

# El personalismo fílmico en las primeras películas de Leo McCarey: aspectos metodológicos y filosóficos

*Person Centered Filmmaking in the Movies of Leo McCarey: Methodological and Philosophical Questions*

JOSÉ SANMARTÍN\* y JOSÉ ALFREDO PERIS\*\*

**Resumen:** En este artículo se bosquejan las ideas clave de un personalismo fílmico y se ilustran con la filmografía de Leo McCarey, presidida por: a) la centralidad que en ella se concede a la persona; b) la importancia que se da a los vínculos entre las personas: la persona depende de que haya otras personas; c) el carácter crucial que, entre esos vínculos, se concede a la afectividad en libertad e igualdad; d) la irrupción en la pantalla del rostro de la mujer como verdadera alteridad y su capacidad de configurar una morada; y e) la expresión de la dimensión de la gracia, de la misericordia de Dios en la vida humana.

**Palabras clave:** personalismo fílmico, matrimonio, familia, complementariedad, la mujer, la gracia.

**Abstract:** In this article the filmic personalist key ideas are outlined and illustrated with Leo Mc Carey's filmography. The main ones are: a) the centered position conceded to the person; b) the importance given to the bonds among the people: person is dependent on other persons; c) the particular relevance, among these bonds, of feelings in freedom and equality; d) the emergence in the screen of the feminine face as true otherness and its capacity to configure a dwelling place; and e) the expression of the dimension of grace, of God's mercy in human life.

**Keywords:** filmic personalist, marriage, family, complementarity, women, grace.

Recibido: 15/03/2017  
Aceptado: 22/05/2017

---

\* UCV San Vicente Mártir. E-mail: jose.sanmartin@ucv.es

\*\* UCV San Vicente Mártir. E-mail: jalfredo.peris@ucv.es

## 1. Rudimentos del personalismo fílmico

La propuesta que desarrollamos considera que el personalismo fílmico se muestra no tanto como un estilo formal, sino como un objetivo intencional del director, que se materializa cuando el realizador crea el filme y lo dota de un contenido que inequívocamente potencia y alienta tanto sus propias convicciones humanistas como las del espectador.

La manera de entender el cine que tenían McCarey y los otros cineastas, que pueden ser calificados como personalistas, buscaba, en resumen, enriquecer el mundo de las personas a través del medio cinematográfico. Las películas se plantean como oportunidades para fomentar la simpatía hacia la vida ordinaria de la gente, sus luchas y sus anhelos, sus trabajos y sus fracasos, y, especialmente, hacia todo lo que expresa su capacidad de amar, vinculada con su felicidad. Eso se podía hacer, y de hecho se hacía, desde una pluralidad de recursos estilísticos.

Antes de abordar con algún detalle<sup>1</sup> la filmografía de Leo McCarey<sup>2</sup> en sus primeras realizaciones hasta 1931, tratando de mostrar cómo la vertebran algunas ideas clave de la filosofía personalista, consideramos conveniente clarificar cuáles son las características esenciales de esta corriente de pensamiento cuya expansión, en nuestros días, es más que evidente<sup>3</sup>. Tales rasgos podrían resumirse así:

*La persona no es una cosa.* La persona es *esencialmente* distinta de las cosas –incluso en aquellas dimensiones en las que personas y cosas pueden parecer más similares, como las físicas o sensibles, difieren profundamente–. La persona, a diferencia de las cosas, y en un grado infinitamente mayor que los demás vivientes, no tiene una existencia que se le dé hecha. La

<sup>1</sup> Comentar de modo detallado películas es una tarea que –aunque pueda resultar en ocasiones árida– nos parece absolutamente necesaria. A veces da la impresión, leyendo sobre estos temas, que se habla de oídas y nada más reñido con el rigor científico que proceder así (Véase a este respecto lo que dice uno de nosotros en otro contexto: J.A. PERIS, en “Fundamentación filosófica de las conversaciones cavellianas sobre la filmografía de Mitchell Leisen”, en *SCIO* 9 (2013), pp. 55-84.

<sup>2</sup> Del mismo modo podíamos haber elegido como objeto de reflexión la filmografía de M. Leisen, G. La Cava o Frank Capra, por citar solo tres directores del Hollywood clásico. Véase a este respecto la sección de Filosofía y Cine del blog de la Red SCIO (proyectoscio.ucv.es) o J. SANMARTÍN y J. A. PERIS, *Cuadernos de Filosofía y Cine (01): Leo McCarey y Gregory La Cava*, Ediciones de UCV, Valencia 2017 (en soporte CD).

<sup>3</sup> Es notable el incremento de publicaciones, investigaciones, estudios, tesis y programas formativos personalistas en ámbitos tan diversos como la bioética, la psicología... Véase, a este respecto, J.M. BURGOS, *Reconstruir la persona. Ensayos personalistas*, Palabra, Madrid 2009. También esta obra ha inspirado la descripción de la filosofía personalista que se realiza en el texto.

persona es un proyecto: un quehacer<sup>4</sup>, como lo son asimismo el resto de los animales. Pero también aquí nos encontramos con una diferencia notable.

Los quehaceres en los que consiste la existencia de las personas no consisten en la mera satisfacción de sus necesidades biológicas a través de procesos físico-químicos que están a la base de actividades varias y que hay que realizar para eliminar tales carencias –como caminar buscando charcas en las que beber–. Si fuera así –y así pensamos ciertamente que es–, tendríamos que concordar con Max Scheler en su consideración de que el ser humano es tan radicalmente imperfecto desde un punto de vista físico<sup>5</sup> que puede considerarse un ser *enfermo*, un callejón sin salida desde un punto de vista biológico. Max Scheler estaba muy cercano al personalismo; Jacques Maritain es un filósofo personalista en el sentido estricto del término. Pero no hay grandes diferencias de partida entre Scheler y Maritain en su consideración del ser humano como un ser biológicamente precario. También para Maritain<sup>6</sup>, visto el hombre como un mero ser físico, es un ser de carencias: el más desprotegido de todos los seres vivos. Y, para uno y otro pensador, la salida de ese callejón se encuentra en la cultura: el hombre no es un animal de naturaleza, sino de cultura<sup>7</sup> –lo que no significa, desde luego, que olvidemos su carácter biológico: precario, pero existente–. El término *cultura* se entiende aquí en el sentido de “cultivo” –educación– del hombre. Hasta aquí las coincidencias entre ambos filósofos. Maritain da claramente un paso más allá –Scheler titubeó a menudo a este respecto– sosteniendo que ese cultivo se realiza en *vinculación* con el *otro* y culmina en la apertura a Dios, pues solo Dios puede completar la radical indigencia del ser humano.

La persona es, así, un quehacer culturalmente realizado que supera la precariedad biológica del ser humano y que se abre a Dios. Y el quehacer cultural entraña la *vinculación* con el *otro*. Los llamados “filósofos del diálogo”<sup>8</sup>, muy próximos al personalismo estricto, lo han

---

<sup>4</sup> Esta idea de J. ORTEGA Y GASSET, *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*, Espasa Calpe, Buenos Aires 1939, p. 89, estaba ampliamente difundida en el pensamiento de su época.

<sup>5</sup> Cfr. M. SCHELER, *El puesto del hombre en el Cosmos*, Losada, Buenos Aires 1938, (Publicado inicialmente como *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, München 1928).

<sup>6</sup> Cfr. J. MARITAIN, *Humanismo Integral*, Palabra, Madrid 1999, (Publicado inicialmente como *Humanisme intégral*, Ed. Fernand Aubier, París 1936).

<sup>7</sup> Es la misma idea que aparece en Ortega y Gasset (por ejemplo, en *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*, cit.), cuyas ideas, alejadas del personalismo, influirán en pensadores, discípulos suyos, como Julián Marías, que pertenecerían a esta corriente –al menos en la etapa madura de su pensamiento, representada por *Antropología Metafísica, Persona o Mapa del mundo personal*–.

<sup>8</sup> Como tales se suele citar a Ferdinand Ebner, Franz Rosenzweig, Emmanuel Lévinas y Martin Buber. Al centrarse en un ámbito tan específico como el diálogo y la relación en-

sabido expresar de manera magistral. Martin Buber dirá: “Me realizo al contacto del Tú. [...] El hombre se torna un Yo a través del Tú”<sup>9</sup>. El personalismo, en definitiva, comprende y asume que el hombre se hace persona solo frente al *otro*: “No hay Yo en sí, sino solamente el Yo de la palabra primordial Yo-Tú”<sup>10</sup>. En suma, la persona se descubre a sí misma siempre frente a un tú, a otra persona.

La persona sola no existe. No hay, pues, que confundir *persona* con *individuo*. Donde realmente se constituye la persona es en la relación concreta de comunicación, de vinculación, con los demás. Y, de ese modo, queda centrada y alejada tanto del individualismo egoísta como del colectivismo.

En esa comunicación el amor, *el encontrarse dos en recíproca presencia*, es clave. Decía a este respecto von Hildebrand<sup>11</sup>: “¿Puede dudar alguien que la fuente más profunda de felicidad en la tierra es el auténtico y profundo amor mutuo entre las personas, tanto si se trata de la amistad como del amor conyugal?”

Todo amor, según lo dicho, es encuentro en recíproca presencia. Cuando el amor está ligado a la sexualidad, el amor nace normalmente de la presencia a través de la *corporeidad*, como subraya Marías<sup>12</sup>. La corporeidad abre el camino hacia el tratamiento de la sexualidad y esta conduce a su vez a otro gran tema: la dualidad varón-mujer, un dato completamente obvio, pero del que la filosofía se ha hecho eco solo muy tardíamente. Todo ello abre un amplio panorama temático, característico del personalismo: la reflexión sobre la mujer bien en cuanto persona, bien en aspectos determinados: corporalidad, razón, sentimientos; el estudio de las complejas y apasionantes relaciones entre el hombre y la mujer regidas por la ley de la atracción y la complementariedad; el proceso de enamoramiento; la formación del matrimonio en igualdad y de la familia, etc.

Resumiendo, la filosofía personalista sitúa a la persona en el centro mismo de la antropología. Estructuralmente hablando<sup>13</sup>, el concepto

---

tre las personas no se les puede clasificar, de manera estricta, como personalistas, aunque estaban muy cercanos en sus planteamientos.

<sup>9</sup> Cfr. M. BUBER, *Yo y tú*, cit. pp. 13 y 26.

<sup>10</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 6.

<sup>11</sup> Cfr. D. VON HILDEBRAND, *El corazón*, Palabra, Madrid 2009, p. 52.

<sup>12</sup> Cfr. J. MARÍAS, *Mapa del Mundo Personal*, Alianza, Madrid 1993, p. 131.

<sup>13</sup> En J. M. BURGOS, ¿Es Julián Marías personalista?, en J. L. CAÑAS, J. M. BURGOS (eds.), *El vuelo del Alción. El pensamiento de Julián Marías*, Páginas de Espuma, Madrid 2009, pp. 147-164, se relacionan criterios que nos parecen especialmente eficaces para discriminar entre la filosofía personalista y la que no lo es: 1) La *estructura*: el concepto de persona es el elemento central en torno al cual se construye la antropología; 2) La *perspectiva*: la filosofía personalista, al ser consciente de la radical originalidad de la persona frente a las cosas,

de *persona* es, pues, el elemento crucial en torno al cual se construye la antropología. Y adopta una perspectiva desde la cual percibe la persona como *alguien*, nunca como *algo*. Es *alguien que vive*, lo que no significa que persona e individuo sean lo mismo. No hay persona sin el *otro*. Y, por eso mismo, porque la persona es alguien que no es individuo, es en la comunidad, en la relación concreta de comunicación con los demás –y, en particular, en el amor–, en *el encontrarse dos en recíproca presencia* –como ya hemos dicho– donde realmente se constituye la persona<sup>14</sup>. La persona debe ser comprendida desde un punto de vista relacional: el hombre solo no existe, sino únicamente en relación; por ello valiéndonos de la forma de expresión de Buber, cuando se dice “yo”, se quiere decir “uno-de-los-dos” en un “nosotros”.

Pues bien, un análisis de la obra de Leo McCarey permite identificar fácilmente una estructura, perspectiva y temática típicamente personalistas –lo mismo ocurrirá con películas de La Cava, Leisen o Capra, por citar solo tres casos–. Es más, creemos y trataremos de justificar en las páginas que siguen cómo hay películas de este director de origen irlandés que son una plasmación plena, propia y singular del personalismo –una plasmación como solo el medio fílmico permite–.

Lo dicho –de ser ciertamente así y así creemos nosotros que ciertamente es– permitiría incorporar la cinematografía a los contextos a los que la filosofía personalista va extendiéndose. En ese sentido no hacemos otra cosa que conectar con la idea de Ortega de que “ver, es pensar con los ojos”, idea que sería complementada desde una perspectiva personalista por su discípulo y amigo, Julián Marías al hablar de la persona y del cine –sobre todo, en la fase última de su pensamiento–. En este sentido grandes obras filosóficas de Julián Marías, conectadas con el personalismo, como *Persona* (1996) o *Antropología metafísica* (1970) nacerían del análisis de películas, como asevera el propio autor<sup>15</sup>.

---

asume la necesidad de elaborar conceptos específicos para el ser personal eliminando los problemas de “cosificación” que se originan cuando se toman conceptos pensados para las cosas y se aplican a las personas; 3) La *temática*: frente a las cosas el personalismo destaca en la persona el carácter autónomo, originario y estructural de la afectividad; las relaciones interpersonales; la centralidad de la libertad y el amor explícitamente superadora de posiciones intelectualistas; la corporeidad; el hombre como varón y mujer; el carácter narrativo de la persona; la relevancia de la subjetividad; la dimensión comunitaria de la persona; el carácter irreductible o quién del sujeto personal, etc.

<sup>14</sup> Y, metodológicamente, como subraya Burgos (op. cit.), la filosofía personalista se va a aproximar a estos problemas fenomenológicamente, pero sin quedarse en la superficie: profundizando en su radicalidad última.

<sup>15</sup> Lo hace, por ejemplo, en el penúltimo párrafo del discurso que pronunció el 16 de diciembre de 1990 en el acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Dice allí: “Cuando escribí un libro titulado *Antropología metafísica*, el más

## 2. Las controversias en torno a la obra de McCarey

Thomas Leo McCarey (1898-1969) fue un director del Hollywood clásico, cuya trayectoria prácticamente recorre la propia conformación del cine como arte<sup>16</sup> y cuya creación fílmica, sin embargo, nos parece que no ha sido suficiente y adecuadamente analizada y valorada<sup>17</sup>. Quizá a ello haya contribuido la modestia del autor a la hora de darse a conocer. McCarey estaba muy alejado de las técnicas de autopromoción. De ahí que tan solo se disponga de unas cuantas entrevistas como la fuente más directa acerca de la valoración de su obra<sup>18</sup>. Ni contamos con una autobiografía, como ocurre en el caso de Frank Capra<sup>19</sup>, ni con una biografía hecha por terceros, como ocurre, entre otros muchos, en el caso de John Ford<sup>20</sup>.

Tal vez haya influido también en esta situación el hecho de que McCarey, habiendo obtenido dos premios Óscar a finales de los años treinta y a mitad de los cuarenta, experimentara en los años siguientes un descenso notable tanto en taquilla como en el aprecio de la crítica. El resultado: su caída en el olvido.

Ha habido algunos intentos positivos de recuperar *aspectos parciales* de la obra de McCarey. Así, por ejemplo, Stanley Cavell valora el papel que juega su película *The Awful Truth* en las comedias de *rematrimonio*<sup>21</sup>; otros autores reconocen su contribución a las comedias de Max Davidson<sup>22</sup>, o a la formación de la pareja Laurel y Hardy<sup>23</sup>. Pero, cuando se ha hablado de

---

personal de mis libros estrictamente filosóficos, me di cuenta de lo que le debía al cine. Muchas ideas que en él alcanzaron formulación rigurosamente teórica se me habían ocurrido contemplando películas o reflexionando sobre ellas”.

<sup>16</sup> Hijo de un empresario de espectáculos en Los Ángeles, de origen irlandés y de madre francesa, profesó un catolicismo explícito que se trasluce a lo largo de su filmografía de manera muy evidente.

<sup>17</sup> Cfr. J. LOURCELLES, “McCarey, l’unique”, en J. P. GARCIA, *Leo McCarey. Le burlesque des sentiments*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Cinémathèque française, Milano, Paris 1998, pp. 9-18; P. HARRIL, *Senses of Cinema*, December 2002, (Recuperado el 7 de enero de 2017 de <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/mccarey/>).

<sup>18</sup> Cfr. P. BOGDANOVICH, “Conversaciones con Leo McCarey”, en P. BOGDANOVICH, *El Director es la Estrella*, Volumen II, T&B Editores, Madrid 2008, pp. 9-54; S. DANÉY y J. L. NOAMES, *Leo et les aléas. Entretien avec Leo McCarey*, “Cahiers de Cinema” 163, (1965), pp. 10-21.

<sup>19</sup> Cfr. F. CAPRA, *The name above the title: an autobiography*, Da Capro Press, New York 1997.

<sup>20</sup> Cfr. S. EYMANN, *John Ford. Print the Legend*, T&B edit., Madrid, 2006; T. GALLAGHER, *John Ford. El hombre y su cine*, Ediciones Akal, Madrid 2009; J. McBRIDE, *Tras la pista de John Ford (Searching for John Ford: a Life)*, T&B editores, Madrid 2004.

<sup>21</sup> Cfr. S. CAVELL, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1984.

<sup>22</sup> Cfr. S. DRÖSSLER, *Leo McCarey. Max Davidson Comedies*, Filmmuseum. Goethe Institut, München 2011.

<sup>23</sup> Cfr. S. LOUVISH, *Stan & Ollie: Las raíces de la comedia: La doble vida de Laurel y Hardy*, T&B Editores, Madrid 2003.

la *figura en conjunto* de McCarey, la crítica se ha centrado –más que en su prestigio como director– en sus supuestos “pecados” (Blake, 2013)<sup>24</sup>.

Estos “pecados” parecen concentrarse en dos. El primero, desde un punto de vista cronológico, es haber obtenido un éxito sin precedentes, con dos películas de argumento explícitamente católico, en torno a la vida de sacerdotes y comunidades religiosas de monjas. Algunos cineastas en décadas posteriores llegaron a calificarlas –dando rienda suelta a sus propios prejuicios– como impresentables o indigeribles<sup>25</sup>. Nos estamos refiriendo a las películas protagonizadas por Bing Crosby como sacerdote (*Going my Way* en 1944 y *The Bells of St. Mary* en 1945).

Sin embargo, estudiosos como Gehring<sup>26</sup>, Poague<sup>27</sup>o, entre nosotros, Miguel Marías<sup>28</sup>, han defendido –cada uno desde su propia perspectiva– los incuestionables valores cinematográficos de ambos filmes, alejados de cualquier propósito *propagandístico*. La tesis doctoral de Jerome M. McKeever<sup>29</sup> aporta un buen número de datos objetivos, que corroboran el valor fílmico de estas películas, tanto en la construcción de los personajes o de las relaciones emotivas entre ellos, como en sus aspectos técnicos (planos, fotografía o música).

El segundo “pecado” que se le atribuye a McCarey es el de anti-comunista. Se le reprocha que colaborara con la HUAC (the House Un-American Activities Committee) y que desarrollara filmes como el documental *You Can Change the World* (1949) y los largometrajes *My Son John* (1952) y *Satan Never Sleeps* (1962), considerados como prototipos del *pensamiento reaccionario*.

En la tesis aludida de McKeever se desmontan las dos críticas. En primer lugar, se aportan sobradas evidencias de que, en sus comparecencias ante la HUAC, McCarey nunca denunció a nadie.

En segundo lugar, con respecto a los filmes aludidos, McKeever sostiene que la postura de McCarey no fue sostener una tesis anticomunista –no era ese su modo de hacer cine, en negativo–, sino mostrar, como ya

---

<sup>24</sup> Cfr. R. A. BLAKE, *The Sins of Leo McCarey*, “Journal of Religion & Film”, 17 (1), (2013), pp. 38. 1-30.

<sup>25</sup> Cfr. S. DANÉY y J.L. NOAMES, *Leo et les aléas. Entretien avec Leo McCarey*, “Cahiers de Cinema” 163, (1965), p. 18.

<sup>26</sup> Cfr. W. D. GEHRING, *Leo McCarey. From Marx to McCarthy*, The Scarecrow Press, Washington, Lanham, Maryland –Toronto 2005.

<sup>27</sup> Cfr. L. POAGUE, *Billy Wilder & Leo McCarey. The Hollywood Professionals*, Vol. 7, A.S. Barnes, San Diego, Cal. 1980.

<sup>28</sup> Cfr. M. MARIAS, *Leo McCarey. Sonrisas y lágrimas*, Nickel Odeon, Madrid 1998.

<sup>29</sup> Cfr. J. M. MCKEEVER, *The McCarey Touch: The Life and Times of Leo McCarey*, Case Western Reserve University, PhD dissertation, Case 2000.

había hecho con *Once Upon a Honeymoon* respecto de Hitler y el nazismo, la incompatibilidad entre el totalitarismo y la dignidad de las personas, sus proyectos de vida, sus historias de amor y, de manera muy significativa, la misión de la familia.

McCarey, podemos añadir, nunca redujo esta cuestión ideológica a “cosa de buenos o malos”. Lo único que realmente trató de evidenciar con sus filmes es que, en el pensamiento totalitario, pasan a segundo plano las personas, sus relaciones familiares y su protagonismo constructor del bien común. Es innegable que, en la democracia de la época, la tónica dominante era que los políticos –más que administradores de la soberanía popular en ellos delegada– parecían *sentirse dueños* de la misma, gobernando de espaldas a las necesidades de las personas y, sobre todo, de los sectores más desfavorecidos. Obviamente, la solución no debía consistir en recurrir a un totalitarismo de cuño americano que, a la postre, hubiera podido acabar reproduciendo los mismos o peores defectos que se trataba de combatir. En esa creencia es en la que estaba también de manera clara y rotunda McCarey. Y es esa creencia la que le lleva a criticar el totalitarismo y poner el foco en las personas, como se muestra claramente en *You Can Change the World* (1950), en coincidencia con las posiciones de Capra a este respecto. Era arriesgado actuar así. Sin duda, McCarey lo sabía. Era un tiempo en que la etiqueta de reaccionario se aplicaba de manera frívola a cualquiera que se atreviera a criticar lo que se le concedía el beneficio de progresista. Y el “etiquetado” tenía efectos negativos, en lo personal y en lo profesional, fácilmente constatables. Pero, para McCarey, la civilización se estaba jugando demasiado en aquellos momentos y se arriesgó a hacer un cine en el que se apeló a las personas –no a los seguidores de tal o cual ideología, sino a las personas en sentido estricto– para que, desde su responsabilidad moral, se comprometieran en la construcción de una convivencia más justa y en la sujeción tanto de la política como de la propia economía a principios éticos.

No es nuestra pretensión criticar a quienes solo ven los “pecados” aludidos en la obra de McCarey. Están en su derecho. Pero, científicamente hablando, es necesario no dejarse arrastrar por prejuicios y acercarse con criterios objetivos a la temática de que se trate<sup>30</sup>. Por eso mismo, en el estudio que hace tiempo venimos realizando sobre

<sup>30</sup> Así, por ejemplo, quienes aceptan y todo lo más se resignan a los pecados de McCarey se suelen focalizar exclusivamente en su obra anterior a los años cuarenta, denostando la posterior. Por lo general, solo excluyen de esta tacha negativa el *remake* de *Love Affair* (1939), realizado en 1957 (*An Affair to Remember*), y, en algún caso, *Rally 'Round the Flag*,



McCarey –del que este artículo es solo una muestra<sup>31</sup>–, hemos optado por otra vía: estamos tratando de investigar de manera minuciosa su filmografía, *viéndola*. Sabemos que este modo de proceder es el único científicamente adecuado para dar con las claves del cine de McCarey –o de cualquier otro, claro está–. Solo así pensamos que puede obtenerse una explicación sólida y consistente a la hora de situar, comprender y valorar las distintas creaciones de un cineasta, en este caso: de Leo McCarey. Somos partidarios, en suma, como ya hemos sustentado en otras ocasiones, de propugnar una lectura longitudinal de la obra del director, buscando encontrar el sentido de sus opciones en una visión coherente de la misma.

Generalizando, lo que intentamos en nuestras investigaciones filosóficas sobre el cine –y, en particular, el llamado “cine del Hollywood clásico”– es, en definitiva, comprobar el “aprendizaje”, la “conformación del estilo”, la cristalización de “una idea de hacer cine” que los directores van fraguando a lo largo de una trayectoria –no necesariamente recta– y que difícilmente se puede captar de forma adecuada, si no se describe con cierta atención y detalle su producción. A ello vamos, aunque sea brevemente, a continuación.

### 3. Los principios interpretativos del cine de McCarey

La lectura longitudinal de la producción cinematográfica de McCarey nos ha permitido identificar cuatro principios que la vertebran de manera clara y la dotan de coherencia.

#### 3.1. La amplitud de la presentación de la persona como fortaleza del cine

Desde sus orígenes, McCarey descubrió que la gran virtud del cine con respecto a otras artes o medios expresivos estribaba en que permitía presentar con penetración expresiva y belleza a las personas huma-

---

*Boys!* (1959), en la que se quiere percibir una recuperación de una cierta vena anarquista o antiamericana.

Incluso desde un pensamiento de matriz católica, algún autor piensa que la obra de los años treinta de McCarey es más social y la de los cuarenta, con el personaje del Padre O'Malley, protagonizado por Bing Crosby, resulta menos crítica con las instituciones económicas (Cfr. A. B. SMITH, *The look of catholics*, Univ. Press of Kansas, Lawrence KS 2010).

<sup>31</sup> Cfr. Blog de la Red de Investigaciones Filosóficas SCIO, cuadernos de filosofía y cine, 1.1. Reflexiones sobre la bibliografía de Leo McCarey, <http://proyectosocio.ucv.es/>; o J. SANMARTÍN y J. A. PERIS, *Cuadernos de Filosofía y Cine (01): Leo McCarey y Gregory La Cava*, Ediciones de UCV, Valencia 2017 (en soporte CD).

nas, tanto en su individualidad como en sus relaciones, de un modo que hasta entonces no había sido posible. La frase de Jean Renoir acerca de que “McCarey entiende a la gente (...) mejor que nadie en Hollywood, quizás”<sup>32</sup> tiene aquí su fundamento.

Miguel Marías considera que, de una manera más concreta, el tema de la persona es el que mejor define el cine de McCarey al que considera que tiene “... un estilo propio –aunque no tanto en el plano estrictamente estético cuanto en el terreno moral, pues consiste más en un peculiar empleo del espacio y la distancia (...), y reposa (...) en su forma de crear y restituir voces y rostros (...)–, que se distingue sutil pero enérgica e incluso radicalmente hasta de los más próximos y afines de sus pares y coetáneos, tiene también, si no dejamos que el bosque nos impida ver los árboles, un tema de predilección y ciertamente constante... El tema es, obviamente, evidentemente, la persona, el ser humano en sus múltiples encarnaciones y con sus incontables facetas, a veces contradictorias, con todo lo que tiene de visible, de aparente –sea verdadero o falso, espontáneo o fingido–, y de oculto; con lo que hay en él en cada momento, de pasado –como carga, como recuerdo, como experiencia–, de presente –cambiante instante tras instante–, de sueños y proyectos de futuro; con lo que encierra de decepciones, temores, incertidumbres e ilusiones, manías, limitaciones, defectos, virtudes, cambios de humor, frustraciones, ideales y vicios”<sup>33</sup>.

La explicación de Miguel Marías conecta el sutil estilo de McCarey con el tema de la persona, en toda la complejidad de sus dimensiones, de su *mapa personal*, y eso le lleva a insistir: “El tema recurrente, el único constante, de Leo McCarey es la persona, más allá de los variados argumentos que trata y de los diversos géneros que sus películas bordean o incluso cada una de ellas dentro de su metraje y en su poco apresurado fluir. Esta es la clave de su cine, el punto común de todas sus películas, desde las primeras a las últimas, la justificación de ese estilo, invisible, y aparentemente sencillo y neutral como pocos”<sup>34</sup>.

Nos parece obligado poner en relación esta reflexión de Miguel Marías con la visión de la persona de Julián Marías, a la sazón padre de Miguel y como bien es sabido, filósofo que dedicó una gran atención al cine, porque permite atisbar la trascendencia de lo que McCarey reflejaba en sus películas: “El ser humano es persona, pero no todo en

<sup>32</sup> Cfr. P. BOGDANOVICH, “Conversaciones con Leo McCarey”, en P. BOGDANOVICH, *El Director es la Estrella*, Volumen II, cit., p. 8.

<sup>33</sup> Cfr. M. MARIÁS, *Leo McCarey. Sonrisas y lágrimas*, cit., pp. 94-95.

<sup>34</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 129.

él es personal; lejos de ello, está sujeto a múltiples formas de despersonalización. La inseguridad que pertenece a la vida humana afecta primariamente a su condición personal. Esta, como todo lo demás, se da en diversos grados; más aún, tiene argumento y, por tanto, historia. Le pertenece, como no podía ser de otro modo, el carácter dramático; más aún, significa la culminación del dramatismo de la vida humana”<sup>35</sup>.

### 3.2. La creación plástica de vínculos entre los personajes

McCarey aprendió a generar los vínculos entre sus personajes<sup>36</sup> de un modo tal que el espectador se sentía inconscientemente preocupado y se constituía en parte de ellos. Esa es una de las grandes cualidades del cine: cuando está bien hecho, convierte al espectador en protagonista inconsciente de lo que está viendo: se emociona, llora, ríe, sufre,... según sean las circunstancias que se plasman en la pantalla. Vive, por unos instantes, la vida de los otros. Pues bien, a través de los personajes que interpretaban los actores Charley Chase, Laurel y Hardy, Max Davidson, Anita Garvin y Marion Byron, Cary Grant, Irene Dunne, Bing Crosby, Barry Fitzgerald, Ingrid Bergman..., bajo la dirección de McCarey, se mostraban al espectador las vivencias de personas –virtuales, obviamente– que generaban profundas relaciones de complicidad, de empatía, o mejor, de simpatía con el público. El espectador revivía en sí mismo –mentalmente, desde luego– las emociones que traslucían los gestos y, en particular, los rostros de los actores y de las actrices que estaban dando vida a tales personajes<sup>37</sup>: gestos y rostros a través de los cuales estas personas *se vinculan entre sí*, a veces con el acompañamiento de la palabra; otras, con el mero silencio. Y el espectador queda prendido en esa red de vínculos y llega a formar parte de ella, aunque sea por unos momentos.

<sup>35</sup> Cfr. J. MARÍAS, *Mapa del mundo personal*, cit., p. 12.

<sup>36</sup> Muchas veces de manera directa, participativa, improvisando al margen del guión, confiando en los recursos personales de los propios actores.

<sup>37</sup> La biología y, más en concreto, la investigación sobre las neuronas espejo está arrojando luz sobre este proceso en el que, inconscientemente, no es que nos pongamos en lugar del otro –algo imposible–, como se asevera a menudo en psicología, sino que revivimos en nosotros mismos emociones ajenas. A lo primero se le suele llamar “empatía”; para lo segundo, Max Scheler acuñó el término de “simpatía” (Cfr. M. SCHELER, *Esencia y formas de la simpatía*, Sígueme, Salamanca 2006). Sobre neuronas espejo recomendamos la lectura de M. IACOBONI, *Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación, o de cómo entendemos a los otros*, Katz, Argentina 2009. Una introducción rápida al tema se encuentra en G. CAVA y J. SANMARTÍN, *Neuronas espejo y aprendizaje por imitación* (recuperado el 7 de febrero de 2017 de <http://online.ucv.es/resolucion/neuronas-espejo/>).

En otros lugares hemos expuesto detalladamente la gestación y desarrollo de un verdadero arte de la vinculación en McCarey<sup>38</sup>. Dicho de forma resumida:

*Los cortos de cine mudo con Charley Chase, Max Davidson, Laurel y Hardy, y Marion Byron y Anita Garvin*<sup>39</sup> nos han permitido descubrir cómo McCarey se fue especializando en dicho arte. Intenta y logra *dimensionar* a los personajes como *personas con relaciones*. Entre ellas destacan como las formas más elevadas de relación las que tienen que ver con el amor y que incluyen el compromiso y la entrega en libertad e igualdad entre el varón y la mujer en el matrimonio para constituir una familia.

*Estructuralmente*, pues, siguiendo los criterios de Juan Manuel Burgos ya citados, la cinematografía de McCarey cumple desde sus inicios con el requisito personalista de constituir a la persona como el centro de atención. La centralidad de la persona en las películas de McCarey es una de sus claves principales. La otra, como ya hemos avanzado, su vinculación.

*McCarey refleja en todo momento que los seres humanos no son individuos que se unen tan solo de modo superficial y artificial. Todo lo contrario, las personas son capaces de vincularse, de establecer relaciones esenciales, frescas, naturales, espontáneas...* Se trata de las interconexiones que, verdaderamente, constituyen al ser humano en persona, lo hacen más o menos compasivo y solidario, le permiten entenderse rápidamente con el otro –sin necesidad de recurrir a las palabras– por medio de gestos o miradas... Y esa capacidad de entrar en relación los unos con los otros es la que, en definitiva, les hace posible crecer, madurar, desarrollarse y adquirir una verdadera personalidad. Y, cuando la relación es entre un varón y una mujer que se enamoran, McCarey no presenta el compromiso matrimonial ni como una imposición, ni como una convención, ni como una mera exaltación y defensa de valores morales tradicionales. Lo entiende como un don que posibilita que la capacidad relacional del ser humano se eleve al terreno propio de la persona: al nivel de seres inteligentes con la aptitud de quererse que, en el ejercicio de su libertad, dan un paso hacia una unión que desean –incluso, ardientemente– en igualdad.

<sup>38</sup> Véanse, en concreto, las entradas del blog de la Red de Investigaciones Filosóficas SCIO (proyectoscio.ucv.es), dedicadas a *Part Time Wife*, (1930). (Recuperado el 7 de febrero de 2017 de <http://proyectoscio.ucv.es/actualidad/matrimonio-familia-y-humanismo-cristiano-en-la-filmografia-de-leo-mccarey-vi-i/>).

<sup>39</sup> Remitimos globalmente al blog que acabo de mencionar.

Se trata de un paso con una enorme trascendencia social. Basta comparar estas películas de amor con muchas de las que se han rodado con posterioridad –con creciente frecuencia a partir de los años sesenta–, en las que las relaciones de pareja se examinan con la lupa filosófica del existencialismo, se reducen en un buen número de casos a relaciones sexuales y, si se llega al matrimonio, el resultado suele ser su *cuestionamiento*. El matrimonio se presenta más como el principio del fin del amor que, como la unión en igualdad que enriquece a quienes lo integran, los fortalece al hacer de dos individuos un solo ser para el disfrute de la vida o el afrontamiento del dolor. Frente a ello, los novios y los esposos del cine del Hollywood clásico, especialmente de la cinematografía de McCarey, son personas llamadas a ser felices por haberse descubierto como tales: porque algo hermoso ha ocurrido entre ellos, algo que no ha dependido de su voluntad y que les permite reconocerse en el amor y comprometerse en el matrimonio, asumido con la alegría que el caso entraña. El matrimonio es concebido, así, como la convergencia de dos trayectorias vitales, de dos quehaceres –plagados de facilidades y dificultades– que, al fusionarse igualitariamente en uno –es decir, sin que uno absorba o reduzca al otro– pueden incrementar sinérgicamente sus esfuerzos por conseguir una vida feliz. En cambio, los personajes del existencialismo viven el amor casi como una tragedia, como un tributo de sus vidas a la *autenticidad* moral o a los caprichos del destino: el amor se convierte así en la *aventura* vivida sencillamente por dos individuos, que no enriquece a la comunidad y que consiste en avatares singulares unidos por un vínculo que solo en ciertos momentos llega a convertir a sus protagonistas en un *nosotros*. Un *nosotros* llamado en la mayor parte de los casos a la disolución, porque eso es *lo que se considera real*, frente a las películas de amor del Hollywood clásico, tildadas a menudo por la crítica y la filosofía del momento como vomitivamente románticas, ñoñas, hipócritas y falsas. Pero, estas otras películas en las que el amor y la amargura existencial (el hastío, la angustia...) aparecen como una pareja –esta sí– indisoluble, ¿acaban dibujando de verdad una imagen más consistente y realista del amor, o en el fondo siguen el escepticismo de Stendhal, tan adecuadamente criticado por el filósofo español José Ortega y Gasset?<sup>40</sup>.

Obviamente, para McCarey el amor es la conexión por excelencia entre las personas y *el matrimonio es la expresión más lograda de la potencialidad de los seres humanos de crear entre ellos la unión* –“una caro”– a través de la cual la continuidad entre el *yo* y el *tú* deviene un

---

<sup>40</sup> Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, *Estudios sobre el amor*, Círculo de Lectores, Barcelona 1969.

*nosotros* que convierte al individuo en persona relacional por excelencia. No se trata de un *yo* y *tú* que se complementan; se trata de un *yo* y *tú* que se equilibran en un *nosotros* al reconocerse como personas. Es este un claro “concepto fílmico” de persona que nos permite reivindicar (cierto tipo de) la cinematografía como nuevo ámbito de reflexión para la filosofía personalista. Ver a Charley Chase azorarse ante el rostro de mujer de Katherine Grant o Martha Sleeper, a Max Davidson ejercer de esposo de Lillian Elliott y padre de Spec O’Donnell, a Hardy dar lecciones innecesarias a Laurel sobre cómo tratar a las mujeres y sobre cualquier otra cosa, a Anita creando un mundo cómplice con Marion que les permite resistir juntas las distintas adversidades... son –y perdón por la pobreza de las expresiones– “pinceladas fílmicas” que, cuando se contemplan en la pantalla, permiten percibir que esos personajes no están “uno junto a otro”, sino interactuando, vinculándose, formando un *nosotros*, tejiendo un “bien compartido” entre las personas que representan y con las que empatizamos –incluso a sabiendas de que se trata, como ya hemos dicho, de personas virtuales–.

En definitiva, el cine de McCarey nos muestra en pantalla a personas: a seres humanos relacionales, con una capacidad de conexión que surge desde dentro, que forma parte de su naturaleza y que teje sus biografías cuando son capaces de recibir el don de los demás, y cuando ellas mismas se entregan. Son personas que descubren mejor “quiénes son” cuando “salen de sí mismas”, pero no para vivir fuera de sí como seres *alterados*<sup>41</sup>, sino para vivir con el *otro* la realidad de un *nosotros*<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Como seres, en definitiva, que se limitan a responder estímulos externos (Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*, cit.); seres *extáticos*, en terminología de Scheler.

<sup>42</sup> En McCarey se recorre un largo camino hasta llegar a dar forma madura y consistente a sus ideas sobre el vínculo interpersonal. Sus primeros largometrajes ya le proporcionan la oportunidad de desarrollar una narración más amplia, en la que los “vínculos” entre los personajes no se perciben solo a través de gestos y situaciones –como era lo propio del cine mudo–, sino que van desarrollando procesos biográficos, argumentos vitales, diversas situaciones y riesgos que los hacen visibles. Así (a) Eddie Quillan y Sally O’Neil en *The Sophomore* (1929) no solo manifiestan sintonía en las escenas en las que aparecen trabajando juntos en una heladería. Toda la trama posterior mostrará cómo necesitan un ejercicio más profundo de la mutua aceptación, reconocimiento y complementariedad para superar las pruebas y así poder desarrollar juntos un proyecto de vida; (b) *Wild Company* (1930), es una singular ocasión para que McCarey se dedique a tratar con profundidad la relación entre padres (H.B. Warner/Claire McDowell) e hijos (Frank Albertson/Joyce Compton) no solo con sus habituales y magistrales gestos de empatía, sino a través de procesos dramáticos de cuestionamiento y redefinición de los *roles*: los padres han de ser verdaderos educadores, no cómplices benévolos de los caprichos de sus hijos; (c) El carácter ligero de *Let’s Go Native* (1930), no impide que sus protagonistas, Jeannette McDonald y James Hall, se planteen la necesidad de vertebrar su relación desde la igualdad, la complementariedad y el trabajo; (d) *Part Time Wife* (1930), representa magistralmente, anticipándose en años a otras producciones, los temas antropológicos

Y esta vinculación tiene un *analogado* primero que va a permitir dar el peso y la orientación a todo lo demás: la igualdad varón/mujer y el matrimonio

### 3.3. La irrupción del rostro de la mujer

Para McCarey lo que convierte en persona al ser humano es el encuentro con el *otro* como *alguien*. En ese encuentro la mirada hacia el *otro* y, en particular, hacia su rostro<sup>43</sup> es crucial. A través de la mirada<sup>44</sup> al *otro* me miro a mí mismo y esa relación entre el *yo* y el *tú* nos convierte en un *nosotros* que es mucho más –como venimos repitiendo– que cada uno en su individualidad. Somos personas-de-vínculo. Y eso es especialmente cierto cuando el encuentro a través de la mirada se da entre varón y mujer con la constitución de un *nosotros* nacido del vínculo amoroso, basado en la igualdad, que encuentra su forma adecuada y deseada en el matrimonio. Y esa es precisamente la filosofía del *otro* y, en particular, del vínculo del amor que preside estos filmes de McCarey.

La reflexión sobre el papel del rostro está en el centro mismo de tal filosofía. Un rostro que nos abre a la persona del *otro*. La experiencia primaria del *otro* como persona se nos hace patente como un don. Vulgarmente se dice que el rostro es el espejo del alma. Este aserto no está lejos de lo que científicamente sabemos. El rostro es el medio del que la persona se vale –incluso, inconscientemente las más de las veces– para traslucir sus emociones, su estado de ánimo, las ideas que tiene o las intenciones que abriga. En el rostro del *otro* vemos e intuimos e, incluso, adivinamos –conjeturamos– la persona de que se trata. No hacen falta las palabras. De ahí la importancia dada al rostro y a la mi-

---

propios de la comedia de *rematrimonio*, con una especial sensibilidad hacia los valores personales de cultivo de la humildad y aprendizaje de los más sencillos, de los que menos cuentan a los ojos del poder o del dinero. Ese paso del “gesto mudo” al “argumento dialogado”, permite situar la filosofía fílmica de la persona de una manera más discursiva y elaborada, más penetrante a la hora de exponer las motivaciones de los cónyuges.

<sup>43</sup> Cfr. E. LÉVINAS, *Totalidad e infinito*, Sígueme, Salamanca 2002.

<sup>44</sup> Pocas veces hemos encontrado a un experto que, como Torres-Dulce, haya analizado en profundidad el valor de una mirada en el cine. Al hablar de *Centauros del desierto* (1956) de John Ford, Torres-Dulce –en su libro *Armas, mujeres y relojes suizos*, Nickel Odeón, Madrid 2011, p. 185– dice: “Si tuviera que escoger un solo plano de toda la Historia del Cine, elegiría un primer plano... que capta el rostro de Ethan [John Wayne] con barba de varios días... almohazando maquinalmente su caballo. Su atezado rostro, un rocoso y duro rostro de hombre solitario, mira al frente. Mira sin mirar, mira más allá del encuadre, más allá del objetivo de la cámara, más allá de nosotros mismos, del espectador que mira a su vez, ... es una mirada que vacía todo el interior del personaje, una mirada a la nada, quizás al infinito. Ethan vaciando su mirada está apostando por la desesperanza más radical, más negra, más absoluta, ...”.

rada en el cine mudo. De ahí el temor a la llegada del sonido en filmes donde habría que combinar equilibradamente en el futuro el gesto y el diálogo como vías de acceso a la personalidad del otro para evitar que la palabra empañase la importancia de la gestualidad y, sobre todo, de la mirada como la transmisora natural de la interioridad de la persona interpretada.

Y es así también como a través del rostro se adivina –*se entrevé*– a la persona hacia la que se siente la inclinación amorosa. La persona “entrevista” despierta en el *otro* el apetito de seguir viéndola. La curiosidad, la avidez de aproximación y de trato son consecuencias del descubrimiento de una realidad nueva –la persona en cuanto tal siempre lo es y lo sigue siendo toda la vida– que es huidiza y se escapa. Esa persona que se anuncia, se muestra de una manera esquiva y se hurta al pleno conocimiento, a la aprehensión: promete algo nuevo, una configuración de la vida humana que incita a verla y comprenderla<sup>45</sup>.

Pues bien, el papel del rostro en la filmografía de McCarey, vista desde una perspectiva personalista, va evolucionando a lo largo de la misma, va tomando forma. En las comedias protagonizadas por Charles Chase, nos presenta a un personaje, cuya vulnerabilidad<sup>46</sup> le permite mostrar cómo la irrupción del rostro femenino cautiva y desestabiliza al varón, rompiendo la cotidianidad de modo que ya no vuelve a ser la misma, porque, como señala con acierto el filósofo Emmanuel Lévinas “troquela la realidad de otro modo”, haciendo de la relación amorosa algo excepcional entre todas las clases de relaciones: “Es la relación con la alteridad, con el misterio, es decir, con el porvenir, con aquello que, en un mundo en el que todo se da, no se da jamás; con aquello que puede no estar presente cuando todo está presente. No con un ser ausente, sino con la dimensión misma de la alteridad. Allí donde todos los posibles son imposibles, donde no es posible poder, el sujeto es aún sujeto para el eros. El amor no es una posibilidad, no se debe a nuestra iniciativa, es sin razón, nos invade y nos hiera, y, sin embargo, el yo sobrevive en él”<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Cfr. J. MARÍAS, *Mapa del mundo personal*, cit., pp. 128-129.

<sup>46</sup> McCarey ayudó a Charley Chase a convertirse en una estrella enfatizando su vulnerabilidad infantil. Él creó una comedia del *azoramiento* dentro del género del *slapstick*, que jugaba en contra de los remilgos de Chase. McCarey refinó una imagen cómica que parecía completamente natural para la personalidad de Chase... McCarey continuamente ponía a Chase en situaciones vulnerables que le forzaban a pelear para mantener su autocontrol. Unas veces lo presentaba como soltero, deseando impresionar a las chicas de sus sueños. Como casado, a menudo tenía que aguantar los celos de su mujer o la mirada de su suegra.

<sup>47</sup> Cfr. E. LÉVINAS, *El Tiempo y el Otro*, Paidós Ibérica, Barcelona 1993, p. 132.



También Lévinas subraya cómo el carácter de morada –de habitación donde recogerse– va unido a la verdadera alteridad: “... el Otro cuya presencia es discretamente una ausencia y a partir de la cual se cumple la acogida hospitalaria por excelencia, que circunscribe el campo de la intimidad, es la Mujer. La mujer es la condición del recogimiento, de la interioridad de la Casa y de la habitación... El Otro que acoge en la intimidad no es el usted del rostro, que se revela en una dimensión de altura, sino precisamente el tú de la familiaridad: lenguaje sin enseñanza, lenguaje silencioso, acuerdo sin palabras, expresión en lo secreto. El yo-tú en que ve Buber la categoría de relación interhumana, no es la relación con el interlocutor, sino con la alteridad femenina... La familiaridad es un cumplimiento, una en-ergía de la separación. Partiendo de ella, la separación se constituye como morada y habitación. Existir, pues, significa morar. Morar no es precisamente el simple hecho de la realidad anónima de un ser arrojado en la existencia como una piedra que lanzamos hacia atrás. Es un recogimiento, un venir hacia sí, una retirada a la casa de uno como tierra de asilo, que responde a una hospitalidad, a una espera, a una acogida humana”<sup>48</sup>.

Y en ese contexto es de señalar la importancia que McCarey concede a la morada, al hogar, en las comedias con Max Davidson. Lo que mejor caracteriza estos cortos es el papel que juega la casa, la morada. Sus comedias son *domésticas*, porque donde se conoce verdaderamente a la familia es en su hogar. La colaboración con Davidson –moldear su personaje, en sus relaciones como esposo, padre de familia, viudo pretendiente, garante del orden de la tradición...– es muy probable que proporcionara a McCarey ese aliento especial que llegó a dominar para contar las historias de otra manera.

### 3.4. La experiencia cristiana de la gracia<sup>49</sup>

En cuarto lugar, McCarey planteará de forma explícita que las dificultades para pasar de la complicidad a la complementariedad en igualdad que se alcanza en el matrimonio reclaman la experiencia cristiana de la gracia, de la iniciativa y el acompañamiento de Dios<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Cfr. E. LÉVINAS, *El Tiempo y el Otro*, cit., pp. 171-172.

<sup>49</sup> Dejamos meramente apuntado un tema que merece un planteamiento más amplio y detallado.

<sup>50</sup> Aunque esta característica del cine de McCarey se irá perfilando y concretando en sus últimas películas.

*Love Affair* (1937), *Going My Way* (1944) y *The Bells of Sant Mary* (1945) serán obras religiosas perfectamente seculares: la ayuda de la gracia a los protagonistas –por medio de la invitación de la abuela del *playboy*<sup>51</sup> a que recen él y su compañera en su capilla doméstica, en la primera–, o a distintos personajes –a través de la actividad pastoral de un sacerdote y de una comunidad religiosa, en las otras dos– se traduce en que los beneficiarios de la misma viven con alegría la familia, el trabajo, la entrega, la renuncia o el sacrificio... que les exige su propio estado. La gracia ayuda a que la complementariedad en la misión o en el servicio encomendado no apaguen la alegría –todo lo contrario–, no sofoquen la infancia espiritual a la que el Evangelio invita: “si no volvéis a ser como niños...”.

#### 4. Unas palabras para terminar

Siguiendo con los criterios enunciados de J. M. Burgos, ya no solo, pues, *estructuralmente* –por la centralidad que se concede a la persona–, sino *temáticamente* estos primeros filmes de McCarey se inscriben de lleno en la aproximación personalista. De hecho, no cabe ser más personalista en la elección de temas y en la *perspectiva* desde las que son abordados. Lo que realmente importa en sus películas es lo que le sucede a la persona en su vinculación con otras –no como seres individuales, sino como seres de vínculo–. Y, entre las relaciones personales, juega un papel de primera magnitud el amor y, en particular, el amor entre el varón y la mujer que les lleva a unirse libremente en un matrimonio basado en la igualdad.

El personalismo filmico no implica un estilo visual restrictivo, sino una aproximación temática para hacer del cine *un arte hecho por personas al servicio de las mismas*, para conseguir que la pantalla actúe como *un espejo multiplicador de humanidad*, no como una representación deformante y desalentadora de la misma.

Por eso, directores con técnicas y estilos diferentes como McCarey, Capra, La Cava, Leisen, Borzage, Stevens, Koster, Ford... pueden encontrar en este encuadre personalista una pretensión fundamental

---

<sup>51</sup> El *playboy* –que es tal por sentirse un pintor fracasado– Michel Marnet (interpretado por Charles Boyer) y la cantante de cabaret Terry McKay (interpretada por Irene Dunne) se conocen a bordo de un trasatlántico. Se enamoran. En una parada del barco en un puerto de Madeira, acuden a visitar a la abuela del protagonista que les invita a rezar en una capilla ante una bellísima imagen de la Virgen María. El rostro de Terry se ilumina. Marnet la pintará más tarde rezando. Ese cuadro desempeñará un papel crucial en el desenlace de la vida de las personas representadas en la pantalla.

que los une, con modos de expresión atractivamente plurales y complementarios. Nuestro estudio sobre las primeras películas de McCarey ha pretendido ser sencillamente una muestra representativa, pero no excluyente, de este modo de hacer.