

EL LEGADO DE JOHN CASSAVETES

Desde su muerte, en 1989, la reputación de John Cassavetes como director ha sufrido una notable transformación. Inconformista en pie de guerra, alguna vez considerado como un aficionado que correteaba unas improvisaciones autocomplacientes con unos amigos actores, Cassavetes ha llegado a ser, sobre todo en el extranjero, uno de los tres o cuatro principales realizadores norteamericanos de los últimos treinta años. Se escriben libros sobre él, se le dedican retrospectivas, jóvenes directores de Budapest a Brooklyn imitan sus exasperados dramas pasionales.

En alguna parte, el fantasma de Cassavetes ha de estar riéndose entre dientes. Miramax repondrá seis de sus películas en el Paris Theater, preparando el terreno para el estreno de *Cuando vuelve el amor* (*She's So Lovely*), la película basada en un guión de Cassavetes que dirigió su hijo Nick. Esta confluencia entre una minirretrospectiva y una “colaboración” generacional más allá de las fronteras de la muerte es una oportunidad perfecta para evaluar el legado de Cassavetes. ¿Cuán sólidos fueron sus logros? ¿Y cuán fácilmente pueden trasvasarse al momento actual del cine?

Cassavetes empezó siendo actor, por supuesto: un actor amenazadoramente guapo, fascinante, especializado en villanías agradables (*El bebé de Rosemary*, *La furia*). Como Orson Welles, solía

aceptar trabajos de actor para pagarse el vicio de hacer películas. Su primer trabajo como director, *Shadows*, condensa en blanco y negro e irresistible clave de jazz el *downbeat* de Nueva York hacia 1960. Este drama interracial formalmente tan libre hizo que todo el mundo quisiera salir a hacer películas. El éxito de *Shadows* le deparó a Cassavetes un contrato en Hollywood por dos largometrajes (*Too Late Blues*, *Un niño espera*) que, aunque respetables, lo convencieron de no volver a dirigir jamás una película que no hubiera escrito él mismo o de la que no tuviera el control absoluto. Le llevó siete años realizar sus nuevos proyectos, *Faces* (1968) y *Husbands* (1970); los dos tenían una textura de una crudeza agresiva, áspera, como para distanciarse lo máximo posible de la tersura de la fábrica de sueños de Hollywood.

Tal vez porque *Shadows* nació de un laboratorio de ejercicios de actuación, todas las películas siguientes de Cassavetes fueron endosadas con la etiqueta de “improvisaciones”, aunque él las hubiera escrito con sumo cuidado. Una de las revelaciones que surgen al visitar obras maestras últimas de Cassavetes como *Una mujer bajo la influencia*, *El asesinato de un corredor de apuestas chino* u *Opening Night* es que la firmeza estructural y el impulso narrativo que tienen son mucho mayores de lo que parecían cuando se estrenaron. Tal vez Cassavetes ya había satisfecho algo de su necesidad de dispersión e inestabilidad formal en sus dos proyectos de los 60, *Faces* y *Husbands*. Ambas exploraciones lograban arrancar intensidad de la insatisfacción cotidiana, a veces, incluso, contagiándose la misma aspereza que denunciaban. El costado “profeta iracundo” de Cassavetes se limitaba a enrostrarles a los espectadores lo que consideraba eran los aspectos más vulgares del materialismo y la búsqueda de placer norteamericanos.

Faces, la mejor de las dos, crece y gana intensidad a medida que avanza, hasta que ya no podemos ignorar los sufrimientos de la triste pareja protagonista y los satélites que arrastra camino al colapso marital. Es particularmente memorable la escena en que

Seymour Cassel, que interpreta a un jinetero, es acosado por una mujer mayor mientras trata de flirtear con Lynn Carlin, la esposa cortés y depresiva. *Husbands*, que narra las aventuras de tres machos fuera de control, es una fiesta total para el *rat pack* del director, integrado por Ben Gazzara, Peter Falk y el mismo Cassavetes. Mientras algunos críticos objetaron la estridencia de las risas histéricas y la grosería masculina, el director enfatizó en entrevistas su deseo de exponer “la bravura desbordante del ego” y “el sinsentido de la vida de los hombres”, y acogió con beneplácito la irritación del público.

El de Cassavetes es sin duda un cine de actores. Ben Gazzara, que pensaba que su trabajo en *Husbands* había sido la experiencia más creativa de su vida, describía cómo el director buscaba desmontar los pequeños trucos desarrollados por el intérprete y romper las escenas para que liberaran verdades más profundas. “Creaba una atmósfera en la que el actor no podía equivocarse... podía hacer el ridículo, podía ir más allá de los límites del absurdo. John no permitía que la cámara doblgara al actor, sino al revés: el actor doblga a la cámara. El actor ofrece un flujo emocional... John no tenía miedo de gastar celuloide. Filmaba, filmaba, filmaba, hasta que algo notable aparecía”.

En palabras del propio Cassavetes, “la cámara es la esclava del actor”. Despreciaba la obsesión por la técnica fotográfica: “Siento ganas de vomitar cuando un director me dice: ‘Hoy filmé la toma más preciosa’”. Lo que importaba, insistía, era darle sentimiento a la pantalla. Para eso, Cassavetes (y su fiel iluminador, Al Ruban) prefería el estilo de cámara en mano, que les permitía estar cerca de las caras de los actores, meterse entre sus cuerpos como un árbitro de box cuando rompe un *clinch* y luego retroceder, de modo de producir composiciones descentradas, incómodas, siempre en movimiento.

Si los críticos de cine (yo incluido) tardaron tanto en apreciar el virtuosismo de Cassavetes como director, fue porque rompía

con las perspectivas y el marco de profundidad de campo de la *mise-en-scène* clásica. Lo hacía porque quería expresar la idea de un mundo siempre cambiante y una naturaleza humana crónicamente desequilibrada, abierta a los accidentes. El alcohol, un motivo recurrente en los films (y la vida) de Cassavetes, y la enfermedad mental ayudaban a desestabilizar a los personajes aún más, y a hundirlos en ese extravío abierto que era tan central para su visión.

“Ando perdido por la vida”, le dijo Cassavetes a un entrevistador. Muchísimos artistas dicen no querer saber qué es lo que están haciendo, pero Cassavetes lo decía en serio. “Hay que luchar contra la sofisticación... Hay que luchar contra el saber, porque una vez que uno sabe algo, es difícil ser abierto y creativo”. Estas prescripciones delatan un sesgo antiintelectual; y, en efecto, la relativa ausencia de una reflexión serena que hay en sus personajes se vuelve una limitación y los empuja hacia la histeria. Por otro lado, sus puntos fuertes eran la intuición y una empatía emocional con las almas desequilibradas que le permitían acceder a verdades diferentes.

Esa tolerancia con las psiques perturbadas nunca fue tan evidente como en *Una mujer bajo la influencia*. Gena Rowlands, mujer de Cassavetes y su musa habitual, ofreció una actuación inmortal en el papel de Mabel, la esposa trastornada de un obrero de la construcción, Nick (Peter Falk). Si los diversos tics y excentricidades de Mabel desconciertan tanto, es porque derivan de su deseo de hacer el bien a todo el mundo. Al negarse a juzgar el comportamiento inapropiado de Mabel, Cassavetes corría el riesgo de romantizar la locura; pero él creía claramente, como dijo alguna vez, que “todos estamos locos”. Lo que le interesaba de la “locura” de Mabel era el modo en que desafiaba al ecosistema familiar. Su marido Nick es particularmente indeciso; en un momento la defiende con un orgullo de macho, pero al momento siguiente la traiciona ante los poderes médicos o la avergüenza en público.

La humillación es una de las dos constantes del universo de Cassavetes; la otra es el amor (su último film personal se llamó acertadamente *Torrentes de amor*). Sin embargo, el único modo en que el amor suele aparecer es cuando un personaje perdona milagrosamente a otro por una humillación anterior. Que Cassavetes insista en decir que el amor existe no debe ser tomado como una afirmación alegre: seguía pensando que el principal problema no resuelto de la vida era “cómo amar, y dónde poner el amor... No tengo otra cosa en la cabeza. Eso es todo lo que me interesa: el amor. Y cuando el amor falta. Cuando se interrumpe”.

El amor, por cierto, se interrumpe prematuramente en *El asesinato de un corredor de apuestas chino*, un thriller sombrío, inusitadamente tenso, protagonizado por Ben Gazzara, que hace del dueño de un bar de striptease. Cassavetes admiraba a algunos de los directores veteranos para quienes había actuado, como Don Siegel (en *Los asesinos*) y Robert Aldrich (en *Doce del patíbulo*). *El asesinato de un corredor de apuestas chino* fue su propio flirteo con una película de género; pero también puede ser una autobiografía disfrazada, en la que Gazzara representa al artista que se ha quedado sin dinero y sin suerte.

Cuando vuelve el amor, que Cassavetes empezó a escribir poco después de *Una mujer bajo la influencia* y *El asesinato de un corredor de apuestas chino*, reúne muchos de los motivos favoritos del director: la bebida, la locura, los papeles momentáneos que nos tocan en la vida, los razonamientos del corazón. Su guión opta por los cambios súbitos, los saltos de tiempo, los marginales. Otros guiones de Cassavetes resuenan aquí en pequeñas pinceladas (ofrecerle una cerveza a un niño) o en la palabra “*delovelies*”.¹ En el mejor de los casos, *Cuando vuelve el amor* nos permite recuperar este misterioso guión de Cassavetes, hasta ahora perdido, y fantasear cómo lo habría ejecutado el Maestro. Nick Cassavetes

1 Palabra inventada, sinónimo de “*lovely*”: bonito, agradable. (N. del T.)

es antes que nada filial: su primera película era un vehículo para su madre, Gena Rowlands (la blanda pero pulida *Volver a vivir*, *Unhook the Stars*), y la imagen de *Cuando vuelve el amor* es más cuidada todavía, aunque su estilo parece más modelado por su generación que por sus genes. Mientras Cassavetes evitaba la violencia y los desnudos, Nick Cassavetes es más elegantemente frontal y sentimental. Su bagaje de técnicas –un estilo lírico, un poco *noir*, que incluye cámaras lentas, montajes románticos de videos musicales, una partitura enfática y una toma hecha desde un helicóptero para animar el final– transforma la relación ambigua y conflictiva de los dos protagonistas en un cuento de hadas de amor verdadero. Cassavetes padre también insistía en la esperanza en sus películas (su director favorito era Frank Capra), pero el viaje era más duro y el optimismo, por lo tanto, más merecido. Cuando el film de Nick Cassavetes termina, lo que sentimos, básicamente, es el entumecimiento que suele acompañar a las “cargatas” cinematográficas comerciales.

Como todos los guiones de Cassavetes, *Cuando vuelve el amor* ofrece papeles llenos de posibilidades de virtuosismo. El trío de Sean Penn, Robin Penn Wright y John Travolta se zambulle en la piscina y chapotea como loco. El resultado: mucha actuación. Buena, mala, de más, de menos. ¿Será también una cuestión generacional que Penn y Wright aparezcan más como debiluchos quejosos y victimizados que como adultos autodestructivos? Sólo Travolta capta la rica escisión que había en los protagónicos torturados de John Cassavetes.

Dado el proceso obsesivo y arriesgado con el que Cassavetes hacía sus películas, sería difícil, por más fiel que fuera la adaptación, recuperar su espíritu interior. Pero sus excéntricas formas de narrar y sus personajes siguen seduciendo a otros cineastas: Sidney Lumet acaba de firmar para hacer una *remake* de *Gloria* de Cassavetes con Sharon Stone, y Nick Cassavetes está reescribiendo *El asesinato de un corredor de apuestas chino*. Imitar el

estilo de Cassavetes podría ser un callejón sin salida, pero quizá su más persistente influencia en el cine independiente norteamericano sean la dureza y la determinación con que se propuso hacer películas personales. Eso es por cierto lo que Martin Scorsese, quizá lo mejor que tengamos hoy en el cine americano, tomó de Cassavetes. Cuando Scorsese le mostró un primer corte de *Boxcar Bertha*, Cassavetes le dijo que había malgastado un año entero de su vida, que sólo tenía que filmar aquello que “se muriera por filmar”. Scorsese siguió su consejo, revivió y reescribió un guión que le gustaba, y filmó lo que luego sería *Calles peligrosas*.

Esto es lo que Cassavetes tenía para decir sobre la testarudez: “Uno puede fracasar en el cine por no tener talento, o por ser demasiado humilde, o por no tener la suficiente ferocidad. Yo soy un gánster. Si quiero algo, lo tomo... Creo que debo de tener la filosofía de un tipo miserable. Usted sabe: la clase de tipo que le robaría a un muerto”.