

Gregory La Cava

Basta un rápido repaso a la accidentada trayectoria de Gregory La Cava para darse cuenta de que su biografía rivaliza en bandazos y vuelcos de la fortuna con la de muchos protagonistas de sus películas, una y otra vez juguetes de un destino socarrón que no para de columpiarles entre la estrechez y el lujo, entre el éxito y el fracaso, entre la fama y la marginación, entre la esperanza y el desencanto, entre la sobriedad y la embriaguez, entre los mundos privados y la realidad, entre la cordura y el delirio, entre la comedia y el drama. La Cava, nacido en 1892, tuvo ocasión de presenciar cómo un país entero era víctima de esos mismos vaivenes durante la Depresión, un periodo que dejó hondas y abundantes cicatrices en su cine, pero el profundo conocimiento de los estragos de la ilusión que revelan sus películas podría remontarse a décadas atrás, a las fechas en que su padre recorría su particular *primrose path*: único emigrante italiano de Towanda, una pequeña ciudad maderera de Pennsylvania con una población mayoritariamente irlandesa, el músico y lingüista Pascal La Cava, coincidiendo con los primeros balbuceos del siglo, se hartó de hacer zapatos, abandonó a su esposa y a sus cuatro hijos, y se fue a buscar oro a Alaska, de donde regresó al cabo de varios años, arruinado y quizás enfermo. Puestos a ponerle un epitafio, tal vez La Cava hubiera elegido la frase de Menandro que encabeza **Primrose Path**: «*No vivimos como queremos, sino como podemos*». ¿Acaso hay ecos de este frustrado buscador de tesoros en el viejo cabeza de chorlito, propietario de una mina de oro y difunto esposo de Cactus Kate Palmer en **Una dama en apuros** (1942), o en algunos de los padres difícilmente olvidables que aparecen en otras películas de La Cava, y que hacen del fracaso una fuente de lucidez, personajes como el de Joe Austin en **Laugh and Get Rich** (1931) o el de Homer en **Primrose Path**? No lo sabemos, pero tal vez la quimera del oro de Pascal sea el germen más remoto de lo que Miguel Marías ha descrito con acierto como la cara amarga de Gregory La Cava. [...] Tampoco conviene pasar por alto el hecho de que Pascal fuera músico, dada la importancia de la banda sonora en las películas de su hijo [...].

De Towanda a Rochester y de Rochester a Nueva York. Cada cambio de residencia le depara una historia de amor no consumada, un doloroso *unfinished business*. En Rochester, el boxeo, que tiene que abandonar muy pronto por una lesión en su mano derecha. En Nueva York, la pintura, su segunda gran pasión, a la que renuncia para mantener a su familia, convirtiéndose en caricaturista y autor de historietas, y más tarde en director de películas de dibujos animados. Al concluir la década de los diez, ha revolucionado el cine de animación y gana un sueldo de cuento de hadas. «*Todos [mis sueños] se han esfumado, arrastrados por el viento. No dejes nunca de soñar, Ellie May. Cuando desaparecen los sueños, no queda nada. Si dejas que se escapen, tendrás que inventarte otros, y entonces ya no es lo mismo.*» ¿Habla La Cava por boca de Homer en **Primrose Path** cuando trata de justificar ante su hija su adicción al alcohol? «*¡Queríamos fama y dinero! Dejamos el gueto y vinimos a Park Avenue. ¡Hemos tenido éxito! Bueno ... ¡aquí estoy! ¡El gran Dr. Klauber! Miradme. ¿Quién soy yo? ¡Un hombre que ha vendido sus ideales! [...]*» ¿Habla La Cava por boca de Felix Klauber cuando éste se derrumba tras haber sido incapaz de salvar a su padre en el quirófano en **La melodía de la vida** (1932)? [...] Quizá el sacrificio de su padre, primero, y el del propio La Cava después, explican en parte por qué tantas películas del cineasta -**Laugh and Get Rich**, **La melodía de la vida**, **American Bluff** (1932), **Bed of Roses** (1933), **Sucedió una vez** (1935), **La muchacha de la 5ª avenida**, **Una dama en apuros**, **Living in a Big Way** (1947)- coinciden en subrayar la necesidad de anteponer la felicidad y los ideales personales a la búsqueda obsesiva de una seguridad económica, que siempre se acaba revelando ilusoria. Los desengaños de la Depresión no harán sino afianzar aún más esta idea. En 1921, La Cava renuncia al lecho de rosas que le han proporcionado las andanzas animadas de Krazy Kat, Happy Hooligan, The Katzenjammer Kids y otras celebridades de papel, y deja plantado al mismísimo Citizen Hearst para comenzar nuevamente desde cero inventando gags a pie de cámara en comedias de dos rollos que en ese momento tratan de liberarse de las servidumbres del slapstick -caídas, mamporros, batallas de tartas- y evolucionan hacia formas de humor más sofisticadas. Una decisión que nos recuerda la de Jimmy Bates en **American Bluff**, abandonando su comfortable oficina de Manhattan para vivir de nuevo a la intemperie, y gozar de una existencia imprevisible en las ferias ambulantes,

después de haber protagonizado una fulgurante ascensión de pregonero mendaz a cotizado agente de prensa. O la de Lorry Evans apeándose de su vida muelle para reencontrarse a sí misma en **Bed of Roses**.

En 1924, ha pasado de gagman a director, y tiene en su haber tres largometrajes, pero una vez más lo tira todo por la borda, en esta ocasión por amor, y se marcha con su mujer a disfrutar, según sus propias palabras, de «*una luna de miel atrasada*», como Melvyn Douglas y Claudette Colbert al final de **Sucedió una vez**, o Joel McCrea y Ginger Rogers al final de **Primrose Path**. A su regreso, ya nadie se acuerda de él y tiene que volver a empezar desde abajo, de nuevo como suministrador de ocurrencias en los rodajes de otros directores. Pero esta vez la suerte le permite ascender con rapidez, y de 1925 a 1930 dirige trece películas [...].

A finales de los años treinta, se le considera uno de los directores más prestigiosos y mejor pagados de Hollywood, un genio de la comedia del calibre de Lubitsch, Capra o Hawks, un maestro de la improvisación y de la dirección de actores, un consumado descubridor de talentos, un cerebro privilegiado capaz de concebir las mejores secuencias de sus películas cinco minutos antes de gritar «*¡Acción!*», un infalible rey Midas con la mayor colección de éxitos de taquilla consecutivos. Algunas estrellas de postín aceptan gustosas privarse de un 10% de su salario con tal de trabajar con él; los ejecutivos de los grandes estudios temen sus desplantes y le dan bula para dinamitar el sistema, para rodar sin guión, para saltarse a la torera los repartos previstos, para desbaratar planes de producción minuciosamente elaborados, para convertir sus filmaciones en laboratorios de experimentación, para emborracharse a conciencia en el plató, incluso para desaparecer en mitad de un rodaje y dejarse encontrar dos días después vendiendo perritos calientes en un puesto callejero.

En 1942, el fracaso de **Una dama en apuros**, una película millonaria realizada en pleno *delirium trémens* y con un psiquiatra de guardia en el plató, basta para expulsarle del bando de los elegidos; poco a poco, se le cierran todas las puertas, se le tacha de loco y de borracho, y su nombre encabeza la nómina de ovejas negras de los grandes estudios. Apenas consigue dirigir dos películas en sus últimos diez años de vida. [...]

Diríase que La Cava, en su afán de no dejarse etiquetar fácilmente, de hurtarse a las definiciones expeditivas sobre su persona y sobre su obra, se complacía en sembrar su imagen de enigmas y paradojas. Cuesta creer, por ejemplo, que el autor de la que ha sido considerada la película más feminista jamás hecha en Hollywood, **Damas del teatro** (1937), y de muchos otros films igualmente rotundos en su denuncia del machismo, como son, por citar sólo unos pocos, **Astucia de mujer** (1931), **What Every Woman Knows** (1934), **Sucedió una vez** y **Primrose Path**, sea la misma persona que firma **Esas golfas modernas**, un artículo publicado en The Hollywood Reporter en 1933 bastante equívoco y enojoso. Pero no menos desconcertante y contradictorio es el hecho de que su amigo y guionista Allan Scott le calificara de «*republicano reaccionario*», filiación política que difícilmente encaja con un director cuyas películas airean con inusitada franqueza las vergüenzas de la sociedad capitalista o presentan la institución familiar como el mejor caldo de cultivo de la enfermedad mental. [...]

Sus películas denuncian la falta de diálogo que enrarece las relaciones entre hombres y mujeres y entre clases sociales diferentes, pero también entre padres e hijos, profesores y alumnos, jóvenes y adultos -**The Age of Consent** (1932)-, civiles y militares -**His First Command** (1929)-, políticos y ciudadanos -**El despertar de una nación** (1933)- o locos y cuerdos -**Mundos privados** (1935)-. Es sin duda una de las razones por las que, más de cincuenta años después de su realización, se mantienen plenamente vigentes y nos sorprenden por su modernidad. Una y otra vez, los protagonistas de los films de La Cava son víctimas de su aislamiento, prisioneros de celdas de cristal como Richard Barclay en **Sucedió una vez**, de sus propios disfraces como Lorry Evans en **Bed of Roses**, o de sus sueños no realizados como Homer en **Primrose Path**. Y es curioso constatar las numerosas ocasiones en que La Cava se sirve de los animales para reflejar las debilidades que aquejan a sus personajes: la cabra de **Al**

servicio de las damas, el pequinés aterrorizado de **Sucedió una vez**, la tortuga del Dr. Monet en **Mundos privados**, el «gato negro» de **Ansia de amor**, el perro de **Living in a Big Way**, etc.; lo cual podría interpretarse como un guiño privado a los cuatro años en que el cineasta practicó el antropomorfismo con Krazy Kat, el ratón Ignatz, la mula Maud o el perruno juez Rummy, pero también como un síntoma de que los personajes han perdido el contacto con su naturaleza más elemental. A propósito de esto, no deja de ser escalofriante que el último recuerdo de La Cava que guardan algunos amigos del director es el de un hombre solo, disparando a las gaviotas con un rifle de pequeño calibre en su casa de Malibu, durante los años en que Hollywood se negó a darle trabajo. Y el escalofrío se convierte en un sarcasmo macabro al comprobar que quien dedicó buena parte de su obra a prevenirnos contra las secuelas del aislamiento y la falta de comunicación entre los seres humanos, murió en la más absoluta soledad y aferrado inútilmente a un teléfono. [...]

La Cava quiso mantenerse fiel a un método de trabajo cuya eficacia había podido comprobar en sus años de cine mudo y que, según él, convertía a las películas en creaciones dotadas de vida propia, capaces de evolucionar libremente al margen de las indicaciones del guión. Creyó hasta el último momento que la mejor forma de insuflar espontaneidad y frescura a sus imágenes era la improvisación de última hora, que los actores debían desconocer los detalles del argumento porque eso les mantenía en estado de alerta, que la clave para encontrar el *timing* y la atmósfera de una secuencia pasaba, entre otras cosas, por tener un pianista en el lugar de rodaje. Consciente de pertenecer a una especie en vías de extinción, gustaba de definirse a sí mismo como «*un hombre del Neanderthal en Hollywood*». [...]

Tony Partearroyo (*Introducción, Gregory La Cava*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián/Filmoteca Española, 1995, edición a cargo de T. Partearroyo)