

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:  
Leo McCarey

Autor/es:  
Cagiga, Nacho

Citar como:  
Cagiga, N. (2000). Leo McCarey. Banda aparte. (17):104-104.

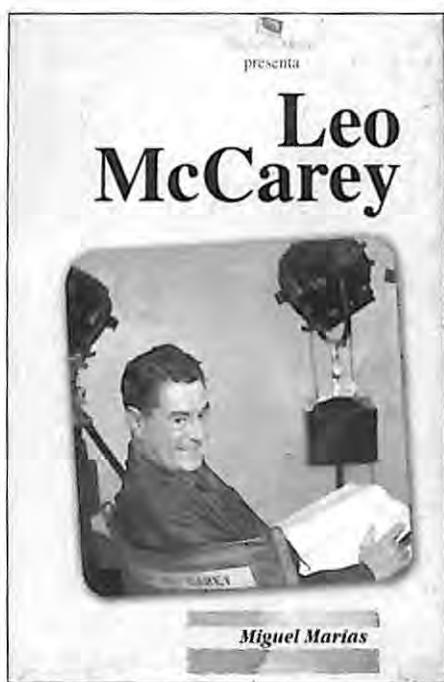
Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42423>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:





Siempre he sido un poco reacio a la crítica cinematográfica cinéfila, en parte por su vocación anecdotista, en parte por esa fascinación que tienen hacia el *glamour* y la nostalgia (a menudo hollywoodiense), y en parte por lo pesados que se ponen con las listas de las diez mejores películas, los diez mejores directores o los diez mejores lo que sea de la historia del cine. Comentarios que todos hemos hecho alguna vez como conversación de cafetería, pero que el crítico cinéfilo lleva a la categoría de principio estético irrenunciable. Un buen ejemplo son las farragosas tertulias del programa televisivo de José Luis Garci, repletas de elogiosos epítetos que terminan por vaciar el diálogo abierto.

Por otra parte, tampoco me encuentro especialmente receptivo a otros tipos de críticas que han tenido su hegemonía y que todavía influyen (la semiótica, la crítica ideológica...), a pesar de que cualquiera de ellas ha podido dejarme un poso al que, en cualquier caso, no quiero renunciar. Un ejemplo de relativa buena influencia es el de este libro sobre Leo McCarey, y en general el cuerpo crítico de Miguel Marías. Situado dentro de esta vertiente cinéfila, pero con mucho mayor bagaje y lucidez que otros intentos —recordemos el infimo *Diccionario del Cine*, de Fernando Trueba— Marías aporta, parafraseando a Godard, dos o tres cosas que sabe de McCarey, el cine y la reflexión que éste genera. Por eso el libro se abre con una vasta introducción de teoría cinematográfica (una primera parte que se extiende alrededor de 100 páginas) en la que se aboga por dos ideas básicas, que yo asumo fácilmente: por un lado, Marías echa de menos una interrogación sobre la verdadera naturaleza del lenguaje cinematográfico, una pregunta que el

comentarista filmico de hoy en día no suele hacerse, y que Marías (afortunadamente) no nos ahorra; por otro, uno agradece el tono abiertamente antidogmático que emplea, no atendiendo a prejuicios ni a clichés establecidos, sino que se muestra proclive a una revisión crítica y abierta, basada en argumentos, de las películas. Para ilustrar esta postura, y ya metidos en la segunda parte del libro, Marías dedica más de setenta páginas a reivindicar uno de los títulos más denostados por la crítica clásica de McCarey, a saber, *Mi hijo John* (*My son John*, 1952), en cuya defensa utiliza el autor toda la sagacidad de la que es capaz, resultando un ejercicio muy interesante de crítica a la crítica dogmática (ya sea por miopía ideológica, por comodidad o por clara mala fe), a la vez que resulta un valioso punto de referencia para todo aquel que quiera mirar para descubrir más cosas de las que hay en la apariencia, cuando ésta se nos muestra a simple vista, sin análisis de textos, contextos y transtextos que delimiten y nos iluminen con otra luz la obra a disfrutar.

La última virtud que podemos encontrar en este agradable libro es que en la medida en que uno lo lee, y termina por leerlo, le entran unas ganas locas de visionar los filmes de McCarey, en parte por sus méritos, pero en parte también porque Marías sabe cómo presentar al autor de *Make way for tomorrow* (1937). Y así, si al principio la relación que nos marca el autor con directores como Bresson y Ozu nos resultan excesivas, al final ya no podemos estar tan seguros de que esto sea así, en especial con mi admirado Yasujiro Ozu, al que le une con McCarey un especial talento a la hora de saber ensamblar comedia con melodrama. Hablar entonces de cine transcendental, en el sentido en que pudo hacerlo Paul Schrader en su famoso libro (*Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, 1972), no resulta tan descabellado, y es una pena que el propio Marías no defienda mejor esta lectura. En el centro de todas estas disquisiciones hay dos aspectos que, al hilo de lo anteriormente comentado, yo quisiera hacer resucitar.

La primera hace referencia al valor propio de Leo McCarey. Creo que se trata de un cineasta que forma parte de la infancia cinematográfica de varias generaciones, entre las que me incluyo, ya que sorprende el número de películas que uno ha visto —y revisado— de este director, aunque haya sido, por supuesto, a través de la televisión. Este redescubrimiento del cine de McCarey viene asociado a una idea mayor: el claro contenido político de su cine, una actitud que sorprende en un director al que más bien se le ha considerado un autor frívolo de comedias. Además, esto no impide que, como nos dice Marías, McCarey sea un autor especialmente dotado para la comedia. En este sentido también es de destacar su tesis de que *Sopa de Ganso* (*Duck soup*, 1933) es la mejor película de los

Hermanos Marx, precisamente gracias a que es también una película de Leo McCarey. Por eso, se hubiera agradecido que el libro se ocupara con mayor espacio y precisión de la obra cómica de McCarey (quien dirigió a Laurel y Hardy, Harold Lloyd o a ese cómico hoy olvidado que es Charley Chase). Sin embargo, el gran error de Marías es no haber sabido encontrar el tema que enlaza todas las películas de McCarey, a pesar de que en algunos momentos queda apuntado, dejándonos tan lejos de él como al principio, ya que Marías introduce el concepto de las *personas* como tema central de su estilo, sin calibrar bien lo vaga y etéreo que se queda esa idea. Por contra, yo propongo que McCarey es el cineasta de la tolerancia, convirtiéndose su obra en un espejo que nos habla de cómo ser tolerantes en un mundo conflictivo. Si para el pensador escocés David Hume, la filosofía servía para hacernos más tolerantes, parece que para McCarey ésta podría ser también la función del arte cinematográfico.

La segunda consecuencia de todo lo anteriormente dicho es que el sentido crítico que más válido se me presenta es el de la crítica, a la que llamaré, escéptica, nacida de la suficiente desconfianza (mezclada de ligera esperanza) que tengo hacia el género humano, y en especial hacia esa clase a la que yo mismo pertenezco, como Marías, como McCarey, del escritor y del realizador cinematográfico. Tradicionalmente, el escepticismo ha sido cuestionado, casi sistemáticamente, a causa de la visión serenamente desengañada que ofrece del mundo, cuando esta actitud constituye una revisión crítica, en el cine como en la vida, que nos aleje de una ingenuidad manipulable y cuestione una mirada velada y desatenta. Este libro no es en esencia un libro escéptico, aunque haya un eco de ello. Miguel Marías, como la editorial para la que escribe, acaba por quedar demasiado ligado a ciertos tics y manías propios de alguien que todavía cree en el poder del cine, sin contar con las limitaciones y deficiencias que tiene como lenguaje y como retablo de las maravillas mundanas.

Espero, no obstante, que la línea abierta por este texto en la editorial Nickel Odeon nos haga encontrarnos con futuros libros que nos hablen de cineastas marginados (como Vera Chytilová), olvidados (André Delvaux), o sencillamente jamás adecuadamente valorados (como el mismo Leo McCarey).

NACHO CAGIGA GIMENO