensamiento. la inteligencia de las emociones*. Paidós.
- Ortiz, E. (2008). Bienes básicos y relaciones interpersonales: respuesta al profesor Oderberg. *Scio*, 2, 57-61.
- Ortiz, E. (2019). Antropología filosófica de la educación en un marco personalista, en *Quién*, 9, 63-81.
- Ortiz, E., Prats, J. y Arolas, G. (2014). *La persona completa: Aproximación desde la antropología, la psicología y la biología*. Editorial Cultural y Espiritual Popular S.L.
- Peris-Cancio, J. A., Marco, G. y Sanmartín Esplugues, J. (2022a). *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo de Leo McCarey. Tomo I: Fundamentos y Primeros Pasos hasta "The Kid from Spain" (1932)*. Tirant Humanidades.
- Peris-Cancio, J. A., Marco, G. y Sanmartín Esplugues, J. (2022b). *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo fílmico de Leo McCarey. Tomo II: El personalismo fílmico de Leo McCarey con los hermanos Marx, W.C. Fields y Mae West*. Tirant lo Blanch.

- Peris-Cancio, J. A., Marco, G. y Sanmartín Esplugues, J. (2023). *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo fílmico de Leo McCarey. Tomo III: El personalismo fílmico de Leo McCarey con Charles Laughton en Ruggles of Red Gap y con Harold Lloyd en The Milky Way (1936)*. Tirant lo Blanch.
- Roosevelt, F. D. (4 de 3 de 1933). <http://www.bartleby.com>. Recuperado el 23 de 10 de 2016, de <http://www.bartleby.com/124:> <http://www.bartleby.com/124/pres49.html>
- Roosevelt, F. D. (1933/2009). *Looking Forward*. Gallery Books.
- Sanmartín Esplugues, J. y Peris Cancio, J. A. (2020). Personalismo integral y personalismo fílmico: una filosofía cinematográfica para el análisis antropológico del cine. *Quién*, 177-198.
- Sanmartín, J. y Peris-Cancio, J. A. (2017). *Principios personalistas en la filmografía de Capra. Cuadernos de Filosofía y Cine 02*. Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.
- Stein, E. (1998). *La mujer*. Palabra.
- Stein, E. (2003). *Obras Completas IV, Escritos antropológicos y pedagógicos*. Monte Carmelo.
- Thoreau, D. H. (2010). *Walden y Del Deber de la Desobediencia Civil*. Juventud.
- Wojtyła, K. (2016). *Amor y responsabilidad*. Palabra.
- Zagzebski, L. (2017). *Exemplarist Moral Theory*. Oxford University Press.