

Conversas con Cassavetes

Ray Carney

Podo entender que a certa xente gustaríalle unha forma máis convencional, de xeito que poidan utilizala, coma un filme de gangsters. Podes «lela», porque é algo que xa coñeces. Pero se atopas unha escena de forma non convencional, é moi duro para a xente ir co filme, por mor das súas expectativas. Outros filmes dependen dun código case taquigráfico: recoñeces certos incidentes e acodes a eles. A xente prefire que condenses, atopan a vida máis natural se está condensada nos filmes. Prefíreno así porque collen de xeito doado os significados e continuar coa película. Pero iso é aburrido. Non vou facer filmes taquigráficos. Nos meus filmes hai unha competición co público para mantelos á fronte. Quero romper os seus patróns. Quero sacudilo e sacalo desas verdades rápidas, manufacturadas.

—JOHN CASSAVETES

Os máis dos filmes fomentan dúas ilusións sobre a experiencia: nomeadamente, as cousas que nos acontecen, e que pasa cando imos de volta sobre elas. Os personaxes teñen inimigos ou preséntanselles obstáculos cos que loitar. Cassavetes entende que o noso único inimigo real somos nós mesmos. Non hai viláns nin a quen botarlle a culpa. Non hai obstáculos que superar, quitando os que nós mesmos nos impoñemos.

O outro tipo de filmes é o que lles dá aos personaxes problemas que solucionar. Cassavetes dinos que nós creamos os

nosos propios problemas. O personaxe en por si é o único problema importante. Non é necesario engadirlle máis nada; é abondo para alguén ten que loitar consigo. Os feitos, en Husbands, non son xerados polo que Archie, Harry, e Gus fan, mais si polo que son. No traballo de Cassavetes, a personalidade é o argumento; a conduta é a narración. Vivir non implica facer nada, senón ser algo —unha tarefa ben máis dura para os dous, personaxe e espectador, enfrontárense a ela.

Os traballos comerciais empregan unha forma de representación baseada na fórmula de pregunta-resposta que lles permite aos espectadores implicárense co personaxe na busca dun obxectivo ou a consecución dunha solución. As escenas formulan preguntas ou posicionan dilemas que, para personaxe e espectador, implican escenas subsecuentes de resolución. A razón pola que os filmes están así organizados é obvia: é moito máis doada para espectadores ao lles limitar e focalizar aquilo no que teñen que pór a atención. A evolución ou a ausencia dela é doada de rexistrar. En calquera momento, espectador e personaxe saben case exactamente onde están e como de lonxe teñen que chegar.

Unha das cousas que tolea os espectadores é que Cassavetes non ofrece esa clase de mapa de estradas ontolóxico para o desenvolvemento dos seus filmes. Non os realiza sobre problemas que resolver. As escenas non sitúan preguntas con outras secuencias subsecuentes de resposta. Os personaxes non teñen nada en particular que facer, ou logros que

acadar. Sería moito máis fácil se Cassavetes fixese o outro tipo de filme. Se Richard, Maria, Cosmo, Myrtle, e Robert tivesen problemas específicos que resolver ou obxectivos que acadar —ou, en *Husbands*, se o fixesen Harry, Archie, e Gus— o espectador sabería a que atender en cada escena, como entendela. Daquela, é coma se ao espectador non lle quedase outra que atenderlle a todo. No máximo grao posible, a experiencia é enfrontada «completa» —dun xeito non analítico, non editado, carente de verniz.

O público sitúase, perante un filme coma *Husbands*, agardando por un desafío que se represente, un curso de acción no que se embarcar, e, finalmente, unha solución que acadar (ou non acadar) —e frústrase cando o filme non xoga o xogo de Hollywood. O único «problema» co que loitan Harry, Archie, e Gus é un de tipo emocional, que abrangue as súas dúbidas sobre quen son e que é o que queren da vida. A diferenza entre este tipo de problema e o outro é, dende logo, que non tes por que saber necesariamente que o tes, e ficas só sen ser quen de saber se vas cara a algures en termos de solucionalo.

Se estes personaxes soubesen por que están confundidos, non estarían realmente tan confusos como están. Como me dixo Cassavetes unha vez: «O problema cos máis dos filmes é que a xente sabe o que está mal. O que pasa na vida é que non podes durmir pola noite, ou es infeliz, mais non sabes por que.» Nick, Cosmo, e Robert ilustran este aspecto. Pensan que están ben, e insístenlle sobre iso a toda persoa que atopan, mesmo cando se meten en augas emocionais máis profundas. Para parafrasear un poema de Stevie Smith, pensan que van coas ondas, cando realmente están a afundir.

Coma George Balanchine (que lles adoitaba dicir ás súas bailarinas «o perfecto é aburrido»), Cassavetes era un coreógrafo non da graza sobrenatural e a grandeza, senón dos tipos de torpeza, dúbidas, e incertezas en que consisten a maioría dos grandes momentos da vida real. Pode facer que semelle moi doado, pero realmente lévalle a Cassavetes varios borradores dos seus guións, horas de ensaios e repetición de tomas, para xerar a impresión de caos que estaba a buscar. A impresión de casualidade carrexaba moitísima disciplina, leva traballo facer que pareza carente de esforzo. No documental de Tristram Powell para a BBC² sobre a creación do filme (do que por desgraza só se viu nunha versión editada neste país) vese ao director traballando, traballando, traballando cos seus actores en tempos, movemento escéni-

co, cambios de ritmo. Para facer que parecese máis doado, tiña que traballar duro con eles, previndo as cousas de seren demasiado claras ou directas. Traballaba, como el dicía, «para sacar a calidade literaria das escenas —prever os seus personaxes de ser demasiado articulados, as súas interaccións de volvérense demasiado lineais, a súa liña emocional de ser demasiado limpa. Para Cassavetes, a verdade sempre é sucia. Cando bailamos na escuridade, inevitablemente pisámonos as dedas.

A única escena completa de *Husbands* que non contaba cun guión previo foi o concurso de cancións, incluíndo o longo intercambio con Leola Harlow (a muller que leva a boina escocesa vermella que canta «It was just a little love affair»). Pero hai un método para a aparente loucura de ir polas marxes neste particular intercambio. Harlow díxome que cando Cassavetes, Falk, and Gazzara se aglomeran arredor dela mentres canta, ela non se deu conta de que era parte da escena. Pensou que estaba a ser dirixida para cambiar a súa actuación, e que a súa interpretación coma actriz estaba a ser realmente reprendida. Estaba realmente ferida e ofendida pola crítica. Cassavetes usou o improvisado do momento para conseguir emocións que non podería conseguir doutro xeito.

O paradoxo é que Cassavetes tivo tal éxito en representar a crueza dos sentimentos que se pensaba que non tiña que preparalos previamente. Era tan experto en capturar a fluidez das vidas improvisadas que a crítica asumía que os seus actores improvisaban. Hai unha diferenza entre a representación da desorganización e facer un filme desorganizado. *Husbands* é un estudo sobre a confusión —unha cousa moi diferente a estar confundido...

* Extractos de conversas con John Cassavetes a propósito de *Husbands* tirados de CARNEY, Ray (1994): *The Films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge University Press

[1] Richard Forst (John Marley) e Maria Forst (Lynn Carlin) son os protagonistas de *Faces* (1968); Cosmo (Ben Gazzara), de *The Killing of a Chinese Bookie* (1976); Myrtle (Gena Rowlands), de *Opening Night* (1977); Robert Harmon, interpretado polo propio Cassavetes, de *Love streams* (1984).

[2] *The making of Husbands*, de Tristram Powell, foi retransmitido o 28 de marzo de 1971.

PRÓXIMA SESIÓN

Mércores 17 de novembro

Mesa redonda sobre Peter Weiss con Alba Viñas e Ramiro Ledo.

Proxección dos filmes *Estudio II (Alucinacións)* (Studie II (Hallucinationer), Suecia, 1952, 6', vo) / *Estudio IV (Liberación)* (Studie IV (Frigörelse), Suecia, 1954, 9', vo) / *Rostros na sombra (Ansikten I Skugga)*, Suecia, 1956, 13', vo) / *Segundo a lei (Enligt Lag)*, Peter Weiss / Hans Nordenström, Suecia, 1957, 18', vo)