

LA DIFICULTAD DE SER LEO McCAREY

Desde un principio, una parte del cine (la gran mayoría) se ha considerado (a sí mismo y por los demás) como espectáculo, y no ha aspirado más que a entretener. Eso implicaba el empleo constante de dos factores que se tienen por esencialmente constitutivos de lo cinematográfico: el movimiento y la acción. El movimiento es evidente, está en la propia palabra *kino*, *kinema*, pero ¿por qué también acción? Pues simplemente porque es lo que rellena a la vez las dos materias huecas, el doble vacío, el doble recipiente unido del cine: el espacio y el tiempo.

Para algunos cineastas, sin embargo, ninguna acción significa nada (y, valdría decir, no *llena* nada) a menos que la efectúe, la padezca o siquiera la presencie *alguien*; sin personas (o personajes) no hay acción que valga, ni cabe más narración que la de meros sucesos impersonales, catástrofes naturales, crímenes sin sentido, movimiento mecánico, reacciones convencionales o de autómatas. Lo que a los directores de cine aludidos – que distan de ser todos - les importa de verdad son los protagonistas, y eso quiere decir, puesto que nadie vive normalmente en soledad, también las relaciones que se anudan entre ellos, y que a veces se desarrollan, otras decaen o se deterioran, a veces se deshacen o se rompen, y a menudo se extienden a los personajes (y actores) llamados "secundarios", incluso a los "comparsas".

Leo McCarey, que no en vano empezó como realizador y supervisor de cine cómico, se interesaba poco o nada por la acción – es realmente muy escasa la que hay normalmente en sus películas – y sólo ocasionalmente - y por poco tiempo - por la velocidad: prefería contemplar con calma a sus personajes, tratando de averiguar lo que pasaba dentro de ellos, lo que los menores gestos externos delataban pese a su voluntad de esconderlo o disimularlo, e invitar a los espectadores a hacer lo propio, desde su respectivo punto de vista.

Es raro, pues, que Leo McCarey tuviera, siquiera durante unos diez años (1935-1945), una carrera de cierto éxito, que algunas de sus películas de aire y pronóstico menos comercial fueran resonantes y duraderos éxitos de taquilla. Eran, quién lo ignora o lo olvida, otros tiempos. Por supuesto. Bien puede ser que tan sorprendente fenómeno hoy hubiese sido simplemente imposible. Como practicante de un cine a contrapelo del grueso de la tropa hollywoodense, alejado siempre de los géneros “viriles” y “de acción”, y poco a gusto con las convenciones escritas o implícitas, McCarey compone una figura de rara modestia y escasa ambición, en inusual combinación con su extraordinario talento y su afición a los seres humanos.

Como tantos otros de los más grandes cineastas de su generación, McCarey ni siquiera admitiría ser considerado un artista, y procuraba no llamar la atención, pues deseaba concentrarla en aquello que él quería ver *mejor que a simple vista*, en la realidad de la vida cotidiana; necesitaba para mirar bien una *lente de aumento*, un laboratorio, y unos instrumentos de precisión capaces de resumir en un gesto o una mirada, una vacilación captada o un leve parpadeo instantáneo, toda la compleja maraña de sentimientos simultáneos pero contradictorios o discordantes que sacuden por dentro a una persona emocionada, sobre todo si trata de ocultar o disimular sus sentimientos. Es decir, necesitaba una cámara, el estudio, y unos actores afines, a ser posible muy competentes, que supieran simplemente estar ante la cámara, y mejor aún – esto era ya más difícil – si

lo bastante audaces como para atreverse a rodar sin un guión terminado, improvisando sobre la marcha, componiendo a partir de lo que iba surgiendo o descubriéndose durante la filmación.

Precisamente por eso, es importante ver las películas – no muchas, por desgracia, desde el final de la Segunda Guerra Mundial – que hizo McCarey en una pantalla de suficiente tamaño para que no se pierda una de las ventajas máximas que brindaba el cine sobre las demás artes dramáticas: la posibilidad de ver, en movimiento, a menor distancia y en proporciones muy ampliadas, el doble mapa cambiante del rostro y del cuerpo humano.

Será, sin duda, una perogrullada, pero me temo que, cuando casi todo el que contempla cine lo hace en televisores más o menos grandes – pero más chicos que las menores pantallas de los minicines -, en un ordenador, en una *playstation*, en teléfonos móviles, supongo que dentro de poco en la esfera o rectángulo de un reloj de pulsera, se ha olvidado o se menosprecia un factor tan fundamental como el del *tamaño* de las imágenes, cuyo objeto no es realmente la espectacularidad – no hacen falta el CinemaScope ni el Cinerama, ni las 3-D ni el color, bastan una pantalla cuadrada muy levemente apaisada y el blanco y negro de los orígenes – sino la ampliación que permite ver más y mejor.

Si no se confundiesen aún persistentemente los términos, ni se juzgase todavía la importancia de una película por sus pretensiones explícitas o las intenciones que declaran sus autores, se habría comprendido que las películas verdaderamente materialistas no son ni las más abstractas e incommunicativas, ni las que, por rechazar el diálogo, fían todo a la imagen, sino las que – opinen lo que opinen sobre cuestiones espirituales e incluso de creencias, sean éstas religiosas o de otro género – confían en la realidad y en los actores, que a fin de cuenta, son personas de las que lo verdaderamente importante, como materia prima cinematográfica, son los cuerpos (con su manera de avanzar o retroceder, de saltar o desplomarse, de estar tranquilos o en tensión, de escuchar o conversar) y las voces. Y entonces nos encontraríamos con que no es más materialista Bresson que Dreyer ni Straub que Rossellini, y probablemente ninguno de ellos llegue a serlo en tan gran medida como Allan Dwan, Leo McCarey, John Ford, Charles Chaplin, Ida Lupino y cuatro o cinco japoneses.

Ninguna otra consideración cuenta tanto para Leo McCarey como la parte humana de la realidad, destinatario real de los afectos, y por tanto origen de toda pasión, todo drama, toda hipótesis de felicidad o diversión. Es decir, si pasamos a esa vida paralela que es el cine, los actores. Frente a ellos, es secundario, si no indiferente, que asistamos a un drama o una comedia: de hecho, es imposible saber *a priori* qué va a resultar, puesto que depende de cómo vea McCarey a *esos* actores en *esas* situaciones y en *esos* escenarios, y de lo que brote, como una chispa, de su contacto, de su roce. El arte de lo concreto exige una porción de improvisación, una cuota de libertad imprescindible para alcanzar la verdad exacta del momento, que no aspira a ser eterna ni una verdad absoluta. Y ese es, creo yo, el verdadero secreto de Leo McCarey, cineasta “transparente”, “invisible”, ¿sin estilo? No tanto una cuestión de carácter – su modestia – sino de interés, de lo que le inspiraba curiosidad, de lo que quería ver y compartir, dar a contemplar.

Miguel Marías, S/D.