

UNA TENTACIÓN

Cuando quien para mí era entonces el autor solamente de *Canción de cuna* (1994) —ahora es además un amigo— me propuso escribir un libro sobre McCarey, una de las muchas admiraciones que compartimos, acepté su ofrecimiento con una falta de vacilación que no me impidió entrever, en ese mismo instante, el lío en el que me estaba metiendo. Pero la tentación era demasiado grande para dejarla pasar de largo.

Pese a que *Once Upon A Honeymoon* hubiera podido dar pie para ello, no suele asociarse el cine de Leo McCarey con el llamado *de aventuras*; pero intentar escribir acerca de él tiene mucho de aventura.

En principio, es una empresa que parece condenada, si no directamente al fracaso, sí a permanecer fragmentaria y parcial, a quedarse siempre en el grado de tentativa o, a lo sumo, de apunte o esbozo indicativo: se puede aspirar, como mucho, a dar pistas, a trazar unos surcos que tal vez otros podrán, siquiera mentalmente, seguir y quizá, hipotéticamente, prolongar o ahondar, incluso tomando otra dirección, unos al llegar a la primera encrucijada, otros en el segundo recodo del sendero.

Por otra parte, quizá sea precisamente esa la función *deseable* de la crítica, por limitada que parezca. De hecho, a menudo me pregunto si todo lo que pretenda ir *más allá* de ese relativamente modesto objetivo de apuntar y sugerir, de abrir vías de aproximación, de estimular la reflexión, no supone tomarse un exceso de atribuciones por parte del que escribe, que con frecuencia le conduce, diría que casi irremisiblemente, a abusos interpretativos, que pueden llegar a ser —sin que uno se dé cuenta o,

cuando lo sospecha, sea capaz de evitarlo— delirantes, y como tales, más oscurecedores o enturbiadores que esclarecedores o iluminadores, y más proclives a imponer una visión no menos limitada y restrictiva, cuando no imaginaria e incluso falsa, del objeto mismo de nuestro interés o —por qué no decirlo— de nuestra pasión que a favorecer una mejor y más profunda, completa o cabal comprensión de su obra.

Confieso que en ocasiones tiendo a creer firmemente lo que aquí acabo de sugerir con algunas reservas —pues se trata de éstas más que de vacilaciones—, y menos porque realmente tenga dudas al respecto que por desagradarme la idea de emprender un viaje teniendo previamente plena seguridad acerca de su destino final, las etapas del trayecto y los incidentes y peripecias que acechan todo camino.

Considero que un libro es un objeto lo bastante sólido, voluminoso y duradero como para que su autor no pueda permitirse alegremente la improvisación, ni someterse pasivamente al caprichoso soplo de la inspiración, en caso de que le llegue, pues es ésta una dama que no se caracteriza por su puntualidad ni por su constancia o fidelidad.

Un libro exige —porque lleva tiempo escribirlo, e incluso, aunque ciertamente menos, también leerlo— un argumento que le proporcione unos cimientos y un esqueleto, por lo menos una percha.

No creo preciso, quizá, partir de algo tan detallado como un guión —escrito o mental— definitivo y rígido, que a mí me aburriría verme obligado a seguir o —como inocentemente se dice, sin darse cuenta de las implicaciones de la expresión— *ejecutar*, con el riesgo probable de que el libro naciese muerto o, cuando menos, de que el hipotético y desconocido lector se percatase de mi falta de entusiasmo ante esta limitación y se contagiase de ella inmediatamente, en perjuicio suyo y mío, ciertamente, pero también del editor y, lo que es más grave todavía —pues todos los restantes partícipes en la empresa aceptamos más o

menos conscientemente un riesgo—, del pobre Leo McCarey, que de nada tiene la culpa, y que sólo es responsable de habernos emocionado y divertido lo bastante a los demás como para que alguien pueda querer leer tal libro, yo escribirlo y José Luis Garci editarlo... Y esto, sospecho, por nuestra parte, también con la intención de poder leer un libro que de momento no existe, lo mismo que se debiera producir y dirigir una película porque apetece verla, más que con la idea de hacer un gran negocio o crear una obra de arte.

Pero advierto que empiezo a alejarme de McCarey, y antes de perderme en una jungla de prolegómenos y declaraciones de intención, vuelvo al punto de partida y, *sin más preámbulos* —como decían cada poco en *The Quiet Man*—, aclaro que lo que pretendía dar a entender —sin que ello sirva de excusa en caso de fracaso, ni acreciente mis méritos si llego a conseguir en medida suficiente lo que me propongo— es que no es nada fácil escribir *largo y tendido*, con cierto detalle, sobre un cineasta tan modesto y oscurecido como Leo McCarey, cuyo *estilo invisible* —realmente impenetrable— se resiste como pocos no ya al análisis, sino incluso a la mera descripción, y cuyas mayores virtudes son particularmente inasibles, inaprensibles con palabras, aunque perfectamente diáfanas y acogedoras para los sentimientos y para su vía más rápida al corazón y los sentidos, y de estos últimos sobre todo dos, la vista y el oído, que son los que más cuentan para el espectador de cine.

Debe recordarse que estos dos sentidos son, con el del humor, la inteligencia, y ese otro órgano ya mencionado —antes tan romántico y hoy tan desprestigiado que sólo se asocia con sus fallos y achaques, hasta considerarlo el enemigo público número uno—, las funciones humanas a las que se dirige el cine, o por lo menos aquellas películas que no se olvidan.

Y conviene tenerlo siempre en cuenta, porque en demasiadas ocasiones la vocación didáctica y explicativa que impulsa la actividad crítica conduce a un enfoque analítico que puede

resultar esterilizador, en particular cuando toma por objeto de reflexión un cine tan vivo y *espontáneo* como el de McCarey, cuya materia prima básica es algo tan escurridizo e intangible como las emociones que un espectador atento y preocupado es capaz de detectar en el siempre misterioso rostro de las personas, y que puede compartir con ellas, a sabiendas de que se trata de actores (que también son personas) dando vida a seres de ficción (que a fin de cuentas, aunque imaginarias, son igualmente personas, en ocasiones todavía más que algunas de las *reales*), en historias que no son auténticas (pero que pudieran haber sucedido, que han sido imaginadas y que, por tanto, son *concebibles*).

Por eso, me daría por satisfecho si en este *ensayo* —en el sentido de *intento* o *tentativa*— acerca del cine de Leo McCarey consigo hacer con éxito una labor *proselitista* cuyo objetivo no es convencer de su grandeza al lector ni lograr que se convierta automáticamente en un admirador de McCarey, por mucho que yo pudiera agradecer —en teoría— semejante muestra de confianza ciega, sino simplemente animarle a que procure ver o revisar sus películas, a que las reconsidere con un mínimo de atención y buena fe, a que se permita *sentirlas* con espontaneidad y sin prejuicios, y a que piense luego acerca de ellas, por su cuenta y según su criterio.

Me propongo, pues, suscitar interés, curiosidad y respeto por la obra de este cineasta, que logró aunar como ninguno, y siempre con extremada discreción, esas materias primas que son las sonrisas —más que las carcajadas— y las lágrimas —más que el llanto—, dos reacciones humanas inevitables o irreprimibles, casi siempre involuntarias y reveladoras, que supo mostrar en la pantalla y quiso también ver reflejadas en el rostro de sus espectadores.

Esta *comunidad* entre personajes y público, que es tal vez lo más difícil de obtener, la consiguió Leo McCarey con elegancia y pudor, sin abusar de unas u otras, pasando a menudo, casi

imperceptiblemente, de una reacción a otra, o uniéndolas en instantes de intensa y frágil felicidad recién conquistada, siempre amenazada por su probable condición de efímera —que McCarey no solía dejar que olvidásemos— y aún dolorida por el difícil camino recorrido para llegar hasta ella. Basta recordar el final de *An Affair to Remember* para tener una idea precisa de a qué me refiero. O el más ambiguo y con menos *prometedor* futuro (desde un punto de vista sentimental) de *The Bells of St. Mary's*.

Ya sé que el título que he escogido para este libro evocará en más de un aficionado al cine el que llevó en España la vilipendiada *The Sound of Music* (1965). Es posible, incluso, que la asociación con una película generalmente odiada repugne a alguien, y hasta que a alguno le eche para atrás, y le desanime de seguirme leyendo, pero creo que tanto el nombre español como el original —de una forma más limitada y menos precisa— de esa para mí admirable obra de Robert Wise resumen con bastante precisión las fronteras del cine de McCarey y, por tanto, recogen la esencia de su arte. Aparte de que, como cabe deducir de mi aprecio por ella, no tengo nada en contra de recordar —y hasta de reivindicar, si fuera menester— esa injustamente menospreciada obra de Wise, que probablemente encantaría a McCarey, si tuvo ocasión de verla, y que tiene méritos más que suficientes para divertir y conmover —las dos cosas, en ocasiones a la vez— a cualquier persona capaz de mirar y escuchar sin prejuicios una película con monjas, niños, sentimientos y canciones... y algunas cosas más; como se ve, elementos nada ajenos al mundo de McCarey.

Una última advertencia previa: la estructura de este libro es, ahora que lo pienso una vez terminado, bastante inusual, como, en cierto sentido, corresponde al estilo de Leo McCarey. Podrá parecer desequilibrada, con capítulos muy breves seguidos de otros desproporcionadamente largos, del mismo modo que habrá quienes piensen que dedico una atención desmedida

a algunas de sus películas y apenas me detengo en otras, posiblemente incluso más famosas.

Sin embargo, no se trata simplemente de un resultado casual y no rectificado por premura o pereza, ni tampoco es consecuencia de un designio previo. Ciertamente es, en algún sentido, *lo que me ha salido*, pero no, ciertamente, *a la primera*, sino tras un trabajo de reflexión que se ha prolongado durante un periodo muy largo —casi cuatro años y medio—, y que ha ido cobrando su forma y dimensión definitivas en el curso de numerosas revisiones de las películas de Leo McCarey y, en menor medida, de los textos publicados acerca de él que considero interesantes —y hoy casi todos me lo parecen *menos* que en su primera lectura, o al menos se me antojan más incompletos, más discutibles, más timoratos o más mezquinos y tacaños—, así como en un proceso de continua reescritura de cada uno de los capítulos que había ido dando provisionalmente por terminados, sin que ninguno haya quedado verdaderamente cerrado hasta el último momento.

Todo ello puede parecer desconcertante, y soy consciente de que el libro se aparta un tanto de lo habitual, sobre todo de lo que es hoy norma en las monografías un tanto academicistas al uso, con frecuente aire de tesis doctoral abreviada, pero creo que su enfoque y la estructura resultante están justificados o, por lo menos, tienen alguna explicación.

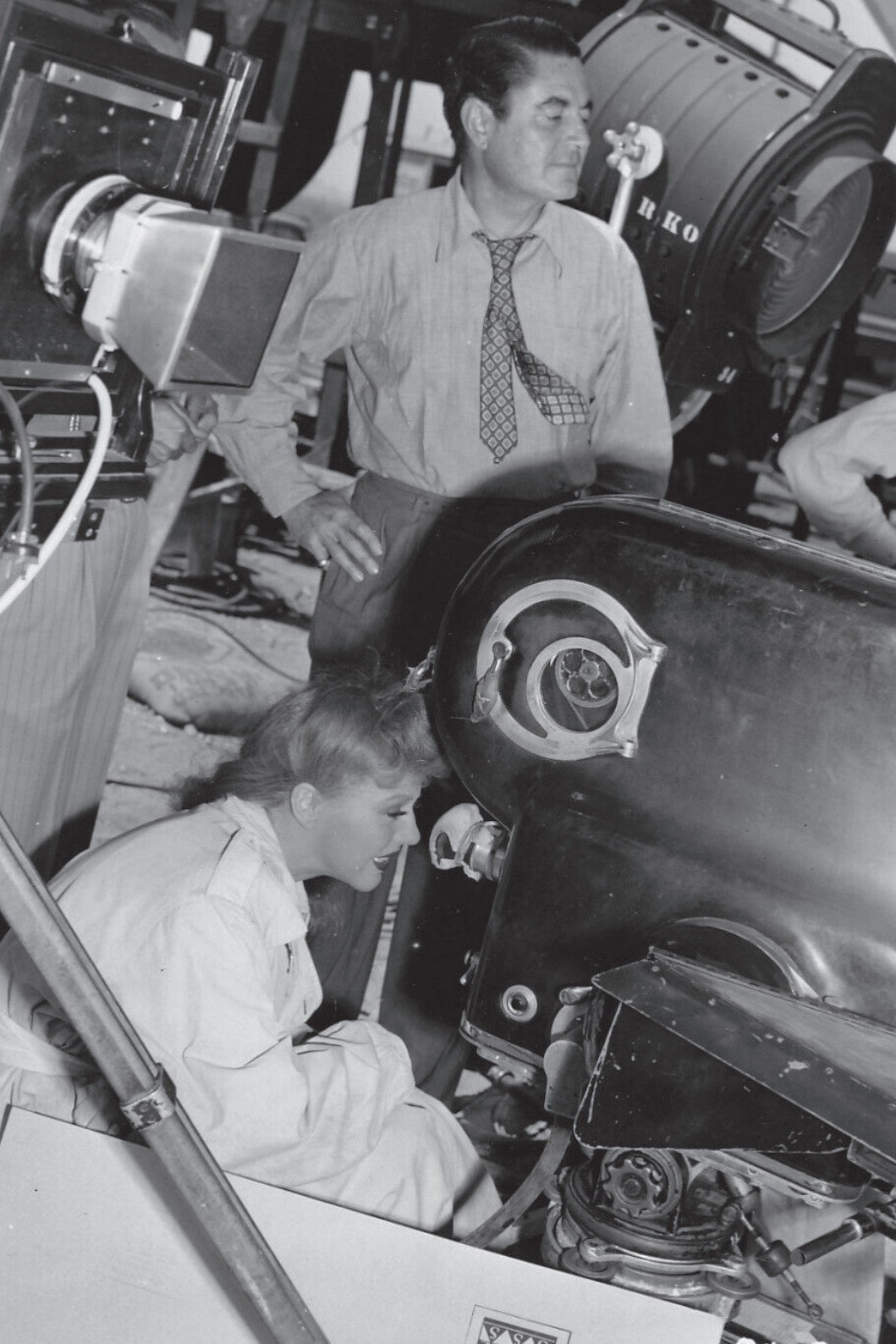
Para empezar, pienso que la crítica no debe ejercerse aplicando un modelo rígido y uniforme, con independencia de lo que uno comente o trate de explicar, porque se corre el peligro de homogeneizar lo que es distinto y de verlo todo a través de un prisma único, de una rejilla excesivamente automática, que puede acabar por hacer que nuestra visión personal (o el esquema teórico, a veces más ideológico que *científico*, al que algunos se adscriben) predomine sobre el objeto de nuestro análisis, deformándolo o distorsionándolo gravemente, a veces hasta hacerlo irreconocible.

Creo, por tanto, que, aunque por supuesto sea posible y hasta fácil hacerlo, no conviene escribir de la misma manera ni aplicando exactamente los mismos criterios y métodos al estudiar la obra de Hitchcock y la de Rossellini, la de Renoir y la de Buñuel, la de Ford y la de Godard, la de Peckinpah y la de McCarey.

Es más, creo también que, si se fija la atención en el trabajo de un cineasta relativamente poco conocido y más bien incomprendido, como es el caso de McCarey, hay cosas que no deben darse por supuestas o por sabidas, como podría hacerse actualmente, por ejemplo, con Hitchcock o hasta con Ford, y que es preciso explicar o argumentar más detalladamente de lo habitual, sin que sea por ello oportuno —ya que sería reiterativo y aburrido— repetir acerca de cada película o grupo de películas lo que ya se ha expuesto acerca de otras.

No se sorprenda el lector, por tanto, de encontrarse con que apenas me ocupo —o muy levemente— de algunas películas de Leo McCarey —aparte de que, por supuesto, las hay menores o fallidas, o incluso buenas y divertidas pero no particularmente significativas, distintivas, originales o interesantes, como *Six of a Kind*—, mientras que dedico numerosas páginas a otras, a veces no muy famosas o totalmente carentes de prestigio, por no decir totalmente desprestigiadas, no sólo porque las considere magistrales sino, también, porque encuentro en ellas muchas de las claves del cine de McCarey, y me ha parecido más oportuno señalarlas en ese contexto que donde puede resultar más obvio.

He rehuido deliberadamente la tentación de ser exhaustivo, así como el peligro de hablar acerca de aquello sobre lo que uno no tiene nada que decir, simplemente para dar cuenta de todas y cada una de las películas que componen su filmografía. Tampoco es una colección de críticas individuales de sus películas que, por acumulación y longitud, se convierten en ese objeto que llamamos *un libro*.



EL SECRETO DE LEO McCAREY

Contrariamente a la mayor parte de los realizadores actuales, singularmente carentes de misterio, por grande que sea su talento, y cuya habilidad, incluso cuando no resulta molesta-mente ostentosa, suele ser muy evidente, creo que todos los grandes cineastas que se formaron durante el periodo mudo han ido llevándose a la tumba, uno tras otro, y casi siempre sin revelarlos —sólo Hitchcock confesó a Truffaut algunos, y ciertamente no todos; quizá ninguno de los más importantes—, ciertos secretos fundamentales, y tal vez intransmisibles, que —sospecho— tienen mucho que ver con la naturaleza misma del cine, o, por lo menos, con las características que hicieron de este arte, durante sus sesenta o setenta primeros años de existencia, el más popular y accesible, a la vez que el más rico y complejo de este siglo.

John Ford, Fritz Lang, Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Ernst Lubitsch, D. W. Griffith, F. W. Murnau, Carl Th. Dreyer, Frank Borzage, Erich von Stroheim, Josef von Sternberg, Charles Chaplin, Buster Keaton, Mauritz Stiller, Victor Sjöström, G. W. Pabst, Dziga Vertov, Boris Barnet, Yevgueni Bauer, S. M. Eisenstein, Aleksandr Dovjenko, Robert J. Flaherty, Howard Hawks, Frank Capra, King Vidor, Allan Dwan, Henry King, Raoul Walsh, Paul Leni, Lupu Pick, Gregory La Cava, Tod Browning, Cecil B. DeMille, Monta Bell, William C. de Mille, Vsevolod I. Pudovkin, Naruse Mikio, Ozu Yasujiro o Mizoguchi Kenji, entre otros, habían descubierto, creo yo, el secreto

de unos recursos que puede sentirse o intuirse en sus películas y del que carecen, en cambio, por maravillosas que sean, las de Max Ophuls, Joseph L. Mankiewicz, Douglas Sirk, George Cukor, Vincente Minnelli, Otto Preminger, Anthony Mann, Samuel Fuller, Orson Welles, Nicholas Ray o Billy Wilder, que se incorporaron al cine cuando éste ya era capaz de hablar y de emplear expresivamente el sonido.

De todos los cineastas que tuvieron que apañárselas sin la expresión oral y sin la ayuda del sonido, tal vez sea McCarey el más secreto, y no porque pueda detectarse en él ningún afán de ocultación o la menor sombra oscurantista, ni quepa atribuirle vocación alguna de *malditismo*, sino porque fue, probablemente, el más modesto, el menos preocupado por desarrollar un estilo instantáneamente identificable y el más proclive de todos ellos a centrar su trabajo en la improvisación con los actores, hasta el punto de dar menos importancia a la cámara o a la construcción del relato que a la mera *historia* —en su acepción más elemental: el tema que puede resumirse no en algo tan *estructurado* ya como una sinopsis o una *escaleta*, sino en cuatro frases— y a los personajes *en su encarnación definitiva*, es decir, tal como los interpretan unos actores determinados por la elección o el azar, o por la combinación de ambos con lo posible en cada momento, en función de su coste y su disponibilidad.

Eso puede explicar la apariencia, si no *informe*, sí, al menos, bastante *informal* y relativamente *descuidada* —es decir, poco brillante y llamativa—, de las películas de McCarey, sobre todo las rodadas en blanco y negro (que son todas menos las tres últimas). Obsérvese que reproches semejantes los han sufrido Chaplin, Renoir, Buñuel y Rossellini. Aunque nada cambie, la introducción del color y (simultáneamente) del formato apaisado del CinemaScope (que genera imágenes de proporciones 1 x 2,35) dan automáticamente un aire más *cuidado* y *lujoso* a sus últimas películas, y hacen que entre en ellas, sin que el autor se lo proponga, un soplo de belleza plástica que no procede de la

elaborada composición e iluminación de las imágenes, sino del sentido del encuadre que siempre tuvo McCarey, de su buen ojo instintivo para disponer dentro de él a los actores y desplazarlos entre las cuatro fronteras de la pantalla, rasgos que se ven potenciados por el cambio de proporciones.

El *credo estético* de Leo McCarey, si es que tuvo algo que pueda denominarse así de pedantemente —y, en todo caso, hay que advertir que siempre se abstuvo de admitirlo, no digamos de pretenderlo o proclamarlo abiertamente o con el menor sensacionalismo—, no puede ser más simple, incluso primitivo, si tratamos de deducirlo de su cine.

Se reduce, en última instancia, a aplicar a su manera la gran lección aprendida de Griffith, y ese es precisamente su primer punto de contacto con John Ford: como el autor de *The Searchers*, McCarey buscaba captar con claridad y precisión *la belleza del gesto elocuente*.

Es una definición breve, y sencilla en apariencia, pero en realidad se trata de una operación muy sutil y compleja, y que aspira a un objetivo enormemente ambicioso y nada fácil de alcanzar, porque exige que se den simultáneamente todos esos factores: la claridad, la precisión, la belleza y la elocuencia. Es una *fórmula* —si se le puede llamar así— que no funciona si falta a la cita uno solo de esos cuatro requisitos.

Obsérvese que dos de esos rasgos básicos se refieren a *lo que vemos*, a lo que McCarey reconstruye, provoca o suscita en el plató, a lo que la cámara ha de registrar; los otros dos, en cambio, afectan más bien a la mirada, y por partida doble: por un lado, a la forma de filmar de McCarey; por otro, a *cómo vemos* —o percibimos, pues también lo oímos— lo que se nos muestra en la pantalla.

No basta, pues, con que los gestos, movimientos y actitudes de los intérpretes tengan belleza —eso desembocaría en puro esteticismo—, es preciso que digan sin palabras —además o aparte de lo que expresen mediante el diálogo, e incluso, en

ocasiones, contradiciéndolo— algo revelador acerca de los personajes, que nos los muestren *más allá de la mera apariencia*. Tampoco es suficiente, claro, tal revelación: hace falta que tanto lo desvelado —los seres, sus sentimientos, sus relaciones y reacciones— como la manera de hacérselo ver tengan en sí mismos belleza.

Del mismo modo, McCarey no se podía conformar con que sus imágenes fueran diáfanos y neutrales, porque la distancia podría ser excesiva o hacer que nuestra atención no se fijase en lo verdaderamente importante en cada circunstancia. Y de nada le serviría esa exactitud si obligara a McCarey a forzar la perspectiva en busca de un ángulo complicado, que llamaría para sí la atención del espectador, desviándola de los personajes.

Tampoco debe entenderse esa virtud de una forma puramente negativa, como una *ausencia* de defectos o de trucos: no basta con no deformar o distorsionar la *realidad* para que sea más inteligible cada detalle y comprensible su conjunto, aparte de que un exceso de rigidez en este terreno obligaría a renunciar a la mayor parte de los recursos expresivos del cine, y no es de eso, obviamente, de lo que se trata, sino más bien de lo contrario: desprovistos de algunos de los medios con que cuentan los hombres para comunicarse en la realidad, privados de varios de los que tienen a su disposición otras artes, los cineastas de la época muda tuvieron que inventar un código y lograr irlo perfeccionando al tiempo que se lo imponían al público.

Nada egocéntrico ni vanidoso, McCarey no se consideraba un *artista*, y menos aún un *estilista*. Sin duda, no pretendió nunca hacer un cine *personal*, aunque el suyo lo era, sin necesidad de proponérselo, si le interesaba lo que rodaba y disponía de suficiente libertad, es decir, cuando era verdaderamente *suyo*, y no un mero trabajo por cuenta ajena.

Para lo que quería lograr no necesitaba grandes medios técnicos ni materiales —ninguna de sus películas es una gran superproducción, ni siquiera muy cara—, sino, más bien, que le

dejasen en paz, que no le presionaran, e ir a su ritmo, sin prisas ni ataduras o presiones, con tiempo suficiente para interrumpir una jornada de rodaje, tocar un rato el piano, cantar con los actores o contarles chistes, e improvisar, después de conseguir el clima requerido, una escena completamente nueva, que no figuraba en el guión o que la noche anterior tenía un diálogo o un conclusión diferente.

Esto significa, claro está, que sus películas no respondían a un programa industrial o comercial preestablecido, ni apuntaban a una meta estética, ni tenían la aspiración de contribuir a reforzar la *imagen* de McCarey como director, haciéndose *reconocibles* como suyas a simple vista; dependían, más bien, de la combinación de sus actores y las circunstancias, del humor del momento, de la inspiración, de la intuición, incluso de la casualidad o la suerte.

Parece, pues, como si McCarey recomenzase su carrera en cada película, como si todas y cada una de ellas fueran para él la primera y pudieran ser la última. No era un arquitecto, no quería fabricar un producto industrial ni aspiraba a erigirse un monumento a sí mismo, sino más bien trataba, como un fotógrafo aficionado, un cineasta amateur o un pintor dominguero, de *preservar para el recuerdo* una serie de momentos mágicos, conmovedores, hilarantes o dichosos.

La diferencia con los artistas aficionados u ocasionales mencionados estriba en que McCarey *creaba* esos *momentos para recordar* en que la ficción se torna verdad, con unos amigos suyos que, además, solían ser actores profesionales, en general muy buenos, y en que estaba dispuesto a compartir esos *recuerdos* con miles o millones de espectadores desconocidos y anónimos de todo el mundo.

Esto explica que las películas de Leo McCarey no se puedan contar, entre otras cosas porque cualquier resumen —que a menudo, para colmo, no resultaría muy prometedor, y en todo caso parecería *muy poca cosa*— simplificaría en exceso

su inagotable y no proclamada complejidad, la combinación de sentimientos contradictorios que a la vez descubre en los personajes y suscita en cada espectador, de modo que, más que sintetizarlo, lo empobrecería y reduciría a algo más o menos convencional.

Además, por muy exacta y minuciosamente que uno trate de describir un plano o una escena, no ya la película entera, ¿cómo restituir a quien no la recuerde, cómo hacer imaginar a quien no la ha presenciado, una caricia, una mirada de Deborah Kerr, una lágrima contenida de Irene Dunne, los ojos humedecidos y sonrientes a la vez de Ingrid Bergman, el desconcierto de Bing Crosby, un gesto herido o divertido de Cary Grant o Charles Boyer?

Recuérdese, además, que el cine, como la percepción vital, permite un grado de simultaneidad y gradualidad —con el acompañamiento enriquecedor, por si fuera poco, de la luz, y eventualmente del color, y también del diálogo, los ruidos y la música— que en la narración verbal —sea escrita u oral— es imposible plasmar, o por lo menos parece incompatible con la claridad y la precisión del relato, forzosamente sucesivo, y menos ambiguo, o más determinadamente explicativo, en cuanto se adentra en la descripción.

Aunque nada *innovador* ni, mucho menos, *revolucionario*, y tan ajeno al quehacer teórico como inédito en sus reflexiones acerca del medio —ya que sigue sin publicarse la larga entrevista que le hizo Peter Bogdanovich poco antes de su muerte, no sé si por falta de editor o, más bien, me temo, porque el autor de *Going My Way* se encontrara ya muy mal y el resultado fuese decepcionante o incoherente¹—, McCarey fue, sin duda, uno

1. Finalmente, se publicó en 1997, dentro del volumen de entrevistas realizadas por Peter Bogdanovich y recogidas bajo el título *Who the Devil Made it. Conversations with...* (Alfred A. Knopf, New York, 1997). [Hay edición española: *¿Quién diablos la hizo?*, T&B, Madrid, 2019.]

de los cineastas que han explorado más a fondo, llevándola hasta su límite conocido, la capacidad del cine para registrar —con algo más de penetración y retención que la mirada desnuda— los rostros y los cuerpos en busca de sensaciones, sentimientos, reacciones o pensamientos.

En ese sentido, aunque sólo en éste, quizá el más profundo y esencial, puede decirse que McCarey fue uno de los grandes *realistas*, como lo fueron también, cada cual a su manera, pero generalmente en un grado menor, otros grandes directores tendentes a la estilización o la abstracción, desde Preminger a Bresson, desde Ford a Donskoi, desde Chaplin a Renoir, desde Hitchcock a Rossellini, desde Lang a Dreyer, desde Minnelli a Mizoguchi.

Por las contadas declaraciones de McCarey que han llegado hasta nosotros, puede deducirse que se preocupó muy poco de su propia imagen o de cuidar su reputación o, como suele decirse, de *hacer carrera* profesional². De hecho, algunos de sus colegas han insinuado que desaprovechó múltiples ocasiones y que no tuvo nunca ni el prestigio ni la fortuna que merecía porque, como Gregory La Cava, Preston Sturges y algún otro, era demasiado inconformista, testarudo, informal y rebelde para el gusto de los grandes estudios, aparte de su desmedida afición a la bebida, y luego por lo que parece a otros estimulantes o calmantes, y de una salud precaria agravada por las secuelas de un accidente de coche casi mortal.

Es cierto que su filmografía es más dilatada en el tiempo que copiosa en largometrajes, y que sus películas se van espaciando en los años 40-50, para concluir en 1961 su carrera de director, ocho años antes de su muerte, pero esa relativa escasez de trabajo —que económicamente podría permitirse sólo con las

2. Lo que no es incompatible con que, como todos, al menos en el periodo en que trabajó para Columbia, tuviese un «agente de prensa», el mismo de Capra. Probablemente, en el Hollywood de la época era indispensable.

rentas de su participación en la producción de *Going My Way* y *The Bells of St. Mary's*— se ve contrapesada por la ausencia casi total, a partir de un cierto momento, relativamente temprano, de obras alimenticias o de encargo, y el destierro absoluto de proyectos indignos de su categoría, de modo que no todo eran inconvenientes en su carácter y actitud: puede decirse que, a partir de 1935, McCarey hizo, básicamente, lo que quiso, con tanta independencia como Dreyer o Bresson, aunque sus inclinaciones personales fuesen, en teoría al menos, más accesibles para el público mayoritario, y estuviesen mucho menos reñidas, *a priori*, con los intereses de las grandes compañías de producción. Por otra parte, es obvio que no siempre logró hacerlo exactamente como quería, y en al menos una ocasión se quejó de interferencias de la que, por entonces, era más la distribuidora y prefinanciadora que la productora de sus películas.

Cabe añadir, pese a ello, que hizo lo que se le antojó, desoyendo consejos y recomendaciones de prudencia que los hechos probaron acertados, y que al menos tres de las cinco películas que consiguió realizar después del término de la Segunda Guerra Mundial fueron estrepitosos fracasos. Sólo los Oscar que obtuvo con *The Awful Truth* y *Going My Way*, y el hecho de que sus películas solían dar mucho más dinero del que costaban, permitieron que McCarey se tomase en la práctica las libertades que tanto ansiaba y hasta necesitaba, sin por ello verse apartado del ejercicio activo de su profesión.