

LA CONTRAPOSICIÓN ENTRE EL HÉROE DE COMEDIA DE CAPRA Y EL ANTIHÉROE DE COMEDIA DE McCAREY SEGÚN WES D. GEHRING

UNA REVISIÓN NECESARIA PARA UNA NUEVA NARRATIVA EN TIEMPOS POSTHEROICOS

THE CONTRAST BETWEEN CAPRA'S COMIC HERO AND McCAREY'S COMIC ANTIHERO ACCORDING TO WES D. GEHRING

A NECESSARY REVISION FOR A NEW NARRATIVE IN POSTHEROIC TIMES

JOSÉ ALFREDO PERIS-CANCIO Y GRACIA PRATS-AROLAS

jalfredo.peris@ucv.es, gracia.prats@ucv.es

Artículo revisado por pares ciegos

Fecha de recepción: 09/08/2025

Fecha de aceptación: 02/03/2026

PALABRAS CLAVE:

Antihéroe
Héroe
McCarey
Capra
Gehring

RESUMEN:

El profesor y estudioso del cine Wes D. Gehring suministra un punto de vista novedoso sobre la cuestión del antihéroe en la narrativa actual. Establece la contraposición héroe-antihéroe de comedia para diferenciar el estilo de los directores Frank Capra y Leo McCarey y al tiempo ofrece un relato sobre la modernidad y la posmodernidad. Gehring sitúa los antecedentes del antihéroe de comedia en la reacción frente al héroe yanqui del siglo XIX, detalla la transición hacia él en distintos aspectos de la cultura americana y precisa su aparición en los relatos del *The New Yorker Magazine* y en el dúo Laurel y Hardy, modelado por McCarey. La contraposición puede ayudarnos a entender el tránsito hacia las sociedades posmodernas.

KEYWORDS:

Antihero
Hero
McCarey
Capra
Gehring

ABSTRACT:

The film scholar Wes D. Gehring provides a novel point of view about the question of the antihero in today's narrative. He establishes the comedy hero-antihero contraposition to differentiate the style of directors Frank Capra and Leo McCarey and at the same time offers an account of modernity and postmodernity. Gehring locates the antecedents of the comedy antihero in the reaction to the nineteenth-century Yankee hero, details the transition to him in different aspects of American culture and pinpoints his advent in the stories of The New Yorker Magazine and in the Laurel and Hardy duo, modeled by McCarey. The contrasting can help us to understand the transition to postmodern societies.



1. INTRODUCCIÓN Y ASPECTOS METODOLÓGICOS. La presente contribución se inscribe en un campo de conocimiento cada vez más en expansión como es el de la alianza entre filosofía y cine,¹ con la finalidad de realizar una indagación sobre la condición humana que favorezca la conversación académica. Como señala Julián Marías: "...puede haber una 'antropología cinematográfica', porque el cine es, con métodos propios, con recursos de los que hasta ahora no se había dispuesto, un análisis del hombre, una indagación de la vida humana; el cine es con sus propios medios un instrumento de indagación antropológica".²

Y ello parece que obliga a un ejercicio interdisciplinar, en el que el trabajo conjunto entre los estudiosos del cine y de la filosofía puede arrojar más luz sobre una mejor comprensión de nuestro tiempo y del protagonismo que nos corresponde a las personas de carne y hueso. En esa conversación no pueden faltar tampoco el testimonio de los propios cineastas, porque, a pesar de lo establecido por Gilles Deleuze acerca del trabajo diferenciado de filósofos y de personas de cine,³ no son escasas las fuentes en las que los directores y guionistas vierten sus reflexiones sobre cine.⁴

El objetivo de estas líneas es precisamente partir de la aportación de un estudioso del cine como Wes D. Gehring, para ponerla en diálogo con pensadores y cineastas, y desde ahí poder encontrar una pista creativa que nos permita encontrar una nueva narración en tiempos postheroicos, como quizás puedan ser considerados los nuestros. En un recorrido, que en un principio pudiera parecer arriesgado, encontraremos que la contraposición de Gehring entre el héroe de Frank Capra y el antihéroe de Leo McCarey puede asociarse de manera beneficiosa con otras propuestas filosóficas. Así podemos pensar, por ejemplo, que rima muy bien con el interrogante que en su día planteara el catedrático de filosofía del derecho Jesús Ballesteros acerca de la modernidad como resistencia o como decadencia.⁵

También resultará iluminador en este mismo sentido el comprobar cómo los análisis de la ética moderna de Alasdair MacIntyre tienen mucho que aportar precisamente a esta contraposición entre antihéroe y héroe. En efecto estos estudios van desde la explicación de la crisis de la virtud en la modernidad,⁶ hasta la necesidad de recuperación de la vulnerabilidad humana,⁷ pasando por la crítica a la epistemología que encumbra el mercado como modelo de la racionalidad práctica y de la toma de decisiones,⁸ y por la necesidad de un paradigma como el tomista que se abre al complemento con las virtudes teologales (fe, esperanza y caridad) de las virtudes cardinales (justicia, prudencia,

¹ HORACIO MUÑOZ-FERNÁNDEZ, *Filosofía y cine. Filosofía sobre cine y cine como filosofía*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 9-19.

² JULIÁN MARÍAS, 'Discurso del Académico electo D. Julián Marías, leído en el acto de su recepción pública el día 16 de diciembre de 1990 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando', *Scio, Revista de Filosofía* 13 (2017), pp. 257-268; p. 268.

³ FELICITY COLMAN, *Deleuze & Cinema: The Film Concepts*, Berg, Nueva York, 2011, pp. 9-24.

⁴ Por poner tan solo dos ejemplos muy relevantes: ROBERT BRESSON, *Notas sobre el cinematógrafo*, trad. de D. Aragón Strasser, Árdora, Madrid, 1997 y LUC DARDENNE, *Sur L'affair humaine*, Seuil, París, 2012. Igualmente son una referencia muy citada las conversaciones con cineastas de las que fue pionero el diálogo entre el director Alfred Hitchcock y el director François Truffaut: FRANÇOIS TRUFFAUT, *El cine según Hitchcock*, trad. de R. G. Redondo, Alianza Editorial, Madrid, 2008.

⁵ JESÚS BALLESTEROS, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, Tecnos, Madrid, 1989.

⁶ ALASDAIR MACINTYRE, *Tras la virtud*, trad. de A. Valcárcel, Crítica, Barcelona, 1987.

⁷ MACINTYRE, *Animales racionales y dependientes. Por qué los seres humanos necesitamos virtudes*, trad. de Beatriz Martínez de Murguía, Paidós, Barcelona, 2001.

⁸ MACINTYRE, *Justicia y racionalidad. Conceptos y contextos*, trad. de A. G. Sisón, Eiusa, Barcelona, 1995.

fortaleza y templanza).⁹ Entonces, si la asociación que realizamos es correcta, el presunto antihéroe en realidad estaría reclamando otro esquema de virtudes más amplio y abierto, en lenguaje teológico, a la gracia de Dios, una red de relaciones que el héroe yanqui parece ignorar. Y esto, lo anticipamos ya, con independencia de que, como veremos, sea dudoso atribuir el antihéroe solo a los personajes de McCarey y el héroe solo a los de Capra.

La metodología que hemos empleado en la presente investigación es de tipo cualitativo. Hemos revisado tanto los textos de Gehring al respecto, como los de otros estudiosos principales de la obra de Capra y de McCarey sin una pretensión de exhaustividad. Igual importancia ha tenido el visionado atento de las películas de ambos cineastas.

La hipótesis que defendemos es: la contraposición que Gehring realiza entre el héroe de comedia de Capra y el héroe de comedia de McCarey no responde adecuadamente a una diferenciación entre ambos autores, si bien tiene el valor de reflejar cinemáticamente la contraposición entre modernidad y posmodernidad.

Para justificarla nos hemos planteado los siguientes objetivos.

Primero, exponer la aportación de Gehring sobre el héroe de comedia y el antihéroe de comedia desde la alianza entre filosofía y cine, en el apartado segundo.

Segundo, plantear que la exposición del héroe y el antihéroe que realiza Gehring permite asociarse con rigor a la contraposición entre modernidad y posmodernidad, en el apartado tercero.

Tercero, exponer las raíces del antihéroe como contraposición al héroe en la literatura americana, el teatro y el periodismo, en los apartados cuarto y quinto.

Cuarto, comprobar desde la filmografía de ambos directores que no está justificada la contraposición entre el héroe de Capra y el antihéroe de McCarey, en los apartados sexto y séptimo.

Quinto, proponer que los análisis de Gehring sobre heroicidad y antiheroicidad mantienen su valor y su vigencia desde una narrativa de la resistencia y de la esperanza en las reflexiones conclusivas del apartado octavo.

2. LA APORTACIÓN DE GEHRING SOBRE EL HÉROE DE COMEDIA Y EL ANTIHÉROE DE COMEDIA DESDE LA ALIANZA ENTRE FILOSOFÍA Y CINE. Comenzamos con la propuesta de Wes D. Gehring, al que conviene ya presentar al lector de esta contribución. Profesor en la Ball State University y nacido en 1950, su obra resulta crucial para cualquiera que quiera profundizar en la comedia del Hollywood clásico y en su desarrollo posterior.¹⁰ Pero todavía resulta más ineludible su consulta para el estudio de la obra de un director como McCarey (1896-1969). Se trata de un cineasta que fue aclamado en su momento con la consecución de dos Óscar como director: con *The Awful Truth (La pícaro puritana)* en los premios de 1938 y con *Going My Way (Siguiendo mi camino)* en los de 1945. Sin embargo, no mereció el mismo interés para los académicos. Por eso merece destacarse la

⁹ MACINTYRE, *Tres versiones rivales de la ética*, trad. de R. Rovira, Rialp, Madrid, 1992.

¹⁰ Sus contribuciones resultan muy valiosas. Podemos destacar, tan solo como una muestra, las que más se aproximan a nuestro interés temático: WES D. GEHRING, *W. C. Fields: A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport, 1984; *Screwball Comedy: A Genre of Madcap Romance*, Greenwood Press, Nueva York, 1986; *Groucho & W. C. Fields: Huckster Comedians*, University Press of Mississippi, Jackson, 1994; *Populism and the Capra Legacy*, Greenwood Press, Westport, 1995; *American Dark Comedy: Beyond Satire*, Greenwood, Westport, 1996; *Romantic vs Screwball Comedy: Charting the Difference*, Scarecrow Press, Lanham, 2002; *Irene Dunne: First Lady of Hollywood, Filmmakers Series 104*, The Scarecrow Press, Manham, 2006; *Film Clowns of the Depression: Twelve Defining Comic Performances*, McFarland & Company, Jefferson, 2007.

aportación de Wes D. Gehring,¹¹ que le dedicó su tesis doctoral¹² —con el título *Leo McCarey and the comic anti-hero* (1980)—, y una monografía de referencia, *Leo McCarey: From Marx to McCarthy* (2005).¹³

Debemos señalar asimismo que el estudio sobre el personalismo filmico¹⁴ del director McCarey, que está en curso de abarcar toda su filmografía,¹⁵ encuentra en estos dos últimos trabajos una fuente fiable para documentar adecuadamente el valor de la obra de este director de origen irlandés. Sin embargo, en algunos de sus escritos, Wes D. Gehring plantea una tesis que ha sido motivo de reflexión y que ahora queremos revisar.

El profesor de la Universidad de Ball recoge como un hecho pacíficamente asumido entre los historiadores del cine del Hollywood clásico que existe un paralelismo y una proximidad entre el trabajo de McCarey y el de su colega contemporáneo y amigo Capra (1897-1991). Algo que en principio no ofrece la menor duda. Para documentar esta afirmación aporta textos con los testimonios de ambos directores. De McCarey, Gehring señala lo que el director le refirió al también cineasta y estudiosos del cine Peter Bogdanovich en una entrevista que ambos mantuvieron cuando McCarey estaba ya aquejado de una grave enfermedad que apenas le dejaba hablar. Conviene tener presente el tenor literal de esta expresión, pues se realiza con fuerza y sin ambigüedad alguna una confesión de mutua admiración y amistad entre McCarey y Capra.

Peter Bogdanovich: ¿Hubo algún director de comedia que influyera en su estilo o forma de pensar?

Leo McCarey: Frank Capra. Creo que era el más listo de la profesión.

Peter Bogdanovich: En el último término de la película de Capra *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*) hay un cine que exhibe el cartel de una película suya, (*Las campanas de Santa María* (*The Bells of St. Mary's*)). En un pase en la Academia un estudiante le preguntó a Capra por qué, y Capra contestó: “Porque creo que Leo McCarey es un gran director, y porque es un viejo amigo”

Leo McCarey: Era mi héroe. Lo digo literalmente. Veía todo lo que hacía. En la época de la que estamos hablando todavía no se había dado a conocer.¹⁶

Y, con respecto a Capra, el investigador y especialista en el Hollywood clásico identifica otra consideración de su autobiografía que guarda ciertamente una completa reciprocidad en ese reconocimiento: “Pero el hombre al que más observaba y admiraba era ese apuesto director irlandés de pelo negro, Leo McCarey. La facilidad y la rapidez con

¹¹ Posteriormente también le dedicó su disertación doctoral Jerome M. McKeever en el año 2000, en la Case Western Reserve University.

¹² GEHRING, *Leo McCarey and the Comic Anti-hero in American Film*, Arno Press, Nueva York, 1980.

¹³ GEHRING, *Leo McCarey: From Marx to McCarthy*, The Scarecrow Press Inc., Lanham, 2005.

¹⁴ De manera abreviada, el personalismo filmico es un modo de comprender el cine de manera paralelo al personalismo filosófico. Se trata de concebir el cine como un arte al servicio de mostrar la dignidad de la persona humana, del mismo modo que filosofía personalista procura hacerlo de un modo argumentativo por medio de la escritura. Como se puede comprobar los autores de este manuscrito llevamos muchos años dedicados a este campo de investigación.

¹⁵ Estudio publicado por tomos comenzando por JOSÉ ALFREDO PERIS-CANCIO, GINÉS MARCO Y JOSÉ SANMARTÍN ESPLUGUES, *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo de Leo McCarey, Tomo I: Fundamentos y Primeros Pasos hasta The Kid from Spain (1932)*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2022. Véase la bibliografía.

¹⁶ PETER BOGDANOVICH, *El director es la estrella*, volumen II, trad. de R. Valero, T&B editores, Madrid, 2008, p. 16.

que este joven genio cocinaba risas sobre la marcha para Laurel y Hardy me hacía la boca agua. Era el primer director con talento que veía”.¹⁷

Sin embargo, el propósito de Gehring es precisamente matizar este dato, rebajar las consecuencias que pudo conllevar en su trabajo cinematográfico precisamente esta mutua simpatía declarada entre ambos directores. Y lo hace considerando que, a pesar de la admiración y afinidad recíproca que existía entre ambos, también se daba un clara diferencia de estilos cuando se situaban detrás de la cámara.

Apunta el estudioso del cine clásico de Hollywood que —especialmente en sus películas de los años treinta, como prolongación de lo ensayado con el dúo Laurel y Hardy en los años veinte— el protagonista de los filmes de McCarey es presentado como un antihéroe con cinco notas diferenciales: “Leisure”, “Non-Political”, “Frustration”, “Child” y “City”. Esto se contrapone meridianamente al modo que tiene Frank Capra de presentar a los personajes protagonistas en las películas de esa misma época, en las que aparece ya, en la interpretación de Gehring, no como “antihéroe”, sino como “héroe”: “Profession”, “Political”, “Success”, “Adult”, y “Country”.

Podemos exponer esta contraposición por medio del siguiente cuadro sinóptico:

EL ANTIHÉROE DE McCAREY (INADAPTADO A LA NUEVA SOCIEDAD). Un personaje:	EL HÉROE DE CAPRA (YANQUI SABIO RURAL). Un personaje:
1) Sin ocupación de clara, ocioso. 2) Ajeno a la política, sin interés ni responsabilidad sobre su comunidad. 3) Continuamente sometido a la frustración, al fracaso. 4) Infantil, inmaduro, un chiquillo. 5) En un medio urbano.	1) Con una profesión bastante definida. 2) Con implicación política y preocupación por su comunidad. 3) Que acaba teniendo éxito, al menos de índole moral. 4) Adulto. 5) En un medio rural.

Fuente: elaboración propia

En este punto es necesario para una mayor claridad conceptual referirse a la diferenciación que acertadamente establece la profesora Ruth Gutiérrez Delgado entre el “héroe” y el “protagonista”, pues ayuda a precisar mejor lo que Gehring está caracterizando con sus expresiones de héroe y antihéroe. Señala la citada profesora:

Aunque la caracterización del protagonista permite matizar aspectos narrativos de la acción principal y afecta a la especificación del género de ficción, en sentido estricto, el protagonista solo se define por su función. Es decir, el protagonista es el personaje que más actúa en el relato, pero el valor de la acción no está definido en la función necesariamente.

El héroe se define por una cualidad que solo puede saberse al final de la historia. Esa cualidad es universal y la forma que toma es cultural. De modo que los rasgos del heroísmo son semejantes aunque la forma (el cómo) sean culturales.¹⁸

Este criterio lo hemos traído a colación porque nos obliga a precisar que para Gehring tanto el héroe como el antihéroe conjugan ambos aspectos. Son modos de presentarse el protagonista con los cuales se identifica el espectador, pero que además implican un posicionamiento ante el sentido de su acción, ante el modo de concebir su

¹⁷ FRANK CAPRA, *El nombre delante del título*, trad. de D. Santos, T&B editores, Madrid, 2007, p. 67.

¹⁸ RUTH GUTIÉRREZ DELGADO, ‘El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico’, *Ámbitos* 21 (2012), p. 58.

propia vida. De este modo, el héroe de Capra con su acción mostrará las posibilidades de mejorar el mundo, mientras que el antihéroe de McCarey parecerá abocado en el mejor de los casos a un ejercicio de lo que Josep Maria Esquirol califica de “resistencia íntima”.¹⁹

Aunque simplemente en estos momentos solo estemos bosquejando un planteamiento — sobre el que luego volveremos—, conviene ya dejar apuntado que Gehring considera que estas diferencias propias de las películas de los años treinta disminuyen con respecto a las que ambos realizadores llevan a cabo en las películas de los años cuarenta. En estos filmes tanto McCarey como Capra sitúan a sus protagonistas en situaciones que ya no controlan con tanta facilidad, por lo que ambos se van aproximando.

Lo significativo, a nuestro juicio, es que en estas cintas ambos directores ya no se quedan en un plano meramente horizontal, sino que introducen lo que debe ser narrado como la dimensión de la gracia, de la acción gratuita de Dios en la vida de sus personajes, que se expresa con fluidez desde una cosmovisión o una teología cristiana. En el caso de Capra se hace manifiesto desde el primer momento en el que se escucha a los personajes rezando en *It's a Wonderful Life* (*¡Qué bello es vivir!*, 1946). En el de McCarey en modo alguno puede dejar de percibirse, siendo sus protagonistas personajes consagrados a la religión católica tanto en *Going My Way* (*Siguiendo mi camino*, 1944) como en su secuela *The Bells of St. Mary's* (*Las campanas de Santa María*, 1945), así como en una tercera en la que el personaje de Gary Cooper es un fiel laico de una iglesia de la Reforma, profesional de éxito, casado y con hijos, que busca hacer el bien en *Good Sam* (*El buen Sam*, 1948).

Parece ineludible destacar que el propio Gehring ahora parece dispuesto a no mantener a ultranza la tesis de la contraposición, y sí, por el contrario, a admitir los aspectos de proximidad entre ambos autores. Es decir, heroicidad y antiheroicidad no parecen proponerse como la instancia primera para definir ni al protagonista ni a su propósito. Más bien parece apuntarse a una visión más completa de la persona que encarna el personaje. Son personas comunes que desarrollan aspectos heroicos o antiheroicos, por lo que pueden estar muy cerca de la vida del espectador.

Estamos intentando mostrar, en consecuencia, que la tesis de Gehring no carece ni de fundamento ni de atracción, pero que sí tiene algunos aspectos débiles que resulta imprescindible señalar para matizarla adecuadamente. Los vamos a apuntar someramente aunque sobre ello sea necesario regresar más adelante: i) en los años veinte, las producciones de ambos directores tenían más puntos en común y fue a mitad de los treinta cuando comienzan a diferenciarse, aunque no en todos sus filmes; ii) incluso en los años treinta y a principios de los cuarenta los protagonistas de las películas de McCarey no están tan desocupados, ni se muestran tan ajenos a la política, ni se ven privados de éxitos, ni están infantilizados, y presentan algún rasgo rural... mientras que por su parte Capra filma películas en las que sus héroes optan por una vida al margen del trabajo, huyen de la política, parecen bastante inmunes al éxito o al fracaso, y salen de los ambientes urbanos, en algún caso de manera radical; iii) y en esto pueden aparecer sus rasgos más personalistas, lo que Gehring apunta hacia la disminución de las diferencias en los años cuarenta tiene una correlación directa con el crecimiento que tienen sus protagonistas en su dimensión comunitaria y relacional: nos parece que ello obliga a revisar esos tipos de antiheroísmo o heroísmo más individualista y suplirlos por otros en los que se subraya la complementariedad entre varón y mujer, con frecuencia mostrada de un modo explícito entre prometidos o incluso entre casados.

¹⁹ JOSEP MARIA ESQUIROL, *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*, Acantilado, Barcelona, 2019.

3. EL SENTIDO DE DOS MODOS DE PRESENTAR AL HÉROE COMO TAL MÁS ALLÁ DE LA CONTRAPOSICIÓN ENTRE MCCAREY Y CAPRA. ¿UN RELATO SOBRE MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD? Conviene señalar que en esta contribución, con independencia de que pueda tratarse de una contraposición que no ajuste bien a una comparación entre los estilos y los propósitos de McCarey y de Capra, queremos poner de manifiesto que la dupla héroe-antihéroe que plantea Gehring puede tener valor por ella misma. Consideramos que está en condiciones de ayudar a comprender de modo más matizado la figura del héroe en la sociedad americana de principios del siglo XX, arraigada en su pasado más inmediato.

De nuevo podemos acudir al trabajo de Gutiérrez Delgado y recoger lo que ha señalado en la bienvenida del reciente *Hawai'i International Conference on Film, Literature & Culture*, 04/2025, sobre '(Dis) Connections: The Heroic via Word, Image & Practice'. Señala la profesora Gutiérrez una coordenadas que creemos que pueden avalar nuestra aproximación filosófica, rogando se nos dispense la extensión de la cita:

A partir del modelo filosófico, surge un tercer enfoque del héroe (que no debe confundirse con el primero, más relativista) en los estudios sociológicos: es decir, las derivaciones accidentales de cómo ha sido cada héroe. Es el ejemplo encarnado de la acción concreta, fuerte, audaz, comprometida y abnegada de una persona por otra. Sin estos rasgos, no hay hazaña heroica. Están ocultos bajo la debilidad, como Desmond T. Doss en *Hacksaw Ridge*; en la intimidad del hogar (Mary en *It's a Wonderful Life* o Ma Joad en *The Grapes of Wrath*); en la independencia de Walt Kowalski al final de *Gran Torino*; en la discreción de Eleanor Dashwood en *Sentido y sensibilidad*; en el silencio de Gerd Wiesler en *La vida de los otros*; en el trabajo gris de Walter Mitty en *La vida secreta de Walter Mitty*; o en la promesa trascendente de Numa Turcatti al tratar los cadáveres de un accidente aéreo como personas en *La sociedad de la nieve*. Cuando nos engañan los modelos, nos encontramos ante héroes falsos, pseudohéroes o antihéroes. Sabemos que un alma heroica es aquella que, como enseñó Sócrates, ha cultivado persistentemente la práctica del bien arraigada en la fuente de la verdad.

En esta conferencia, no solo reconocemos que el heroísmo, como signo de sacrificio y actitud para afrontar el bien común, sigue vivo en la sociedad, sino que sus representaciones audiovisuales y literarias provocan una reflexión legítima sobre quiénes somos y cómo podemos mejorar.²⁰

Se nos han suministrado criterios decisivos para que la contraposición héroe-antihéroe sea verdaderamente esclarecedora, porque lo que quizás se nos está planteando con estos personajes es precisamente el grado de confianza que una sociedad puede suministrar a sus ciudadanos, cuando en su evolución va derivando hacia el desarrollo tecnológico y el individualismo como los mimbres obvios de su urdimbre social. Algo muy presente en la filosofía del que fuera profesor de Estética en la Universidad de Harvard, Stanley Cavell,²¹ que une el cine a la revisión de los propios ideales democráticos estadounidenses y también en la propuesta de su seguidor Robert Buford Pippin²².

²⁰ GUTIÉRREZ DELGADO, 'On the Contemporary Relevance of The Heroic Myth', (<https://sites.google.com/hawaii.edu/hawaiiinternationalfilm/ha%CA%BBi%CA,%BB%C5%8Dlelo-panelists/welcome-address-ruth-guti%C3%A9rrez-delgado-full-text,2025>). Traducción nuestra.

²¹ STANLEY CAVELL, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Harvard University Press, Cambridge, 2004; *This New Yet Unapproachable America: Lectures after Emerson after Wittgenstein*, University of Chicago Press, 2013. En este y otros casos no recogemos la excelente versión castellana por exigencias de concisión.

²² ROBERT BUFORD PIPPIN, *Hollywood Westerns and America Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, Yale University Press, New Haven, 2010; *Fatalism in American Film Noir: Some Cinematic Philosophy*, Virginia University Press, Charlottesville, 2012; *The Philosophical Hitchcock: Vertigo and The Anxieties of Unknowingness*, University of Chicago Press, 2017; *Filmed Thought: Cinema as Reflective Form*, University of Chicago Press, 2020.

Estamos, por tanto, en condiciones que nos obligan a preguntarnos algo que va más allá de los análisis de Gehring y es: si los personajes de Capra y de McCarey están adelantando ya la pregunta por la modernidad y la posmodernidad, o por las debilidades y contradicciones del proyecto moderno a la hora de configurar una ética con coherencia antropológica en la primera mitad del pasado siglo XX.

Los vemos subrayado por Gehring cuando caracteriza “the comic anti-hero” de este modo: “who tries to create order in a disordered world”.²³ El protagonista que se le opone es justo aquél que le ha precedido en la cultura popular de Estados Unidos, el Yankee, que Gehring dibuja del siguiente modo: “He was a rural figure full of wisdom learned though experience. [...] The Yankee had very reason to feel secure because he was the product of an 18th century rational World”.²⁴

Según lo expuesto por Gutiérrez Delgado podemos plantear al menos tres claves que permiten desarrollar la contraposición que establece Gehring, y creemos que se trata de un fecundo cruce entre interpretaciones:

En primer lugar, conviene reparar en que se da una clara diferencia en el contexto en el que ambos personajes se mueven: el héroe pertenece a “un mundo ordenado”; el antihéroe a “un mundo desordenado”. Con una mayor precisión, quizás se debería enunciar que el héroe está convencido de que se mueve en un mundo racional, mientras que el antihéroe resiste como puede y busca encontrar algo de coherencia en ese mundo desesperadamente irracional.

En segundo lugar, lo que en cambio une a ambos protagonistas es su aspecto cómico, es decir, que un mundo y otro pueden ser ironizados, puestos en perspectiva, desde la trascendencia que tienen sobre ellos las personas que los viven. Como señala Julián Marías, los mundos que se nos presentan en la pantalla no son nada sin las personas que los habitan:

El cine es mundo, mundo cinematográfico y espectral, mundo articulado y conexo, señalado por el dedo de la cámara. Y por esta razón, claro está, necesita de la vida humana, porque no hay mundo más que si hay vida. El mundo no es un conjunto de cosas: el mundo es donde yo vivo —y donde están las cosas—. Si no hay un yo que vive en un mundo, no hay mundo.²⁵

En tercer lugar, el heroísmo o el antiheroísmo no los vamos a encontrar por medio de discursos o enunciados abstractos de algún personaje, sino en el ejemplo encarnado de la acción concreta, fuerte, audaz, comprometida y abnegada de una persona por otra, propia del héroe, o la huida de esa ejemplaridad por parte del antihéroe, con toda la posibilidad añadida de combinar en un mismo personajes los rasgos de un tipo o de otro.

Comenzamos a proponer que lo que está en juego en esta contraposición es, por tanto, si Capra representa un momento de la modernidad estadounidense que está siendo cuestionado por la postmodernidad del antihéroe de McCarey. O también podemos plantearnos si la falta de un esquemas de virtudes compartido desde un fundamento antropológico es el que acelera ese paso de la modernidad hacia la postmodernidad. Es importante abrir estas perspectivas, porque el asunto tiene raíces más profundas como vamos a ver a continuación.

²³ GEHRING, *Leo McCarey and...*, p. 1. Traducimos: “el antihéroe de comedia”, “quien intenta crear orden en un mundo desordenado”.

²⁴ GEHRING, *Leo McCarey and...*, pp. 1-2. Traducimos: “Era una figura rural llena de sabiduría adquirida a través de la experiencia. [...] El yanqui tenía motivos para sentirse seguro, ya que era producto de un mundo racional del siglo XVIII”.

²⁵ JULIÁN MARÍAS, *La imagen de la vida humana*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1955, p. 56.

4. ANTECEDENTES DEL ANTIHÉROE DE COMEDIA: LA REACCIÓN FRENTE AL HÉROE YANQUI Y LA TRANSICIÓN HACIA EL ANTIHÉROE DE COMEDIA. La parte sobre la reacción frente al héroe yanqui²⁶ es la más consistente y duradera del análisis del profesor de la Ball State University, donde se nos presentan las raíces en la cultura popular estadounidense en las que vemos los orígenes de la contraposición entre héroe y antihéroe. Gehring sigue a Walter Blair²⁷ en su caracterización de los orígenes del humor propio de Estados Unidos, que lo sitúa en torno a 1830, cuando aparece el personaje de Jack Downing. Fue creado por el humorista Seba Smith (1792-1868), en lo que Blair concibe como un precedente del tío Sam: “the pawky, imprudent Yankee, who was a predecessor of Uncle Sam”.²⁸ Gehring señala a continuación que las obras clásicas de Jeannete Tandy, *Crackerbox Philosophers in American Humor and Satire*,²⁹ así como de Constance Rourke, *American Humor: A Study of the National Character*,³⁰ muestran que este nuevo personaje de Downing iba adquiriendo “a new role, as oracle”.³¹ En efecto, se le presenta como un modelo de aprendizaje autodidacta, alguien que ha aprendido todo desde su experiencia. Literalmente no ha necesitado ningún libro. Todo lo ha podido leer en un universo racional, en el que discurre una vida con idéntica textura:

“It is a rational universe, and life can be planned in a rational manner. Comedy results from characters who have trouble planning their existence. But an existence can be rationally planned. This is where the Yankee comes in. He sets a positive rational plan and/or advises others to correct procedure open to them”.³²

Y Gehring muestra que este tipo de héroe va a ser el dominante hasta bien entrado el siglo XX:

The Yankee dominates American humor until well into the twentieth century. Will Rogers' death in 1935 is usually considered the end of this character as the dominant national figure of American”.³³ Algo que queda completamente avalado por la autoridad de Walter Blair: “From the day of Downing's appearance to 1935... America was at no time without at least on homespun humorous philosopher.”³⁴

Respecto a la transición hacia el antihéroe de comedia, en ese mismo período Gehring comienza a advertir que se dan signos de surgimiento de este nuevo tipo de

²⁶ Utilizaremos indistintamente la expresión traducida “yanqui” o la original “yankee”.

²⁷ WALTER BLAIR, *Native American Humor*, Harper & Row Publishers/ Chandler, Nueva York, 1960.

²⁸ BLAIR, *Horse Sense in American Humor*, The University of Chicago Press, 1942, p. 51. Traducimos: “El astuto e imprudente yanqui, que fue un predecesor del Tío Sam”.

²⁹ JEANNETE TANDY, *Crackerbox Philosophers in American Humor and Satire*, Columbia University Press, Nueva York, 1925, p. 2.

³⁰ CONSTANCE ROURKE *American Humor: A Study of the National Character*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., Nueva York, 1959, p. 23.

³¹ GEHRING, *Leo McCarey and...*, p. 42. Traducimos: “un nuevo papel, como oráculo”.

³² GEHRING, *Leo McCarey and...*, p. 43. Traducimos: “Es un universo racional, y la vida se puede planificar de manera racional. La comedia surge de personajes que tienen dificultades para planificar su existencia. Pero una existencia se puede planificar racionalmente. Aquí es donde entra en juego el Yankee. Él establece un plan racional positivo y/o aconseja a los demás que corrijan el procedimiento que tienen a su alcance”.

³³ GEHRING, *Leo McCarey and...*, p. 43. Traducimos: “El yanqui domina el humor estadounidense hasta bien entrado el siglo XX. La muerte de Will Rogers en 1935 suele considerarse el fin de este personaje como figura nacional dominante de Estados Unidos”.

³⁴ BLAIR, *Native American Humor*, p. 39. Traducimos: “Desde el día en que apareció Downing hasta 1935... Estados Unidos nunca estuvo sin al menos un filósofo humorístico doméstico”.

personaje que acabará terminando con la hegemonía del *yankee*. Y así sitúa la transición entre el héroe de comedia y al antihéroe de comedia a través de cinco localizaciones.

1º) En primer lugar, en el humor de Nueva Inglaterra. Y explica que en un primer momento se trata de un humor centrado en el *yankee* y no en el antihéroe —“the humor of New England is most famous for the wisdom of its Yankee figure, the antithesis of the anti-hero”—.³⁵ Sin embargo, y esto es lo novedoso, tampoco faltan expresiones de la presencia de este último. Se da en un personaje secundario como “My Neighbor Freeport” del almanaque —publicación periódica sobre varios temas, muy popular en Estados Unidos desde finales del siglo XVII— creado y editado por Robert Thomas con el título *The Farmer’s Almanac* (1813).³⁶ Freeport es el animador del pueblo y presenta las características del antihéroe.³⁷ Pero además, “even Seba Smith’s Yankee Jack Downing, who is considered the first full articulation of a native comic figure, is not without anti-heroic characteristics”.³⁸

2º) En segundo lugar aborda como precedente el que se encuentra en el “humor del Viejo Sur”. Aunque es contemporáneo de la escuela del humor *Yankee* es bastante diferente a él.

This humor, born of the American frontier, has been defined... through a contrast with the Yankee: The Southwestern is amoral where the Yankee is moral, impractical where the Yankee is practical, shrewd as opposed to Yankee common sense, interested in upsetting the status quo versus Yankee contentment, and suspicious of authority where the Yankee is trustful.³⁹

Estos rasgos se pueden encontrar en la obra de destacados escritores de humor: en George Washington Harris (1814-1869) con su personaje “Sut Lovingood” en *Sut Lovingood: Yarns Spun By a Nat’ral Born Durn’d Fool*;⁴⁰ en Johnson J. Hooper (1815-1862) y su colección de relatos publicados como *Adventures of Captain Simon Suggs* (1845);⁴¹ en Mark Twain (1835-1910), el mayor escritor de humor americano —a decir de muchos y del propio Gehring— con sus célebres personajes Tom Sawyer y Huckleberry Finn, especialmente con las características de pilluelo de este último;⁴² en Thomas Bangs Thorpe (1815-1878) y su relato corto *The Big Bear of Arkansas* (1841) y en William Tappan Thompson (1812-1882) con su narración *A Coon Hunt in a Fancy Country*.⁴³

3º) En tercer lugar Gehring acude a las tiras cómicas de las revistas de prensa. Entre todas el profesor de la Ball University destaca cuatro, aparecidas entre 1900 y 1920, que

³⁵ GEHRING, *Leo McCarey and...*, p. 48. Traducimos: “El humor de Nueva Inglaterra es famoso sobre todo por la sabiduría de su figura yanqui, la antítesis del antihéroe”.

³⁶ Gehring se refiere a este almanaque, un tipo de publicación popular que a partir de 1836 fue conocido como *The Old Farmer’s Almanac*. Véase https://en.wikipedia.org/wiki/American_almanacs.

³⁷ Véase ‘My Neighbor Freeport’ en BLAIR, *Native American Humor*, pp. 199-200.

³⁸ GEHRING, *Leo McCarey and...*, p. 49. Traducimos: “... incluso Yankee Jack Downing, de Seba Smith, considerado la primera articulación completa de un personaje cómico autóctono, no carece de características antiheroicas”.

³⁹ GEHRING, *Leo McCarey and...*, p. 52. Traducimos: “Este humor, nacido en la frontera estadounidense, se ha definido... a través de un contraste con el yanqui: el sureño es amoral, mientras que el yanqui es moral; poco práctico, mientras que el yanqui es práctico; astuto, en contraposición al sentido común yanqui; interesado en alterar el statu quo, frente a la complacencia yanqui; y receloso de la autoridad, mientras que el yanqui es confiado”.

⁴⁰ GEORGE WASHINGTON HARRIS, *Sut Lovingood: Yarns Spun By a Nat’ral Born Durn’d Fool*, Dick and Fitzgerald, Nueva York, 1867.

⁴¹ JOHNSON J. HOOPER, *Simon Sugg’s Adventures*, Americus Book Co., 1928.

⁴² MARK TWAIN, *Huckleberry Finn*, Scholastic Book Services, Nueva York, 1967.

⁴³ GEHRING, *Leo McCarey and...*, pp. 52-56.

parecen anticipar el trabajo posterior de McCarey. Se trata de las siguientes: a) *Katzenjammer Kids* (*Los cebollitas o Aventuras de dos pilluelos*, 1897) del artista de origen alemán Rudolph Dirks (1877-1968); b) *Mutt & Jeff* (en algunos países hispanohablantes traducida como *Benitín y Eneas*, 1907) del dibujante estadounidense Bud Fisher (1885-1954); c) *Krazy Kat* (*La gata loca*, 1913) del autor de comics estadounidense George Herriman (1880-1944), y d) *Bringing Up Father* (*Educando a papa* en algunos países hispanohablantes, 1913) del destacado autor de historietas estadounidense George McManus (1884-1954). Estas tiras cómicas anticipaban las características del antihéroe en tres modos significativos: gran dosis de ocio, presencia de la frustración, y una naturaleza no política.⁴⁴

4º) En un contexto más propio del teatro, Gehring ve un precedente en la *slapstick farce*, farsa bufa o de payasadas. El autor enfatiza que “at the same time that the comics were being born, slapstick farce was popular in American theatres”.⁴⁵ El escritor de comedias Charles H. Hoyt (1859-1900) había empezado la versión estadounidense de este género al final del siglo XIX. En el siglo XX, en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, George Ade (1866-1944) y George Michael Cohan (1878-1942) siguieron la senda que Hoyt había trazado. El trabajo de ambos anticipa los apuros del antihéroe de comedia con una esencial frustración que bordea en lo irracional.⁴⁶

5º) En el mundo del espectáculo, nuestro autor localiza el precedente de la “vaudeville comedy” (la comedia de vodevil), y Gehring sigue aquí la obra de Albert F. McLean, Jr.⁴⁷ *American Vaudeville as Ritual*, en la que se advierte del desarrollo de un nuevo estado de ánimo en el país: “The primary manner in which this new vaudeville comedy seemed to anticipate the anti-heroic comedy was in its focus on the urban area”.⁴⁸ Y cita a McLean: “The new humor was the antidote for large doses of the Myth of Success”.⁴⁹

5. EL ADVENIMIENTO DEL ANTIHÉROE DE COMEDIA EN *THE NEW YORKER MAGAZINE* EN LOS AÑOS VEINTE DEL SIGLO PASADO. Gehring considera que se producirá ya el advenimiento del antihéroe de comedia con la aparición de la revista *The New Yorker* en la década de 1920, y los relatos en ella contenidos. Se va orientando el gusto del público en esta dirección. De un modo más preciso se pueden situar cuatro escritores que van a dar más visibilidad a ese otro tipo de personaje que va a tomar el relevo del héroe *yankee*.

En primer lugar, Clarence Day (1874-1935), que por medio del personaje de su padre, representó una transición desde el *yankee* hasta el antihéroe. A continuación, Robert Benchley (1889-1945) —que actuó en papeles secundarios en el cine—, también va marcando una evolución semejante, pues su personaje principal es un soltero que parece tener siempre el tiempo en sus manos, sin más preocupación manifiesta que saber cómo matarlo. En tercer lugar, James Grover Thurber (1894-1961), cuyos personajes que más se repiten son una pareja de mediana edad que no tienen nada salvo mucho tiempo entre

⁴⁴ GEHRING, *Leo McCarey and...*, pp. 56-57.

⁴⁵ GEHRING, *Leo McCarey and...*, p. 59. Traducimos: “Al mismo tiempo que nacían los cómics, la farsa slapstick era muy popular en los teatros estadounidenses”.

⁴⁶ GEHRING, *Leo McCarey and...*, pp. 59-60.

⁴⁷ A.F. MCLEAN, *American Vaudeville as Ritual*, University of Kentucky Press, Lexington, 1965.

⁴⁸ GEHRING, *Leo McCarey and...*, p. 63. Traducimos: “La principal forma en que esta nueva comedia de vodevil parecía anticipar la comedia antiheroica era su enfoque en el área urbana”.

⁴⁹ MCLEAN, *American Vaudeville as Ritual*, p. 109. Traducimos: “El nuevo humor era el antídoto contra las grandes dosis del mito del éxito”.

sus manos. La obra más popular de Thurber, *The Secret Life of Walter Mitty*⁵⁰ (*La vida secreta de Walter Mitty*, 1942)⁵¹ es la que puede considerarse más asociada con el antihéroe, tanto con sus fantasías diurnas como con sus sueños de valentía y de grandes aventuras. Finalmente, Sidney Joseph Perelman (1904-1979) anticipa la comedia llevada al extremo del absurdo en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial.

Para Gehring, el dúo Laurel y Hardy representa también una clara expresión del antiheroísmo de los años veinte en plena sintonía con este tipo de personajes, lo que muestra su continuidad con este tipo de literatura: “As the *New Yorker* humorists were creating a comic anti-hero in fiction (mid-to-late ‘20’s) on the East Coast, McCarey’s share in this credit comes from his teaming and molding of film’s first comic anti-heroes Laurel & Hardy”.⁵²

Tanto en el caso de los autores del *New Yorker* como en la configuración del dúo Laurel y Hardy es fácil ver que las expresiones del antihéroe de comedia pueden ser sintetizadas en esas cinco características que ya venimos anticipando:

The comic anti-hero in American fiction distinguishes himself from the traditional Yankee crackerbarrel type in five ways. (1) He has a great deal of leisure time, whereas the Yankee is usually involved in a profession. (2) The anti-hero is nonpolitical, whereas the Yankee quite literally lives for politics. (3) He is constantly frustrated – The Yankee knows only success. (4) The anti-hero is a child figure, and the Yankee represents a father or grandfather figure. (5) And finally, this frustrated child is a product of the city, while the Yankee is from the country.⁵³

6. LA CONTRAPOSICIÓN DEL HÉROE DE COMEDIA DE CAPRA CON EL ANTIHÉROE DE COMEDIA DE MCCAREY. ¿ESTÁ VERDADERAMENTE JUSTIFICADA DESDE LA FILMOGRAFÍA DE AMBOS DIRECTORES? Con todos estos precedentes, cuidadosamente documentados, Gehring considera que se debe corregir la lectura habitual entre los estudiosos y el público, que suele considerar que existe un gran paralelismo entre la obra de McCarey y la de Capra. Nuestro autor considera que la visión del antihéroe de comedia que McCarey cultiva en los años 20 con Laurel y Hardy, se prolonga a lo largo de los años 30, y en esta década Gehring juzga que la diferencia entre ambos directores ya es muy notoria: mientras McCarey se alinea con el antihéroe de comedia, Capra lo hace con el héroe yanqui de comedia. Y Gehring cree poder demostrar cómo las películas de uno y de otro lo corroboran cuando se comparan según las cinco características que contraponen al antihéroe y al héroe yanqui a las que hemos hecho alusión.

⁵⁰ JAMES GROVER THURBER, ‘The Secret Life of Walter Mitty’, *The New Yorker* (03/1939) (<https://www.newyorker.com/magazine/1939/03/18/the-secret-life-of-walter-mitty-james-thurber?currentPage=all>).

⁵¹ Fue llevada a la pantalla en 1947, dirigida por Norman Z. McLeod y protagonizada por Danny Kaye. Ha tenido un remake en el 2013, dirigida, producida y protagonizada por Dan Stiller.

⁵² GEHRING, *Leo McCarey and...*, p. 105. Traducimos: “Mientras los humoristas neoyorquinos creaban un antihéroe cómico en la ficción (a mediados y finales de los años veinte) en la costa este, la contribución de McCarey a este mérito proviene de su colaboración y formación de los primeros antihéroes cómicos del cine, Laurel y Hardy”.

⁵³ GEHRING, *Leo McCarey and...*, p. 105. Traducimos: “El antihéroe cómico de la ficción estadounidense se distingue del tradicional yanqui de clase baja en cinco aspectos. (1) Tiene mucho tiempo libre, mientras que el yanqui suele dedicarse a una profesión. (2) El antihéroe es apolítico, mientras que el yanqui vive literalmente para la política. (3) Está constantemente frustrado, mientras que el yanqui solo conoce el éxito. (4) El antihéroe es una figura infantil, y el yanqui representa una figura de padre o abuelo. (5) Y, por último, este niño frustrado es producto de la ciudad, mientras que el yanqui es del campo”. (Hemos añadido los números arábigos).

Pronto podremos comprobar que se trata de un esquema un tanto rígido que no acaba de encajar con una lectura atenta de las películas de Capra y de McCarey, y que está exigiendo, a nuestro juicio, otra estrategia más amplia para la diferenciación entre ambos directores. Vamos a exponer el planteamiento de Gehring para a continuación realizar nuestras consideraciones críticas.

Como cuestión previa, advertimos que para nuestro análisis, además del visionado directo de los filmes (algo esencial para la metodología del personalismo filmico que seguimos), contamos no solo con las monografías de Gehring sobre McCarey sino con otras obras dedicadas al cineasta. Destacamos la entrevista en *Cahiers*,⁵⁴ la contribución de Coursodon y Tavernier,⁵⁵ las de Gallagher,⁵⁶ la de Harril,⁵⁷ la de Ganzo,⁵⁸ la de García y Païni,⁵⁹ la tesis inédita de McKeever,⁶⁰ el diccionario de Lourcelles,⁶¹ la monografía de Harvey,⁶² la de Poague⁶³ o la de Miguel Marías.⁶⁴

En el caso de Frank Capra hemos contado, entre otras, con las monografías de Carney,⁶⁵ Girona,⁶⁶ Brenes,⁶⁷ Maland,⁶⁸ Cieutat,⁶⁹ McBride⁷⁰ y Poague.⁷¹

Ocio frente a profesión (Leisure vs Profession). El profesor de la Ball State University estima que los personajes de McCarey son de clase alta y no se les ve realizando actividades que impliquen labor o trabajo. Para justificarlo, Gehring cita estas películas del director de origen irlandés: *Part Time Wife (Esposa a medias, 1930)*, *Indiscreet (Indiscreta, 1931)*; *Six of a Kind (Viaje de placer, 1934)*; *Ruggles of Red Gap (Nobleza obliga, 1935)*; *The Awful Truth (La pícaro puritana, 1937)*; y *My Favorite Wife (Mi mujer favorita, 1940)*.

Sin embargo, podemos comenzar a discrepar con respecto a lo que sostiene Gehring, ya que en todas estas películas, excepto en *The Awful Truth*, conocemos los trabajos de los personajes, y solo ocasionalmente los vemos ociosos. En *Part Time Wife*, él es un alto directivo de una empresa petrolera y ella es una jugadora profesional de golf;

⁵⁴ SERGE DANÉY Y JEAN LOUIS NOAMES, 'Leo et les aléas: entretien avec Leo McCarey', *Cahiers du cinema* 163 (1965), pp. 10-20.

⁵⁵ JEAN PIERRE COURSDON Y BERNARD TAVERNIER, 'McCAREY Leo. 1898-1969', *Vol. 2, de 50 años de cine norteamericano*, trad. F. Díaz del Corral y M. Muñoz Marinero, Akal, Madrid, 2006), pp. 815-820.

⁵⁶ TAG GALLAGHER, 'Going My Way', *Leo McCarey: Le burlesques des sentiments*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Cinémathèque française, Milán, 1998); *Make Way for Tomorrow: Make Way for Lucy*, The Criterion Collection, Irvington, 2009.

⁵⁷ PAUL HARRY, 'McCarey, Leo', *sensesofcinema* (12/2022) (<https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/mccarey/>).

⁵⁸ FERNANDO GANZO, *Leo McCarey*, Capricci, Paris, 2018.

⁵⁹ JEAN-PIERRE GARCIA Y DOMINIQUE PAÏNI, *Leo McCarey. Les burlesque des sentiments*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Cinémathèque française, Milán, 1998.

⁶⁰ MCKEEVER, 'The McCarey Touch: The Life and Times of Leo McCarey', Tesis doctoral, Case Western Reserve University, 2000.

⁶¹ JACQUES LOURCELLES, *Dictionnaire du Cinema : Les films*, Robert Laffont, Paris, 1992.

⁶² JAMES HARVEY, *Romantic Comedy in Hollywood from Lubitsch to Sturges*, Da Capro, Nueva York, 1998.

⁶³ LELAND POAGUE, *Billy Wilder & Leo McCarey: The Hollywood Professionals*, Vol. 7, A.S. Barnes, San Diego, 1980.

⁶⁴ MIGUEL MARÍAS, *Leo McCarey: Sonrisas y lágrimas*, Athenaica, Sevilla, 2023.

⁶⁵ RAYMOND CARNEY, *American Vision: The Films of Frank Capra*, Cambridge University Press, 1986.

⁶⁶ RAMÓN GIRONA, *Frank Capra*, Cátedra, Madrid, 2008.

⁶⁷ CARMEN SOFÍA BRENES, *Recepción poética del cine: Una aproximación al mundo de Frank Capra*, EDUSC, Roma, 2008.

⁶⁸ CHARLES J. MALAND, *Frank Capra*, Twayne Publishers, Boston, 1980.

⁶⁹ MICHEL CIEUTAT, *Frank Capra*, Cinema Club Collection, Barcelona, 1990.

⁷⁰ JOSEPH MCBRIDE, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster Inc., Nueva York, 2000.

⁷¹ POAGUE, *Another Frank Capra*, Cambridge University Press, 1994.

en *Six of a Kind* él es un empleado de banca y ella una ama de casa muy ocupada, que también busca conseguir ingresos extra para abaratar el viaje que van a realizar celebrando su aniversario de boda; en *Ruggles of Red Gap*, él pasa a regentar un restaurante y ella le ayuda en la cocina; en *My Favorite Wife*, él es un abogado en ejercicio y ella no ha querido sacrificar sus investigaciones como antropóloga cultural.

Pero además, podemos aludir a otros films como *Love Affair* (*Tú y yo*, 1939) o *Once Upon a Honeymoon* (*Hubo una luna de miel*, 1941) en los que precisamente el desempeño de un trabajo es el que define a los personajes. En la primera, él dejará de ser un gigoló para retomar en serio su carrera de pintor, aceptando también colaborar con murales urbanos, y ella se dedicará al canto y a la enseñanza de niños y niñas huérfanos; en la segunda, él es un periodista y ella una artista de variedades, a la que un oficial nazi quiere retirar de su labor y convertirla en una espía.

En definitiva, esta primera caracterización nos parece, por lo que acabamos de mostrar, claramente forzada en lo que respecta al lado de McCarey. Pero tampoco parece acertada por la vertiente de Capra. Gehring se refiere aquí a tres películas del director de origen italiano: *It Happened One Night* (*Sucedió una noche*, 1934), *Mr. Deeds Goes to Town* (*El secreto de vivir*, 1936), y *Mr. Smith Goes to Washington* (*Caballero sin espada*, 1939). En las tres, todas considera que se reflejan las características del yanqui, especialmente en el personaje de Deeds, que prefiere seguir trabajando a vivir como un rico heredero.

Sin embargo, como fácilmente se puede comprobar, la propia actividad de Deeds en su comunidad rural sigue estando bastante desvinculada del trabajo en su sentido más productivo, y lo acerca más hacia unas actividades recreativas (escribe textos para tarjetas de felicitación y toca el trombón en la banda municipal). Del mismo modo, el protagonista de *It Happened One Night* es un periodista que cumpliría sus sueños con una vida en la naturaleza. O también el propio ideal de Jefferson Smith en *Mr. Smith Goes to Washington* se sitúa en la vida en los bosques como un *boy scout* y sus proyectos tienen que ver más con una educación para el tiempo libre que para el empleo remunerado.

Y todavía se pueden ofrecer más datos. Algunas de las películas de Capra en esta década de los treinta —que no sabemos por qué Gehring omite— ponen de relieve que sus personajes profesan expresamente una clara opción por salirse de los moldes estrictos de la sociedad del trabajo. La primera de sus cintas de estos años, *Ladies of Leisure* (*Mujeres ligeras*, 1930) está completamente situada en una sociedad del ocio, heredera de los locos años veinte, al igual que *Platinum Blonde* (*La jaula de oro*, 1931). También lo vemos con toda claridad en *Broadway Bill* (*Estrictamente confidencial*, 1934) que aboga por las ilusiones del mundo de las carreras de caballos y la nobleza de un pura sangre frente a la sequedad y el rigorismo del mundo de la producción y los negocios; o en *Lost Horizons* (*Horizontes perdidos*, 1937) con la elección del protagonista de una vida monástica frente a los ajetreos de las sociedades occidentales basadas en la competitividad y en la belicosidad de sus aspiraciones; o en *You Can't Take It With You* (*Vive como quieras*, 1938) que como su lema “live as you like” (de donde viene el título en castellano), pone como razón para la actividad no los criterios productivos crematísticos, sino los del desarrollo de una vocación personal creativa.

Por tanto, la conclusión más lógica de una lectura rigurosa de la filmografía de ambos directores es que no existe esa clara confrontación entre “ocio en Leo McCarey” frente a “trabajo en Frank Capra”, sino que más bien ambos combinan esas cualidades en sus personajes principales, que no aparecen así de un modo excluyente. Están en función de algo más amplio: de una indagación antropológica de sus personajes, no meramente funcional.

Apoliticismo frente a politicismo (Non-Political vs Political). Gehring considera que las películas del director irlandés pivotan más hacia los problemas matrimoniales que hacia los propios de la comunidad política: “McCarey’s feature revolves around marital dilemmas rather than political dilemmas”.⁷² Pero una afirmación tan rotunda puede y debe ponerse en cuestión con la aportación de películas del director de origen irlandés como *Duck Soup* (*Sopa de ganso*, 1933) con los hermanos Marx y su sátira contra las dictaduras y la irracionalidad de la guerra; o como *Ruggles of Red Gap* (*Nobleza obliga*, 1935) y su exaltación de los ideales del Discurso de Gettysburg de Abraham Lincoln a cargo del protagonista, un antiguo mayordomo inglés que descubre así los fundamentos de la libertad política estadounidense; o en *The Milky Way* (*La vía láctea*, 1936) y su ironía sobre la distorsión de los hechos reales por el poder mediático; o en *Make Way for Tomorrow* (*Dejad paso al mañana*, 1937) y la difícil situación de los ancianos por una ausencia de previsión social para sus años de retiro laboral; o en *Once Upon a Honeymoon* (*Hubo una luna de miel*, 1941) y su denuncia sin ambages de la política imperialista nazi; o finalmente en *My Son John* (*Mi hijo John*, 1951) y su rechazo del comportamiento totalitario inducido por las ideologías que dividen y enfrentan a las familias, durante la guerra fría posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Y no faltan películas de este mismo periodo en las que Capra aborda temas cómicos, solo indirectamente políticos, como en *Lady for a Day* (*Dama por un día*, 1933), en la ya mencionada cinta sobre las carreras de caballos *Broadway Bill* (1936) o claramente, en *Arsenic and Old Lace* (*Arsénico por compasión*, 1941/1944), concebida como un producto de entretenimiento, mientras Capra se iba a realizar cine de propaganda para justificar la intervención de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial.⁷³

Gehring hace una alusión muy interesante a la influencia de Will Rogers⁷⁴ sobre Capra cuando ambos trabajaban para Hal Roach, justificando así que el estilo chascarrillo (crackerjack) del cómico estadounidense influyera en la preferencia de Capra por las películas de humor yanqui. Pero tampoco nos parece del todo indubitable que eso influyera en una decantación del director de origen italiano hacia una réplica de este modelo en sus películas. Sin embargo, reconocemos que la justificación de esta tesis requeriría una mayor elaboración que la que nos es posible en esta contribución, por lo que debemos limitarnos a apuntar como argumento de contraste que la trilogía de Rogers con John Ford, la más lograda del cómico, presenta personajes tanto de héroe como de antihéroe.

Frustración frente a éxito (Frustration vs Success). Gehring argumenta que todos los personajes de McCarey en las películas de esta década prolongan la frustración que el director infundió en la pareja Laurel y Hardy en los años veinte. Por el contrario, considera que los personajes de Capra encuentran un consuelo más racional para sus frustraciones.

⁷² GEHRING, *Leo McCarey and...*, p. 158. Traducimos: “Las películas de McCarey giran en torno a dilemas matrimoniales más que a dilemas políticos”.

⁷³ Sobre los documentales que Frank Capra filmó para alentar el apoyo de la sociedad estadounidense frente al expansionismo de los regímenes totalitarios de Alemania, Italia y Japón, véase GIRONA, *Why We Fight de Frank Capra: El cinema al servei de la causa aliada*, Ediciones de la Filmoteca-Instituto Valenciano del Audiovisual Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2009.

⁷⁴ Sobre Will Rogers, cfr. JOSEPH H. CARTER Y WILL ROGERS, *Never Met a Man I Didn't Like: The Life and Writings of Will Rogers*, Avon Books, Nueva York, 1991; P.J. O'BRIEN, *Will Rogers: Ambassador of Good Will. Prince of Wit and Wisdom*, The John C. Winston Company Chicago, 1935; BEN YAGODA, *Will Rogers: A Biography*, Alfred A. Knopf Inc., Nueva York, 1993.

Sin embargo, sin reiterar lo que ya hemos argumentado en las dos contraposiciones anteriores, no parece evidente que los personajes de Capra encuentren ese consuelo tan fácilmente. Tanto Peter Warne en *It Happened One Night*, como Deeds y Jefferson en las películas que llevan sus nombres, experimentan lo que podríamos caracterizar como una educación del deseo, análoga a la de los personajes de McCarey en *The Awful Truth* o en *My Favorite Wife*. De hecho, otras películas como *Lost Horizon* y *You Can't Take It With You* hacen más hincapié en una necesidad de explorar lo que realmente hace felices a las personas, de un modo perfectamente análogo al de los personajes de *Love Affair* de McCarey.

Pero incluso podemos señalar algo más: a las victorias finales de los personajes de Capra en *Mr. Deeds Goes to Town* y *Mr. Smith Goes to Washington* les preceden largos períodos de frustración que solo se resuelven al final, e incluso para algunos comentaristas, con una cierta ambigüedad. Una argumentación que también se emplea con frecuencia para la posterior *It's a Wonderful Life* (1946).

En otras películas de esta década Capra dibuja todavía la frustración de una manera más completa, si bien ya se distancian de la comedia, y funcionan dentro de lo que se debe calificar como melodrama. Así, en *The Miracle Woman* (*La mujer milagro*, 1931) este desajuste interior se muestra con una protagonista femenina que juega con el negocio de la religión milagrera por despecho por cómo una comunidad había tratado a su difunto padre, que era su pastor. *Forbidden* (*Amor prohibido*, 1932), un filme que quizás mereciera formar parte del género establecido por Cavell del melodrama de la mujer desconocida,⁷⁵ describe con amplitud este estado de ánimo al relatar la vida continuamente frustrada de la amante de un hombre casado cuya esposa está crónicamente enferma y de la que no se separa o se divorcia por compasión. Incluso la protagonista, en su papel de amante abnegada, llega a entregar a su hija común para que aparezca como hija del matrimonio. *The Bitter Tea of General Yen* (*La amargura del general Yen*, 1933) relata la historia de un general chino que lo pierde todo en una contienda interna por amor hacia una misionera americana a la que ha secuestrado y que, aceptando su destino aciago, termina suicidándose. En estos tres casos no hay ni sombra de éxito en los protagonistas, sino que más bien parecen mostrarse completamente impotentes ante las derivaciones de un mundo injusto.

El niño frente al adulto (*Child vs Adult*). Tampoco parece un contraste plenamente justificado que en la obra de McCarey los personajes mantengan un componente infantil, prolongando la forma de ser de Laurel y Hardy en las películas de los años veinte, y sin embargo el mundo de Capra sea enteramente adulto en los personajes de los mismos años.

Habría que comenzar a rebatirlo por medio de señalar que la colaboración de Capra con Harry Langdon, a mediados de los años veinte, va generando también el prototipo de un personaje infantilizado, en el que la inocencia y su confianza en Dios son sus mayores virtudes.⁷⁶

Por otro lado, es difícil hacer una declaración más clara abogando por no desechar al niño que todos llevamos dentro que la realizada por los personajes de Capra al final de *You Can't Take It With You*, con el magnate de las industrias de armamento renunciando a seguir buscando el éxito en la expansión de sus negocios necrológicos de fabricación de armas para recuperar la alegría infantil y tocar la armónica. O el personaje del

⁷⁵ CAVELL, *Contesting tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, The University of Chicago Press, 1996.

⁷⁶ CAPRA, *El nombre...*, p. 90.

protagonista en *It's a Wonderful Life* (*iQué bello es vivir!*, 1946) —aunque se trate de una película ya de posguerra—, que está adecuadamente interpretado si vemos en él a alguien que ha mantenido una fe infantil en los valores que le inculcó su padre, hasta que un fracaso le tienta a desistir de ellos y considerarse un completo fracasado, al que solo le cabe esperar la muerte. Pero será de nuevo un ángel de rasgos infantiles, lector por cierto de Tom Sawyer (como sabemos precedente del antihéroe de comedia), quien rescate al personaje de esa oscuridad que le arrebató las ganas de vivir.

Ciudad frente a campo (*City vs Country*). Por último, Gehring sitúa al antihéroe de comedia de McCarey en un entorno urbano, mientras que el héroe de comedia de Capra busca la redención en un retorno a los valores rurales.

Pero, de nuevo, nos parece que este contraste no existe de forma tan clara y excluyente. En la obra de McCarey, personajes como el mayordomo en *Ruggles of Red Gap* alcanzan otra vida en el entorno rural del mundo estadounidense. O los ancianos de la película de *Make Way for Tomorrow* se asfixian en un entorno urbano que no les permite vivir con justicia, y del que solo pueden encontrar un momento amable si reviven su luna de miel. Las reconciliaciones de las parejas en *The Awful Truth* o *My Favorite Wife* son posibles en el regreso a un mundo rural, a un mundo verde del que habla Cavell.⁷⁷

7. LA CONTRAPOSICIÓN ENTRE LOS PERSONAJES DE MCCAREY Y LOS DE CAPRA PARECE EXIGIR OTRA CONSIDERACIÓN: LA REVISIÓN DE LAS OPCIONES METODOLÓGICAS DE GEHRING. Vemos, por tanto, que son muchos los datos que impiden que la contraposición entre “antihéroe de comedia en McCarey” y “héroe de comedia en Capra” funcione de manera completamente satisfactoria. Ni el ocio frente al trabajo, ni el apoliticismo frente al politicismo, ni la frustración frente a éxito, ni el niño frente al adulto, ni la ciudad frente a campo... sirven para situar a los personajes de uno y otro director de una manera segura y sin contradicciones.

Como ya hemos señalado, creemos que las diferencias entre los dos directores requieren un examen más detenido, que integre mejor lo que las películas de cada director a lo largo de su filmografía nos van mostrando. Las nuevas claves podrían seguir las líneas trazadas por Gutiérrez Delgado⁷⁸ y se podrían concentrar, como ya hemos señalado, en tres: a) el contexto en el que se mueven ambos personajes (mundo ordenado-mundo desordenado), más como una tendencia dominante que como algo que se da de manera inexorable: McCarey propende a presentar un mundo menos regido por la razón y más por los valores emocionales que Capra; b) el aspecto de comedia que une a ambos, es decir, uno y otro mundos son trascendidos desde una capacidad de ironizarlos, de cuestionarlos, desde la personalidad de los personajes que los habitan; c) el ejemplo encarnado de acción concreta, fuerte, audaz, comprometida y abnegada de una persona por otra, que de igual modo es capaz de presentarse en ambos directores... Tres claves que invitan a dar pasos adelante en la indagación antropológica.

Como ya hemos anticipado igualmente, Gehring reconoce que estas diferencias disminuyen a partir de los años cuarenta en relación con las películas con las que ambos directores se comprometen. Con la desoladora experiencia de la Segunda Guerra Mundial, tanto McCarey como Capra, se inclinan por poner a sus protagonistas en situaciones que son incapaces de controlar, porque es eso mismo lo que han experimentado quienes se

⁷⁷ CAVELL, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge, 1981; *Cities of Words...*

⁷⁸ GUTIÉRREZ DELGADO, ‘On the Contemporary...’.

han visto involucrados en el conflicto y toda la desolación humana que ha acarreado. Han sido capaces de palpar las posibilidades de destrucción de los seres humanos, lo que les invita a buscar raíces más hondas para la esperanza final. Este giro reforzará en la trama de sus respectivas películas la acción de algo que va más allá de la dimensión horizontal de la vida, lo que podemos señalar con Anthony J. Steinbock su verticalidad.⁷⁹ O que en lenguaje de pensadores personalistas como Carlos Díaz se expresaría como la contraposición entre “ética autocéntrica” y “ética de la gratuidad”⁸⁰. En ambos directores se concreta en la acción de la gracia, de la presencia de Dios en la vida de sus personajes, desde unas coordenadas cristianas, pero abiertas a otras tradiciones religiosas o humanistas. En Capra de forma muy explícita en *It's a Wonderful Life* (1946); en McCarey en *Going My Way* (1944), *The Bells of St. Mary's* (1945) y *Good Sam* (1948).

La tesis de Gehring tiene una indudable potencia, insistimos, por su claridad y delimitación conceptual, pero creemos que tienen también graves inconvenientes a la hora de delimitar la filmografía de McCarey y de Capra. Estos creemos advertir que proceden de los criterios escogidos en tres direcciones: a) para la selección de las películas, b) para perfilar sus temáticas; y c) para valorar la interacción entre los personajes. Debemos justificarlo de un modo un poco más desarrollado.

a) En primer lugar, si ampliamos la muestra de películas de los años veinte, comprobaremos que la frontera entre el héroe de Capra y el antihéroe de McCarey es aún más difusa. Se ve claramente en cuatro películas de Frank Capra de 1928 —hay una quinta que hasta hoy parece perdida—, en las que los protagonistas reúnen los caracteres del antihéroe, aunque en la cuarta se trate de un personaje que, lejos de ser cómico, sea altamente dramático. Así en la primera, *That Certain Thing* (*Cómo se corta el jamón*, 1928) la competitividad entre las empresas de restauración se resuelve como un conflicto emocional entre los miembros de una familia, de un modo muy ajeno a lo propio de un mundo ordenado y racional; en la segunda, *So This Is Love* (*La virtud del amor*, 1928) el protagonista es un pacífico modisto que se expone a ser boxeador para ganar el amor de la joven de la que está enamorado, consiguiendo salvarse *in extremis* por una argucia de ella; en la tercera, *The Matinee Idol* (*El teatro de Minnie*, 1928), Capra presenta la fragilidad de los teatros ambulantes como antihéroes humanamente preferibles a los triunfadores en las salas de Broadway, y en la cuarta, *The Way of Strong* (*El camino de la fuerza*, 1928), un gánster se ve completamente desarmado por su amor hacia una joven violinista ciega, prefiriendo sacrificar su vida por ella. Por otra parte, en la primera película que Capra dirigió con Harry Langdon, *The Strong Man* (1926), se cumplen plenamente las cinco características del antihéroe: es ocioso, apolítico, experimenta continuamente la frustración, es infantil y sufre la inadaptación al medio urbano. También de un modo expreso, *Flight* (*Águilas*, 1929) es el relato de un perdedor como jugador de fútbol americano que marcó un tanto contra su propio equipo, corriendo desorientado, el cual se alista como piloto de los marines buscando olvidar ese ridículo.

b) En segundo lugar, las temáticas no están tan claramente perfiladas como para situarlas en bloques contrapuestos. En el McCarey de los años 30, como ya hemos anticipado, encontramos ya un claro componente político en *Ruggles of Red Gap* (*Nobleza obliga*, 1935) y su defensa de los valores constitucionales en el Discurso de Gettysburg. Pero también los vemos en otras películas que hemos ido señalando: *Duck*

⁷⁹ ANTHONY J. STEINBOCK, *Phenomenology and Mysticism: The verticality of religious experience*, Indiana University Press, Bloomington, 2007.

⁸⁰ CARLOS DÍAZ, *Contra Prometeo (Una contraposición entre ética autocéntrica y ética de la gratuidad)*, Encuentro, Madrid, 1980.

Soup (Sopa de ganso, 1933) es una denuncia del absurdo de la guerra; *The Milky Way (La vía láctea, 1936)* establece una alerta frente a la construcción mediática de los falsos héroes; *Make Way for Tomorrow (Dejad paso al mañana, 1937)* pone de relieve al abandono de la suerte de los ancianos si no se organizan medidas de Seguridad Social. Y entrando en los años 40, *Once Upon a Honeymoon (Hubo una luna de miel, 1941)* se relaciona con *The Great Dictator* de Chaplin o *To Be or Not To Be* de Lubitsch en la explicitud para dejar patente tanto la malicia del nazismo como su deseo de expansión global, en tiempos en los que la sociedad americana se mostraba indecisa con respecto a intervenir en Europa o abstenerse de hacerlo.

c) Por último, no es la configuración individual, sino la interacción entre los personajes, tal y como se propone por los ambos directores en la pantalla, la que hace que tanto los héroes de McCarey como los de Capra adquieran una creciente dimensión comunitaria, relacional, de creación de vínculos. Hasta el punto de que en muchas de sus películas, el heroísmo es fruto del crecimiento mutuo de los protagonistas como personas, gracias a la complementariedad hombre-mujer, o incluso explícitamente entre esposas y maridos.

Esto requiere que revisemos aún más en profundidad la selección que Gehring hace de la filmografía de ambos directores.

En el caso de McCarey, el profesor de la Universidad de Ball ha puesto en el caso central el trabajo de McCarey para modelar el dúo Laurel y Hardy. Sin negar la importancia de este hito en la carrera del cineasta de origen irlandés, no hay que dejar de considerar lo que supusieron para él otros trabajos con los estudios de Hal Roach. Así, el dirigir a un cómico hoy desconocido por el gran público como Charley Chase le supuso una introducción de temas que para muchos anticipa lo que luego sería la comedia de situación, tan extendida en el mundo televisivo. El personaje de Chase es de modo reiterado enamorado, y su perspectiva de felicidad la encuentra en una relación más noble y profunda entre hombre y mujeres, cuando se pasa del mero flirteo utilitario a una voluntad matrimonial de reconocer el rostro de la mujer en su otredad. El universo de Chase participa mucho del mundo desordenado que luego desarrollan Laurel y Hardy. Pero los deseos del personaje de Chase de introducir en él una lógica de una mayor coherencia en el modo de comportarse las personas y las parejas resultan manifiestos.

Todavía esto es más patente en el trabajo de McCarey con otro cómico también poco presente en nuestros días como es Max Davidson. Su personaje representa el modelo del padre de familia judío celoso por los valores que deben regir en su hogar la vida de sus hijos y de sus futuros matrimonios. De un modo todavía más acusado que en el caso de Charley Chase observamos un mundo cuya coherencia se busca con la posibilidad y el compromiso con que las personas desarrollen sus proyectos familiares.

Y así, podemos considerar que las películas de los años treinta de McCarey no solo son herederas del dúo Laurel y Hardy, sino también de lo trabajado con Charley Chase y con Max Davidson, entre otros cómicos. De ahí la importancia de los vínculos entre los personajes que se dan en todas ellas. Y que incluso el factor común entre las tres referencias cómicas comienza a ser ya la relacionalidad. No solo en el caso de Charley Chase o de Max Davidson, sino también en el de Laurel y Hardy, pues representan frente a los otros clásicos de la comedia de humor (Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon...) una apuesta por la interacción y la amistad. Continuamente están padeciendo desastres entre ellos, destacando Hardy, que resulta con frecuencia abusivo en su relación con Laurel. Pero McCarey no deja de mostrar de manera explícita que sus lazos de amistad son fuertes, que en su pequeñez mutuamente se valoran, que saben que el mundo cada vez más duro y agresivo en el que les toca vivir resulta más

soportable gracias a su mutua cercanía, a su filial. Se aprecia en el corto *Early to Bed*, de 6 de octubre de 1928 con una declaración de intenciones casi literal. En esta cinta la relación entre Laurel y Hardy como colegas y vagabundos es puesta a prueba cuando el último hereda una inmensa fortuna. Será una ocasión para que McCarey presente que entre ellos no hay solo una mutua conducta infantil antiheroica, sino lazos de mutuo cuidado y aprecio, pues el personaje de Hardy seguirá contando con Laurel desde la más estricta igualdad de reconocimiento, a pesar de los intentos de este último de ponerse a su servicio como criado.

Pero esto no es exclusivo de McCarey. También en Capra encontramos una aportación semejante. De un modo fácilmente perceptible se nos muestra en lo que se ha venido presentando por los estudiosos de Capra como la “trilogía de la aventura o de la tecnología”: *Submarine* (*Submarino*, 1928), *Flight* (*Águilas*, 1929) y *Dirigible* (*Dirigible*, 1931). El cineasta de origen siciliano presenta con bastante claridad a unos protagonistas en los que sus relaciones de amistad les impiden auto comprenderse de manera puramente individualista como héroes. Son personas comunitarias que se preocupan el uno del otro, pero también de la comunidad que forman con el resto de los soldados. E incluso las relaciones de cada uno de los personajes principales con las distintas mujeres que aparecen en los filmes van haciendo una mejor valoración de ellas y, en consecuencia, una actuación más respetuosas de su ser personal conforme avanza la trilogía.

Es decir, la contraposición héroe y antihéroe, tal y como Gehring ha documentado de modo muy preciso, permite dibujarse desde una perspectiva distinta con la que plantea la antropología común y subyacente de McCarey y Capra. Lo que Gehring propone al hilo de la historia de la cultura popular estadounidense lo podríamos considerar como “de dominación o de preferencia de la construcción de la comunidad política sobre los individuos y su educación en la familia”. Yanqui y antihéroe son modos de presentarse en la sociedad en los que parece que la dedicación a lo público es ante todo un ejercicio de los valores individuales, de elegir modelos de ciudadanos. Estos que luego podrán ser aupados como representantes para los distintos procesos de cooptación, desde los jueces hasta los parlamentarios o gobernadores, o incluso, para el presidente de la Unión.

Sin embargo, la antropología subyacente en McCarey y Capra, su personalismo cinematográfico, al que ya hemos aludido,⁸¹ creemos que no se compadece tan fácilmente con un esquema individualista en el que se hace primar el liderazgo de uno solo. Al contrario, tanto en el caso de Capra como en el de McCarey, se subraya que las personas se forman en el amor a través del matrimonio y la familia, por medio de la educación de los padres, y de ahí surgen las virtudes cívicas o se debilitan si no se cuidan de manera suficiente. La primera instancia de verificación de una auténtica construcción del bien común se da en la sociedad que crean el varón y la mujer, como espléndidamente ha justificado Cavell.⁸²

Mas que una cuestión de antihéroes o héroes estamos ante personas que crecen o no en sus lazos comunitarios y de reconocimiento del otro. Porque lo que hace verdaderamente que las personas se desarrollen es la entrega generosa de uno mismo.

Si leemos las películas de McCarey y de Capra desde esta perspectiva probablemente reconozcamos que lo que se está proponiendo desde un horizonte personalista es que se supere la escisión entre la vida privada y la vida pública, reconociendo el valor de la vida familiar como propulsora de la unidad de vida y de su dimensión comunitaria.

⁸¹ Ver nota 14.

⁸² CAVELL, *Pursuits of Happiness*.

8. REFLEXIONES FINALES SOBRE LA NECESIDAD DE LEER LA HEROICIDAD Y LA ANTIHEROICIDAD DESDE UNA NARRATIVA DE LA RESISTENCIA Y DE LA ESPERANZA. Creemos que hemos podido mostrar de modo persuasivo que el contraste héroe-antihéroe no encaja de modo plenamente satisfactorio como criterio para diferenciar las filmografías de Capra y de McCarey, ni siquiera en el caso de las películas de los años treinta. Consideramos que ambos directores son capaces de dibujar sus personajes con los rasgos de ambas tipologías, en la medida que las dos se apoyan en una imagen antropológica mejor definida: la persona como ser capaz de entrar en relación y crear vínculos con los demás, incluyendo en su dimensión trascendente. Su condición de cristianos, manifestada por ambos de modo explícito,⁸³ les pudo permitir tener arraigada esta convicción que luego trasladaban a la pantalla con plena fluidez y con un sentido de la belleza nada moralista ni moralizante.

Sin embargo, el valor de la caracterización de Gehring permanece intacto si la entendemos de un modo más amplio, como un marco interpretativo que nos permite avanzar en la comprensión antropológica de lo que se propone cuando hablamos del héroe.

Señala la profesora Gutiérrez Delgado, recordando el propósito de la reunión científica que había convocado en marzo de 2025: “En esta conferencia no solo reconocemos que el heroísmo, como signo sacrificial y actitud para afrontar el bien común, sigue vivo en la sociedad, sino que sus representaciones audiovisuales y literarias provocan una legítima reflexión sobre quiénes somos y cómo ser mejores”.⁸⁴

Gehring, en su análisis del antihéroe de comedia, pone de relieve que ya no podemos dar por sentado que estemos en la era del héroe yanqui, en la que con sabiduría y sentido común podemos restablecer el orden de las cosas. Nos sitúa ante un mundo profundamente alterado y a menudo dañado, que llamamos urbano, y que es en realidad con mucha frecuencia el del profundo alejamiento de nuestras raíces vitales y ecológicas.

Las personas de los siglos XX y XXI, no solo los ciudadanos estadounidenses, son puestas a prueba continuamente por los retos de un desarrollo tecnológico que promete éxito a raudales, pero que hace que la vida cotidiana sea cada vez más frágil y precaria. Sobre todo en los primeros y últimos momentos de la vida humana, donde aparece en toda su vulnerabilidad. El antihéroe de comedia de Gehring no se paraliza ante este riesgo, sino que actúa dentro de sus esferas de proximidad, poniendo en marcha la lógica de la resistencia que le mantiene en la genuina humanidad, ya sea a través de una amistad de la infancia —pero una amistad al fin y al cabo—, como en Laurel y Hardy, o en los desafíos de un matrimonio basado en el amor, como en las comedias y melodramas de ambos directores de los años treinta, cuarenta y cincuenta... y a pesar de las dificultades hasta el final de su carrera en los años sesenta, al igual que experimentó Capra.

Porque, al final, lo más decisivo que hace el antihéroe es depositar sus esperanzas, sean minúsculas o mayúsculas, no en su propia fuerza, sino en el otro. En definitiva, en la primacía del amor.

Volviendo a las tesis de Ballesteros, la sensibilidad cinematográfica tanto de McCarey como de Capra estaba apuntando a que el riesgo de las sociedades individualistas es generar alienación en sus ciudadanos. “Lo central ahora no sería ya la lucha contra la

⁸³ Véase en el caso de Capra su autobiografía: FRANK CAPRA, *El nombre...* Y en el caso de Leo McCarey un artículo muy significativo: LEO MCCAREY, ‘God and Road to the Peace’, *Photoplay* 33 (09/1948).

⁸⁴ GUTIÉRREZ DELGADO, ‘On the Contemporary...’.

represión del Estado, ni siquiera contra la explotación del mercado, sino contra la alienación del individuo”.⁸⁵

De un modo convergente, Alasdair MacIntyre ha podido suministrar los criterios de evolución social que nos han llevado a esta situación. El esquema de las virtudes humanas queda precarizado cuando no se puede sostener sobre una comprensión compartida de la naturaleza humana y se confía únicamente en reacciones emocionales o de empatía⁸⁶. Un fundamento así para la heroicidad resulta insuficiente, y no lo restaura ni mucho menos la extensión de una lógica del mercado.⁸⁷

Ante esa situación el antihéroe puede aparecer entonces como aquel que personaje que, consciente de su propia vulnerabilidad y de la necesidad de los demás,⁸⁸ confía en la acción de la gracia para reconfigurar su esquema de virtudes humanas desde las virtudes teologales.⁸⁹ Sabe hasta qué punto es frágil su fortaleza, precaria su templanza y vacilantes su prudencia. Como resultado su justicia está en continua necesidad de ajuste y de mejora. Pero confía en que la fe, la esperanza y la caridad le ayudarán a resistir y a seguir caminando confiado en un mañana mejor.

De este modo, más allá de las diferencias entre McCarey y Capra lo que persiste en ambos directores es un aliento común: que el cine ayude al espectador a encontrar bases sólidas para su esperanza. Una narrativa siempre antigua y siempre nueva, que por responder a los aspectos más permanentes de lo humano, parece imprescindible para tiempos postheroicos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- JESÚS BALLESTEROS, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Madrid, Tecnos, 2000.
 WALTER BLAIR, *Horse Sense in American Humor*. The University of Chicago Press, Chicago, 1942.
 —, *Native American Humor*, Harper & Row Publishers/Chandler, Nueva York, 1960.
 PETER BOGDANOVICH, *El director es la estrella. Volumen II*, trad. de R. Valero, T&B Editores, Madrid, 2008.
 CARMEN SOFÍA BRENES, *Recepción poética del cine: Una aproximación al mundo de Frank Capra*, EDUSC, Roma, 2008.
 ROBERT BRESSON, *Notas sobre el cinematógrafo*, trad. de D. Aragón Strasser, Árdora, Madrid, 1997.
 FRANK CAPRA, *El nombre delante del título*, trad. de D. Santos, T&B Editores, Madrid, 2007.
 RAYMOND CARNEY, *American Vision: The Films of Frank Capra*, Cambridge University Press, 1986.
 JOSEPH H CARTER Y WILL ROGERS, *Never Met a Man I Didn't Like: The Life and Writings of Will Rogers*, Avon Books, Nueva York, 1991.

⁸⁵ BALLESTEROS, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, p. 151.

⁸⁶ MACINTYRE, *Tras la virtud*.

⁸⁷ MACINTYRE, *Justicia y racionalidad*.

⁸⁸ MACINTYRE, *Animales racionales y dependientes*.

⁸⁹ MACINTYRE, *Tres versiones rivales de la ética*.

- STANLEY CAVELL, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Harvard University Press, Cambridge, 2004.
- , *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. The University of Chicago Press, 1996.
- , *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge, 1981.
- , *This New Yet Unapproachable America: Lectures after Emerson after Wittgenstein*, University of Chicago Press, 2013.
- MICHEL CIEUTAT, *Frank Capra*, Cinema Club Collection, Barcelona, 1990.
- FELICITY COLMAN, *Deleuze & Cinema: The Film Concepts*, Berg, Nueva York, 2011.
- JEAN PIERRE COURSDON Y BERNARD TAVERNIER, 'McCarey, Leo: 1898-1969', *50 años de cine norteamericano*, vol. 2, trad. de F. Díaz del Corral y M. Muñoz Marinero, Akal, Madrid, 2006, pp. 815-820.
- SERGE DANÉY Y JEAN LOUIS NOAMES, 'Leo et les aléas: entretien avec Leo McCarey', *Cahiers du cinéma* 163 (1965), pp. 10-20.
- LUC DARDENNE, *Sur L'affair humaine*, Seuil, Paris, 2012.
- CARLOS DÍAZ, *Contra Prometeo (Una contraposición entre ética autocéntrica y ética de la gratuidad)*, Encuentro, Madrid, 1980.
- JOSEP MARIA ESQUIROL, *La resistencia íntima: Ensayo de una filosofía de la proximidad*, Acantilado, Barcelona, 2019.
- TAG GALLAGHER, 'Going My Way', *Leo McCarey : Le burlesques des sentiments*, pp. 24-37, Edizioni Gabriele Mazzotta, Cinémathèque française, Milán, 1998.
- , *Make Way for Tomorrow: Make Way for Lucy*, The Criterion Collection, Irvington, 2009.
- FERNANDO GANZO, *Leo McCarey*, Capricci, Paris, 2018.
- JEAN-PIERRE GARCIA Y DOMINIQUE PAÏNI, *Leo McCarey. Les burlesques des sentiments*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Cinémathèque française, Milán, 1998.
- WES D. GEHRING, *Film Clowns of the Depression. Twelve Defining Comic Performances*, McFarland & Company, Jefferson, 2007.
- , *Populism and the Capra Legacy*, Greenwood Press, Westport, Connecticut; London, 1995.
- , *American Dark Comedy: Beyond Satire*. Greenwood Press, Westport, 1996.
- , *Groucho & W. C. Fields: Huckster Comedians*, University Press of Mississippi, Jackson, 1994.
- , *Irene Dunne: First Lady of Hollywood*, *Filmmakers Series* 104. The Scarecrow Press, Manham, 2006.
- , *Leo McCarey and the Comic Anti-hero in American Film*, Arno Press, Nueva York, 1980.
- , *Leo McCarey: From Marx to McCarthy*, The Scarecrow Press, Lanham, 2005.
- , *Romantic vs Screwball Comedy: Charting the Difference*, The Scarecrow Press, Lanham, 2002.
- , *Screwball Comedy: A Genre of Madcap Romance*, Greenwood Press, Nueva York, 1986.
- , *W. C. Fields: A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport, 1984.
- RAMÓN GIRONA, *Frank Capra*, Cátedra, Madrid, 2008.
- , *Why We Fight de Frank Capra: El cinema al servei de la causa aliada*, Ediciones de la Filmoteca-Instituto Valenciano del Audiovisual Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2009.
- RUTH GUTIÉRREZ DELGADO, 'El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico', *Ámbitos* 21 (2012), pp. 43-62.

- , 'On the Contemporary Relevance of The Heroic Myth' (<https://sites.google.com/hawaii.edu/hawaiiinternationalfilm/ha%CA%BBi%CA%BB%C5%8Dlelo-panelists/welcome-address-ruth-guti%C3%A9rez-delgado-full-text>).
- PAUL HARRIL, 'McCarey, Leo', *sensesofcinema* (12/2002) (<https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/mccarey/>).
- GEORGE WASHINGTON HARRIS, *Sut Lovingood: Yarns Spun By a Nat'ral Born Durn'd Fool*, Dick and Fitzgerald, Nueva York, 1867.
- JAMES HARVEY, *Romantic Comedy in Hollywood from Lubitsch to Sturges*, Da Capro, Nueva York, 1998.
- JOHNSON J. HOOPER, *Simon Sugg's Adventures*. Americus Book Co., 1928.
- JACQUES LOURCELLES, *Dictionnaire du Cinema. Les films*, Robert Laffont, Paris 1992.
- CHARLES J. MALAND, *Frank Capra*, Twayne Publishers, Boston, 1980.
- ALASDAIR MACINTYRE, *Animales racionales y dependientes: Por qué los seres humanos necesitamos virtudes*, trad. de Beatriz Martínez de Murguía, Paidós, Barcelona, 2001.
- , *Justicia y racionalidad: Conceptos y Contextos*, trad. de A. G. Sisón, Eiunsa, Barcelona, 1995.
- , *Tres versiones rivales de la ética*, trad. de R. Rovira, Rialp, Madrid, 1992.
- , *Tras la virtud*, trad. de A. Valcárcel, Crítica, Barcelona, 1987.
- JULIÁN MARÍAS, 'Discurso del Académico electo D. Julián Marías, leído en el acto de su recepción pública el día 16 de diciembre de 1990 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando', *Scio: Revista de Filosofía* 13 (2017), pp. 257-268.
- , *La imagen de la vida humana*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1955.
- MIGUEL MARÍAS, *Leo McCarey: Sonrisas y lágrimas*, Athenaica, Sevilla, 2023.
- JOSEPH MCBRIDE, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster Inc., Nueva York, 2000.
- LEO MCCAREY, 'God and Road to the Peace', *Photoplay* 33 (09/1948).
- JEROME M. MCKEEVER, 'The McCarey Touch: The Life and Times of Leo McCarey', Tesis doctoral, Case Western Reserve University, 2000.
- ALBERT F MCLEAN, *American Vaudeville as Ritual*, University of Kentucky Press, Lexington, 1965.
- HORACIO MUÑOZ-FERNÁNDEZ, *Filosofía y cine: Filosofía sobre cine y cine como filosofía*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.
- P.J. O'BRIEN, *Will Rogers. Ambassador of Good Will. Prince of Wit and Wisdom*. The John C. Winston Company, Chicago, 1935.
- JOSÉ-ALFREDO PERIS-CANCIO, GINÉS MARCO, Y JOSÉ SANMARTÍN ESPLUGUES, *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo de Leo McCarey, Tomo I: Fundamentos y Primeros Pasos hasta The Kid from Spain (1932)*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2022.
- , *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo filmico de Leo McCarey, Tomo II: El personalismo filmico de Leo McCarey con los hermanos Marx, W.C. Fields y Mae West*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2022.
- , *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo filmico de Leo McCarey, Tomo III: El personalismo filmico de Leo McCarey con Charles Laughton en Ruggles of Red Gap y con Harold Lloyd en The Milky Way (1936)*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2023.
- , *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo filmico de Leo McCarey, Tomo IV: Dos cumbres del personalismo filmico de Leo McCarey en 1937: Make Way for Tomorrow y The Awful Truth*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2024.
- , *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo filmico de Leo McCarey, Tomo V: La relacionalidad en Love Affair (1939) y la colaboración con Garson Kanin en My Favorite Wife (1940)*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2025.

- , *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo filmico de Leo McCarey*, Tomo VI: *La comedia negra contra el nazismo en Once Upon a Honeymoon (Hubo una luna de miel, 1942) y la reconstrucción desde la esperanza en Going My Way (Siguiendo mi camino, 1944)*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2025 (en prensa).
- , *Cuadernos de Filosofía y Cine sobre el personalismo de Leo McCarey*, Tomo VII: *The Bells of St. Mary's (Las campanas de Santa María, 1945) como secuela de Going My Way (Siguiendo Mi Camino, 1944) y la economía y la generosidad ante la vida en Good Sam (1948) de Leo McCarey*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2026 (en prensa).
- ROBERT BUFORD PIPPIN, *Fatalism in American Film Noir: Some Cinematic Philosophy*, Virginia University Press, Charlottesville, 2012.
- , *Filmed Thought: Cinema as Reflective Form*, University of Chicago Press, 2020.
- , *Hollywood Westerns and America Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, Yale University Press, New Haven, 2010.
- , *The Philosophical Hitchcock: Vertigo and The Anxieties of Unknowingness*, University of Chicago Press, 2017.
- LELAND POAGUE, *Another Frank Capra*, Cambridge University Press, 1994.
- , *Billy Wilder & Leo McCarey: The Hollywood Professionals, Vol. 7*, A.S. Barnes, San Diego, 1980.
- CONSTANCE ROURKE, *American Humor: A Study of the National Character*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., Nueva York, 1959.
- JOSÉ SANMARTÍN ESPLUGUES Y JOSÉ-ALFREDO PERIS-CANCIO. *Cuadernos de Filosofía y Cine 02: Los principios personalistas en la filmografía de Frank Capra*, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2017.
- , *Cuadernos de Filosofía y Cine 03: La plenitud del personalismo filmico en la filmografía de Frank Capra (I). De Mr. Deeds Goes to Town (1936) a Mr. Smith Goes to Washington (1939)*, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2019.
- , *Cuadernos de Filosofía y Cine 04: La plenitud del personalismo filmico en la filmografía de Frank Capra (II). De Meet John Doe (1941) a It's a Wonderful Life (1946)*. Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2019.
- , *Cuadernos de Filosofía y Cine 06: Plenitud, resistencia y culminación del personalismo filmico de Frank Capra. De State of the Union (1948) a Pocketful of Miracles (1961)*, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2020.
- , 'El personalismo filmico en las primeras películas de Leo McCarey: aspectos metodológicos y filosóficos', *Quién: Revista de Filosofía Personalista* 6 (2017), pp. 81-99.
- ANTHONY J. STEINBOCK, *Phenomenology and Mysticism: The Verticality of Religious Experience*, Indiana University Press, Bloomington, 2007.
- JEANETTE TANDY, *Crackerbox Philosophers in American Humor and Satire*, Columbia University Press, Nueva York, 1925.
- FRANÇOIS TRUFFAUT, *El cine según Hitchcock*, trad. de R.G. Redondo, Alianza Editorial, Madrid, 2008.
- JAMES TURBER, 'The Secret Life of Walter Mitty', *The New Yorker*, 03/1939 (<https://www.newyorker.com/magazine/1939/03/18/the-secret-life-of-walter-mitty-james-thurber?currentPage=all>).
- MARK TWAIN, *Huckleberry Finn*, Scholastic Book Services, Nueva York, 1967.
- BEN YAGODA, *Will Rogers: A Biography*, Alfred A. Knopf Inc., Nueva York, 1993.