

EL MÉTODO CASSAVETES.

Ana Baena Tedó

Profesora: Núria Aidelman Feldman.

Cines de lo real. Curso 2014/15.

Máster Universitario en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos.

Universidad Pompeu Fabra.

Resumen: Cualquier estudio en profundidad que pretenda analizar la obra de John Cassavetes debe remitirse, forzosamente, a su trabajo con los actores, los encargados de mostrar “la verdad a veinticuatro fotogramas por segundo”, como en ocasiones se ha definido su obra.

A lo largo del siguiente trabajo se pretende analizar su labor como director y su relación con los actores, dentro del contexto de tres de sus largometrajes: “Shadows” (1959), “Faces” (1968) y “A woman under the influence” (1974), por considerarlos el mejor reflejo de la evolución de sus métodos de dirección, desde sus inicios hasta el asentamiento de su carrera.

Para respetar la cercanía que transpira su producción como director se ha optado por continuar con su propia voz y la de los actores, técnicos y amigos que lo acompañaron, partiendo de artículos, libros y entrevistas concedidas a lo largo de su vida.

Palabras clave:

| | | |
|------------------------------|----------------|------------------------------|
| Cassavetes, John | improvisación | Sombras |
| cine independiente americano | interpretación | Una mujer bajo la influencia |
| cuerpo | rodaje | verdad |
| dirección de actores | Rostros | |
| guión | sentimientos | |

Abstract: Any in-depth study seeking to analyze the work of John Cassavetes must be necessarily referred to his actoral work, which shows "the truth at twenty-four frames per second", as his films had been sometimes defined.

The following pages aim to analyze his work as director and his relationship with actors within the context of three of his films: “Shadows” (1959), “Faces” (1968) and “A Woman Under the Influence” (1974); considering them as the best examples showing the evolution of his directing methods from the beginning to the settlement of his career.

In order to respect the closeness of his productions as director, I have decided to use his own voice along with those from actors, technicians and friends, starting from articles, books and interviews given throughout his life.

Keywords:

| | | |
|-----------------------------|-----------------------------|---------|
| actor's direction | feelings | Shadows |
| A woman under the influence | improvisation | shoot |
| body | independent american cinema | truth |
| Cassavetes, John | performance | |
| Faces | script, | |

*El cine es una investigación sobre nuestras vidas.
Sobre lo que somos. Sobre nuestras responsabilidades -si las hay-.
Sobre lo que estamos buscando.
¿Por qué querría yo hacer una película sobre algo que ya conozco y entiendo?*

John Cassavetes

Hablar del cine de John Cassavetes (1929-1989) es hablar de su trabajo con los actores. La labor de todo intérprete es perseguir y alcanzar la mayor verosimilitud en sus interpretaciones, pero es en la forma, en el camino a través del cual se alcanza esa “verdad”, el verdadero hallazgo de Cassavetes y del resto de amigos que lo acompañaron en esa visión, en un punto suicida, del oficio del cine. John Cassavetes buscó y encontró en la actuación un camino para trascender, para ir más allá de la mera representación de situaciones frente a la cámara.

Tras sus primeros papeles, generalmente dentro de producciones *hollywoodienses* poco memorables, John Cassavetes decide pasarse al otro lado de la cámara para mostrar lo que para él debía ser el cine. Era consciente del trabajo del actor, era uno de ellos, conocía los anhelos y dificultades a la hora de representar la ficción y se mostraba muy crítico con el papel del actor: *Ser actor es un trabajo muy duro. Porque la cámara se te acerca, se te plantifica delante de la cara, y alguien te dice, básicamente: “¡Sé grande, ahora!” (...) y tú allí, con una panda de desconocidos con los que no tienes nada en común, a quienes se supone que tienes que querer u odiar, y con un montón de palabras que en el fondo no quieres decir. (...) y de eso ha nacido un tipo distinto de interpretación, puramente profesional, una interpretación profesional de tipo teatral que todos los actores han tenido que hacer. Llegan ahí y están solos. Lo único que tienen es el material que los apoya*¹.

Cassavetes desdeñaba el concepto tradicional de actuación impuesto por el *method acting* del *Actors Studio*, fundado por Lee Strasberg en los años cincuenta. Creía que el método de Strasberg era más una forma de psicoterapia que de actuación y que, si bien es cierto que en un principio Marlon Brando, James Dean o Montgomery Clift habían contribuido a renovar el panorama de la actuación; ahora, a mediados de los años cincuenta, estaba totalmente acartonado y se había transformado en el mismo cliché que comenzó denostando, falto de imaginación, aburrido y dando recetas para alcanzar la profesionalización del actor, que terminaba siendo una forma de exorcizar las fantasías narcisistas de los actores creando la falsa ilusión de que atravesando las neurosis personales se encontraba una especie de verdad²: *Para mi, cada papel debe concebirse individualmente, y también debe ser una creación individual. Si cada personaje es el resultado de un estudio colectivo del director con el reparto, todo termina encajando. Todo queda muy bonito, perfecto, homogéneo; pero el conflicto de los personajes no es verosímil. Los actores no comentan sus interpretaciones sentados en grupo. Naturalmente el tema general de la obra debe estudiarse en grupo para compartir la misma idea de conjunto, pero cada actor debe conseguir una interpretación personal de su papel sin pasar por ese tipo de análisis en grupo y crítica mutua que se asocia con el Método. El único talento que yo podría tener sería el de lograr que el actor se exprese de la manera que quiera, ¡no del modo en que yo quiero que lo haga!*³.

El problema del método, como reconocería en una entrevista concedida en 1958⁴, era que se centraba en las emociones básicas y despojaba a los personajes de su personalidad, cuando eso rara

¹ Carney, Ray, *Cassavetes por Cassavetes*; Ed. Anagrama; Barcelona, 2004, p. 65.

² *Ibidem* p.73.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ *Ibid.*, p. 75.

vez ocurre en la vida real. Los actores acababan más preocupados en bucear en sus propias experiencias personales que por interactuar correctamente en escena, lo que Cassavetes denominará el “concepto máscara”, consistente en quitarse la máscara interpretativa y atravesar una epifanía personal hasta llegar al punto más elevado del conocimiento personal y la actuación, partiendo del estudio del personaje como persona.

Para llegar a esa especie de iluminación Cassavetes comenzó trabajando con la improvisación: *Los actores subían al escenario, hacían una improvisación y la hacían muy mal. Descubrí que dándole al actor una actividad muy concreta, lo hacían mejor. Pero seguían sin ser muy buenos; entonces metíamos a los actores que estaban improvisando en medio de una escena escrita.. Lo que ocurría era que los actores no podían seguir con el material escrito. (...) Y entonces nos pusimos a reescribir a Maxwell Anderson, a cualquiera, a tratar de escribir en su estilo. Simplemente empezábamos a aprender a trabajar de una manera más libre. Después volvíamos al material escrito sin ninguna improvisación. Y eso funcionaba bien porque nos sentíamos más libres, menos tensos, menos ansiosos por agradar al siguiente actor y hacer que la escena funcionase.*⁵

Al actor y director siempre le gustó transgredir las normas, ya desde su temprana época de actor experimentó una enorme insatisfacción con los métodos de Hollywood, que lo encasillaban en papeles que poco, o nada, tenían que ver con su visión del cine: *Me han encasillado. Lo único que me ha ofrecido son papeles de gánsters de poca monta. (...) Nunca he olvidado eso. Hay montones de interpretaciones que afirman ser realistas, pero lo que se ve son cientos de copias donde todos actúan de modo realista y eso me pone furioso. (...) Si todo el mundo tiene que hacer lo mismo, no es divertido para el artista, y no creo que sea divertido para el público*⁶.

A menudo Cassavetes tendrá encontronazos con la crítica, que no entendía su trabajo. Para ellos su dirección de actores terminaba convertida en su propia interpretación del personaje, unida a la improvisación. Nada más lejos de la realidad: *La gente habla de improvisación como si yo dijera: “podéis hacer lo que queráis” y después cogiera la cámara y de eso saliera una película. Pero no es así. Todo el que sabe algo de cine sabe que eso es una locura. A menos que este filmando una guerra, pero incluso en ese caso hay que buscar la acción. (...) Después de “Shadows” me di cuenta de que las cosas funcionan mejor cuando se escriben de antemano. Hay menos problemas. Una vez escrito el guión, la gente puede actuar con más libertad. De lo contrario hay demasiada tensión. Se vuelve demasiado duro*⁷. Para el director el valor de la interpretación estaba muy subestimado, especialmente lo que él denominaba “comunicar ideas abstractas”⁸ para conectar con el público a través de ellas.

Como alternativa al Actors Studio y en compañía de su amigo íntimo Burt E. Lane, con quien había compartido clases en la A.A.D.A.⁹, crea en 1954 un taller de interpretación en el Upper West Side, donde Lane trabajaba como vigilante nocturno¹⁰. Dos años después alquilan una habitación en uno de los pisos del edificio Variety Arts, antigua sede de los estudios Marlin. Se trasladan a la planta baja con un alquiler de ochocientos dólares, que pagaba Lane, el único integrante con trabajo remunerado del grupo. La metodología del grupo supone el germen de lo que Cassavetes desarrollaría posteriormente en su filmografía: se trataba de un taller pequeño e informal, donde se impartían clases nocturnas tres días a la semana. Se pasaba a ser miembro casi por invitación, aumentando el número de alumnos de siete u ocho las primeras semanas hasta multiplicarse casi por tres, sin ser nunca superior a los cuarenta alumnos. Lane trabajaba con los principiantes e intermedios, Cassavetes con los avanzados. El director funcionaba como reclamo por su trabajo en

⁵ Íbid. p. 76.

⁶ Íbid., p.65.

⁷ Íbid., p. 199.

⁸ Íbid., p. 66.

⁹ Siglas de la American Academy of Dramatic Arts, fundada en 1884 donde John Cassavetes recibiría clases y conocería a la mayor parte de sus compañeros de rodaje.

¹⁰ Carney, Ray, *Cassavetes por Cassavetes*; Ed. Anagrama; Barcelona, 2004, p. 69.

Hollywood y televisión, pero las clases en su mayoría las impartía Lane, que se encargaba de las cuestiones formales. En un primer momento la mayor parte de los alumnos abandonaron las clases por la falta de seriedad de Cassavetes, que se pasaba el día haciendo bromas e intentando retar y sorprender a los nuevos estudiantes en lugar de enseñarles a actuar. Cassavetes se defendía diciendo que pretendía relajarlos y conseguir mayor naturalidad en las actuaciones, pero a muchos sólo les parecía un producto del lucimiento de su propio ego.

Lejos de un intento ególatra por boicotear sus clases John perseguía, no sólo recrear la realidad dentro una ficción de la forma más verosímil posible, sino además lograr que cada actor trascendiera fuera de los márgenes de esa ficción, en un plano más individual, uniendo actor y personaje. Ambos vértices actuaban conjuntamente, conscientes el uno del otro, nutriéndose mutuamente y disolviendo los límites entre la vida real y la actuación. Todo intento del actor por interpretar de manera estereotipada era una forma de evitar la verdad para él. De esta forma, el constante cambio entre ambos sistemas de actuación le dará la posibilidad al actor para abrirse camino hacia su doble. En palabras del director: *Ayudar a los actores a no ser más de lo que son*¹¹.

Para entender el cine de Cassavetes hay que remitirse a sus influencias. En los años cincuenta el director frecuentaba el Thalia, un teatro neoyorquino que programaba películas independientes europeas. Queda impresionado por el Neorrealismo de Visconti y De Sica y, sobre todo, descubre a Shirley Clarke en "Portrait of Jason" (1967), a la que considerará un genio; Lionel Rogosin en "On the Bowery" (1956) o Morris Engels con "Little Fugitive" (1953); "Lovers and lollipops" (1956), "Wedding and babies" (1958) y la anteriormente citada "On the Bowery". Se siente en sintonía con ellos y descubre, por primera vez, que un cine distinto y al margen de Hollywood no sólo es posible sino que está ocurriendo. Cassavetes se une a este grupo de pioneros y comienza a sembrar el futuro del Cine Independiente Americano, que posteriormente lo considerará su padre.

"Shadows" (1959) supondrá su primera incursión en el terreno de la dirección, donde comienza a poner en práctica sus ideas sobre la actuación. El filme comienza de manera muy trivial, como un ejercicio de improvisación en el taller de Lane y Cassavetes. Poco a poco la escena improvisada comienza a tomar forma como argumento y los propios actores se implican en su creación. Como preparación al rodaje decidieron estudiar la realidad: *Les indique los barrios que debían recorrer y después rodamos en esos vecindarios (...) iban a escuchar jazz o salían a tomar una cerveza y a tratar de ligar. Hicieron eso más o menos un mes, concentrándose en observarlo todo; la manera de vestir y de comportarse de la gente, y consiguieron, digamos, acostumbrarse a ese ambiente. Y cuando por fin empezamos a filmar, lo habían asimilado. En gran medida puede decirse que se convirtieron en las personas que estaban interpretando*¹². Cassavetes ideó "Shadows" en un intento por crear una pandilla de actores que, partiendo de lo *amateur*, entendieran la actuación como un proceso inserto en sus vidas y dentro de las vivencias que se iban desarrollando a tiempo real. Para ello vagaban por la ciudad creando al personaje mientras rodaban por la calle, desde un taxi o en el interior de una cafetería con teleobjetivo, intentando burlar a la policía o directamente sobornándola.

Robert Rossen, pionero en el uso de la cámara de 16 mm, solía frecuentar el taller en un momento embrionario del proyecto y decide enseñar a Cassavetes a iluminar, cargar el chasis de la cámara y enfocarla correctamente. Generalmente usaban una grabadora, como micrófono una jirafa manual y una cámara de 16 mm, mucho más barata, que les permitía moverse con facilidad por las calles. Los movimientos de cámara casi nunca se ensayaban, solamente cuando Erich Kollmar, el cámara, insistía hasta crisar los nervios de Cassavetes. Este le impedía usar la cámara de manera convencional, forzando la iluminación general de la escena y la fotografía para adaptarla a los actores. A partir de "Faces" (1968) adoptará un sistema de magnetófonos sincronizados RCA de un cuarto de pulgada con el que reemplazará la grabación con micrófono.

¹¹ Carney, Ray: "Complex Characters"; *Film Comment*, Mayo-Junio de 1989, p .31.

¹² *Ibidem*, p. 88.

La película cambió por completo el panorama del cine norteamericano. Rodada antes de la explosión de las filmografías europeas, Nouvelle Vague y Free Cinema, no obtuvo el reconocimiento de películas como “Los cuatrocientos golpes” (François Truffaut, 1959) o “Al final de la escapada” (Jean-Luc Godard, 1960), pero abrió la senda definitiva para que los autores independientes comenzaran a obtener visibilidad. Jonas Mekas, visiblemente irritado tras ver la segunda versión de “Shadows”, a la que consideraba *otra película de Hollywood*¹³ define el trabajo de Cassavetes colocándolo a la altura de “Pull my Daisy” (Robert Frank, Alfred Leslie, 1958), ambas *llegaron como una brisa de aire fresco (y) pronto empezó a rodar la avalancha del Underground*¹⁴. Avalancha en la que coloca no sólo a Cassavetes, sino también a Rogosin, Frank, Morris Engel y Leslie. *Ninguno de ellos está muy familiarizado con la teoría o la historia del cine. Tampoco son intelectuales. Son, más bien, hombres emocionales e impredecibles que siguen sus propias intuiciones y visiones con muy poco respeto por los convencionalismos. Y sabemos que a lo mejor el cine americano ha sido creado por emocionales “ignorantes” como ellos, sin excluir a Griffith*¹⁵.

En todos los filmes de Cassavetes la idea era aprovechar la realidad externa, y a los propios actores, para enriquecer su interpretación delante de la cámara: *Esa era una ventaja de la improvisación*, (expresión que el director odiaba profundamente). *Si un actor llegaba de pésimo humor, o si se había ido tarde a al cama por la noche, incorporaba ese estado de ánimo a la escena. Los actores tenían una relación muy íntima con el papel que interpretaban, lo cual les ayudó a resultar más humanos en las distintas situaciones en las que de golpe se veían metidos*¹⁶.

Esas “improvisaciones” estaban sujetas a restricciones, restricciones que el director no tardaba en saltarse boicoteando todo orden posible. Todos los días, antes de comenzar a rodar, Cassavetes y Maurice McEndree, amigo íntimo y asistente personal, dictaban detalladamente a los actores y técnicos los elementos y circunstancias de la escena que se iba a rodar a continuación. Por su parte Cassavetes intentaba aprovechar la improvisación, influenciado directamente por su profundo gusto por la música *jazz*, sobre las palabras ya escritas. Un método de partida controlado que está destinado a ser dinamitado por la incertidumbre. Cassavetes a menudo ha explicado *a posteriori* que no se sentía capaz de escribir un guión ni tampoco podía permitirse contratar a un guionista, así que partía de un esbozo básico al que la actuación le daba la réplica y con ello consistencia. Empezaban con unas pocas páginas y, a medida que avanzaban e iban repasando la escena, añadían lo que surgía en el ensayo. Posteriormente en “Faces” (1968) seguirá usando el mismo método pero siempre renegará del término improvisación, escudándose en los guiones: *La emoción si era improvisación. Los diálogos estaban escritos. Las actitudes eran improvisadas. Yo le doy a alguien unas líneas, pero la interpretación debe ser suya, personal. No hay improvisación verbal en 'Faces', en absoluto. Gena no es una actriz que improvise. No trabaja de esa manera. La improvisación en esta película, consistió en que cada actor interpretase su papel, no en que yo interpretase el papel como director. (...) Y si esta interpretación implicaba cambiar el diálogo para adaptarlo a lo que los actores querían expresar, entonces yo lo cambiaba o les dejaba improvisar. Pero no como un recurso técnico. Como técnica, la improvisación no sirve*¹⁷.

Mientras rueda la segunda versión de “Shadows” conoce a Al Ruban, que en esa época trabajaba como hombre orquesta en producciones cinematográficas de bajo coste y que se convertirá en su productor y director de fotografía. Cassavetes le envía ocho mil dólares para que compre un equipo de segunda mano, aprovechando sus conocimientos técnicos, mientras le invita a participar en “Faces”. Ruban adquiere una Arriflex de 16 mm, grabadora Perfectone, seis lentes, un micrófono y algunas luces; por su parte Cassavetes compra un equipo adicional, incluida su *Éclair* de 16 mm que usará desde sus inicios. Aunque no siempre usara la cámara, le gustaba dar órdenes al operador

¹³Mekas, Jonas; Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine norteamericano; Ed. Mangos de Hacha, 2013, p.22.

¹⁴Ibidem, p. 219

¹⁵Ibid., p.26.

¹⁶ Carney, Ray, *Cassavetes por Cassavetes*; Ed. Anagrama; Barcelona, 2004, p. 90.

¹⁷Ibid., p. 199.

o discutir las con él, pero la dificultad del rodaje, con ausencia total de planificación que encorsete las actuaciones, lo hacían terriblemente difícil: *Le decía al cámara: 'Haz esto'. Pero los actores actúan con tanta libertad que no hay manera de hacer lo que planeamos. El operador se volvía loco. Por lo tanto, le convenía relajarse y seguir el ritmo de los actores en lugar de lo que había planificado. Lo único que puedo decir de antemano es 'esto es probablemente lo que ocurrirá. La cámara debería ir por aquí. Usa esta lente y ten cuidado de no salirte de la zona iluminada. Después sigue y hazlo lo mejor que puedas'. George Sims terminó siendo el operador principal porque sabía manejar la Éclair (...) En "Faces" casi todo el mundo rodó, pero el operador principal siempre fue Sims*¹⁸.

Al Ruban se ocupó de la iluminación, se le ocurrió cambiar el tipo de película para adaptarlo al clima y Cassavetes aceptó, pasando a utilizar película diferente para cada escena e intentando adaptar la luz y el grano a las distintas horas en las que se producía la acción.

El rodaje de seis meses de "Faces" (1963-68) puede describirse con una sola palabra: precariedad. Rodaron en todos los lugares donde no necesitaban licencia para ello, la mayor parte de los actores y el resto del equipo técnico no cobró, por lo que además tuvieron que buscar un trabajo que les permitiera sobrevivir al margen del rodaje. El equipo solía reunirse en la casa del director sobre las cinco de la tarde, donde cenaban todos juntos y hablaban sobre las escenas que iban a rodar a continuación. Ensayaban hasta las ocho de la tarde leyendo el guión, nunca actuando, quitando y cambiando elementos que hicieran el rodaje más fácil¹⁹. Cuando el elenco estaba completo Cassavetes, los actores y el cámara ensayaban las posiciones y calculaban los ángulos hasta llegar a la medianoche, momento en que muchos se iban a sus casas. A partir de "A woman under the influence" (1972-74) Cassavetes construyó un estudio de montaje y visionado en el garaje, donde todos bajaban a ver lo rodado en el día y en ocasiones acababan borrachos hasta la mañana siguiente cuando comenzaban nuevamente a rodar. A mediados de los años setenta algunos miembros del equipo terminaron mudándose a casa del director durante todo el año.

El grupo fijo de rodaje lo componían unas siete personas sin tareas rígidas, ninguno era profesional cualificado y el cámara, Sims, era un actor aficionado. Todos hacían lo necesario en el momento pertinente, incluso pintar las habitaciones para que aportaran más claridad a la fotografía y repintarlas posteriormente. Cassavetes era tan contrario a la profesionalización que incluso animaba a sus actores a que probaran, al menos una vez, a usar la cámara, eso se repetiría en multitud de ocasiones hasta que Ruban amenazó con marcharse del proyecto si no escogía a un cámara fijo. De la misma manera tampoco se atenía a una planificación o un presupuesto fijo, reuniendo el dinero que hiciera falta a través de sus amigos o hipotecando su casa.

El método de actuación de "Faces", de la misma manera que en "A woman under the influence", alcanza las cotas más puras de exposición del actor frente a la cámara. La desnudez del intérprete es absoluta. Casi todas las escenas se rodaban como secuencias sin cortes, para permitir a los actores desarrollar su papel con coherencia y continuidad dramática. El propio Cassavetes aprendía de una escena a otra, y las desarrollaba de una u otra forma a medida que avanzaba el rodaje: *No hay otra manera de hacer una película como esta. No sabíamos exactamente que ocurriría a continuación, ni siquiera con un guión. No es una película intelectual; creo que es una película sobre las emociones, y esas emociones hay que desarrollarlas, elaborarl*²⁰.

Podemos denominar el cine de Cassavetes como un ejercicio de "espeleología" de los sentimientos y las sensaciones humanas en su forma más pura. El director creía que su función consistía en crear un ambiente agradable y una atmósfera de equipo que lograra que los actores se sintieran seguros y relajados a la hora de interpretar, incluso si se trataba de situaciones embarazosas. *Un actor no debe*

¹⁸Ibid., p. 216.

¹⁹Suárez, Pablo, "Charla a fondo con Al Ruban. Todo sobre Cassavetes", extraído de <http://www.cineismo.com/reportaj/alruban.htm>. Consultado por última vez el 10-04-2015.

²⁰Carney, Ray, *Cassavetes por Cassavetes*; Ed. Anagrama; Barcelona, 2004, p. 186.

*imitar sentimientos ajenos. Lo que se necesita entre actor y director es la comprensión mutua de problemas humanos*²¹. No juzgaba la actuación del actor en términos de buena o mala, confiaba en su proceso y en los lugares a los que éste llegaba para intentar plasmar el momento álgido de sus sentimientos. A menudo los ponía en ridículo, literalmente hacía que parecieran idiotas, cualquier broma, susto o grito que permitiera que conectaran con lugares a los que no estaban acostumbrados servía como forma de explorar nuevos sentimientos que posteriormente “reciclaba” en el momento de la actuación. Una de sus técnicas, tanto antes como después de las tomas, era interpretar él los papeles, gesticulando, moviéndose junto a los actores e imitando sus gestos y expresiones. La mayor parte de las veces su aportación era más física que verbal, se identificaba con ellos y los acompañaba en las escenas. Gena Rowlands, esposa y actriz en casi todo el grueso de su filmografía, cuenta que después de una escena solían reír de alegría por el puro placer que les proporcionaba lo que habían hecho los actores.

La conversación y la palabra eran dos técnicas fundamentales en la dirección de actores, no sólo convivían juntos, comían, dormían y hablaban durante horas y horas. *Es mejor que el actor comprenda plenamente lo que está haciendo o lo que tú estás tratando de hacer. Se puede hablar con él como se habla con un guionista, como hablarías con otra persona acerca de un personaje. Te sientas y le cuentas al actor la historia. (...) Yo ayudo a estimular las emociones de los actores, pero no les digo como tienen que representarlas. (...) trato de acercarme a ese actor como amigo, no tanto para que se sienta cómodo, sino para poder comunicarme con él, igual que me comunico con alguien que conozco*²². Cassavetes pretendía que el actor y el personaje desdibujaran sus fronteras. A menudo usaba frases del estilo *hazlo por el bien de tu personaje, trabaja desde tu punto de vista. Lucha por tu personaje. Tienes que serle fiel. No saldrá bien hasta que te comprometas personalmente con la historia. (...) En mi opinión sólo hay individuos. La mente de cada persona es única. No hay en la película una filosofía general; es solamente el resultado de lo que cada personaje piensa*²³.

Los personajes de Cassavetes se expresan como ellos quieren, no hay maniqueísmos ni preconcepciones; tienen derechos emocionales completos respecto a su personaje porque trabajan a partir de sus propios sentimientos. En definitiva, son el producto de un proceso de aprendizaje vital vertido en la creación del personaje.

Lo que primero sorprende al ver “Faces” es la frescura de sus interpretaciones, que se logró reduciendo al mínimo los ensayos. Tenían un guión, pero los actores se aferraban a la escena que iba cambiando a medida que la actuación se afianzaba. Por lo general Cassavetes creía que si un actor no podía adaptarse a una escena el problema residía en el guión, no en su actuación. Consideraba que el actor debía ser absolutamente libre y permitir que se dejara llevar, aunque eso restara calidad literaria al guión. Hasta tal punto eran importantes las actuaciones que John Marley y Seymour Cassel escribieron el final de la película a partir de los ensayos.

En ocasiones los personajes estaban bastante cerca de la realidad de los propios actores, por ejemplo, Cassel seguía a las mujeres a casa y se acostaba con ellas, lo que le granjeó bastantes problemas, una especie de *playboy* que será fundamental para la caracterización de Chettie. De la misma manera Lynn Carlin interpreta a una ama de casa con problemas matrimoniales coincidiendo con el derrumbe de su matrimonio en la vida real. En el caso de Carlin, Cassavetes logró que se inspirara en los momentos que estaba pasando para crear la *psique* de Maria: *Lynn nunca había actuado antes, y cuando empezó no era realmente una actriz muy buena. (...) Leía los diálogos de manera muy poco natural. Recuerdo que lo mire (a John Marley²⁴) y pensé que nunca me había parado a reflexionar sobre el hecho de que ella era mala. (...) Me di cuenta de que a Marley le resultaba*

²¹Íbidem., p.194.

²²Ibid.

²³Íbid., p196.

²⁴ John Marley, que le daba la réplica a Carlin en el papel de su marido, Richard Forst le dijo a Cassavetes que era una actriz tan mala que no podía trabajar con ella.

muy difícil; por lo tanto tuve que amoldarlo a él, no a ella. Y le dije “ella es estupenda, eres tú el que tiene problemas” se puso furioso. (...) Después fui a hablar con Lynn y le dije “Lynn, John te odia. Ese hombre te odia. Solo tienes una manera de salvarte” Y ella me dijo: ¡Dímela, dímela!”. “Ódialo tu también”²⁵”. La anécdota refleja la dificultad en la dirección de Cassavetes, que a partir de intrigas y mentiras llegaba a predisponer a los actores para que pudieran demostrarse a sí mismos hasta dónde podían llegar.

Cassavetes guiaba al actor durante el ensayo, antes y después de la escena, pero jamás mientras rodaban: *Yo escribía las escenas y me mantenía al margen para que pudieran surgir las intervenciones u aportaciones de los actores (...) muy rara vez le digo al actor lo que tiene que hacer. Como yo también soy actor, se muy bien que es una impertinencia decirle a una persona como debe comportarse en una situación dada. Me gusta colocar al actor en una situación controlada en la que la única manera de reaccionar es emocional*²⁶ (...) *Me parece poco práctico decir 'tú haces de marido, eso es lo que eres, y además eres un pánfilo, llevas gafas y te sientes de esta manera o de esta otra'. Lo único que el actor hará será parodiar lo que yo quiero que haga. Yo prefiero escoger un buen actor y decirle '¿Qué te parece esto? ¿Qué sientes?'*²⁷.

En ocasiones se definía como un tirano, o un adiestrador de animales. Era consciente del duro trabajo de interpretación y desnudez al que obligaba a sus actores a llegar, pero tenía que conseguir lo que quería e insistía en que sus personajes se revelaran más abiertamente de lo que suelen hacerlo en otras películas, intentando ir más lejos y ahondando más y más. Dando órdenes y alentando al mismo tiempo. Para él la función del director era trabajar con delicadeza o sin ella; cada situación le exigía un enfoque diferente. Debía embaucar y mentir, el director no es alguien honesto y el actor lo sabe, pero deben trabajar juntos.

Como también era actor, Cassavetes sabía adaptar la atmósfera y la técnica a cada actor, Rowlands expresó una vez que *algunos actores necesitan que los quieran, otros, que los fastidien, y otros, que no les hagan caso*²⁸. No siempre esa manera de trabajar y actuar era agradable, había gritos, discusiones y rabia. Cassavetes se peleaba con los miembros del equipo y con los actores; de improviso suspendía el rodaje y volvía a intentarlo al día siguiente. Carlin cuenta que se sentía absolutamente insegura durante la filmación. Recuerda como el director, minutos antes de comenzar una de las escenas, le propinó una bofetada en la cara para crear un sentimiento de desolación y acto seguido gritó: *No llores ¡No te atrevas a llorar!*²⁹. De la misma manera la abofeteó en la escena del dormitorio y la empujó contra la escaleras en la escena final, pese a estar embarazada; en otro momento del rodaje la persiguió con un cuchillo de carnicero. El equipo asistió a esos estallidos de rabia con sorpresa y en silencio. McEndree cuenta como salió de la sala de sonido para pararlo en varias ocasiones. Años más tarde el director declaró que hubiera ido mucho más lejos de no ser por el equipo para lograr lo que quería conseguir en cada escena.

Cassavetes también podía ser taimado, Carlin recuerda que hablaron durante horas sobre el tema de la infidelidad de forma muy directa y personal, en el montaje final el director no incluyó ninguna de esas conversaciones por considerarlas demasiado íntimas. Peter Falk tuvo la misma sensación en la escena de la camioneta con sus hijos en “A woman under the influence” y dedujo que Cassavetes no había colocado ese diálogo para el público, sino para que el actor pudiera modular su interpretación con el resto del filme.

John encontró la inspiración para crear “A Woman under the influence” durante la época en que permaneció en casa cuidando de su hijo pequeño tras un altercado con Stanley Kramer. Durante todo el periodo de maduración de la película sus charlas con Gena sobre el amor y los sentimientos

²⁵Ibid., p.203.

²⁶Ibid., p. 206.

²⁷Ibid.,p.191.

²⁸Ibid.,p. 209.

²⁹Ibid.

eran frecuentes, lo que le proporcionó el germen para su siguiente historia: el amor entre dos personas totalmente diferentes. Una de las fuentes de inspiración para los diálogos fueron las grabaciones y notas que el director tomaba de todo lo que veía y oía. Contemplaba a Gena dar vueltas por casa, la grababa todo el tiempo, sola, con sus hijos o con sus familiares. Luego exageró y amplió ese material durante la escritura del guión: *La película nació de mi desesperación, de cuestionarme el sentido de mi vida. Cuando pensaba en eso, y más tarde durante el rodaje, me volví muy consciente de algunos problemas que desconocía y que me eran ajenos. Yo utilizo todos mis recursos para solucionar un problema, incluso escribo un guión sobre ese problema si hace falta. Cuando al final vi la película terminada, me impresionó el grado de realidad de esos problemas*³⁰.

Hasta los menores detalles requerían una profunda reflexión hasta dar con el origen de los personajes, dónde habían estudiado, cómo se conocieron, en qué tipo de casa vivían y cómo se relacionaban. Cassavetes entabló amistad con trabajadores de la construcción y utilizó a las amigas de Gena para moldear el rol de Mabel. Les pedía su opinión, les leía los diálogos y les preguntaba si les parecían auténticos. Todo, desde el vestuario, la vida de los niños, la disposición de la casa, absolutamente todo era discutido con el equipo. Cuando llegaba el momento de rodar la escena esta acababa reescribiéndose una y otra vez, hasta diecinueve veces, cambiando según las opiniones del equipo. Los ensayos consistieron en diez o quince lecturas con los actores alrededor de una mesa. Los guiones no se escribían en colaboración con los actores pero sí se alteraban durante el proceso de construcción de sus personajes.

“A woman under the influence” fue un auténtico esfuerzo cooperativo donde nadie, como era habitual en los trabajos del director, cobró un céntimo hasta que la película obtuvo beneficios. Cassavetes usó todos los trucos posibles para ahorrar dinero durante la producción, incluso llamar a los bomberos para la escena en la que Mabel regresa a casa.

Durante un año Cassavetes intentó encontrar financiación, tiempo durante el cual Ben Gazzara, el protagonista original, encontró otro trabajo y se cayó del rodaje, así que Cassavetes tuvo que reescribir todo el personaje³¹, escogiendo a Falk, con el que había trabado una buena amistad durante el rodaje de “Husbands” (1970)³² para que lo interpretara.

Los rodajes de Cassavetes eran profundamente disciplinados. Los actores no debían salirse de su personaje, eso significaba que estaba prohibido hablar entre ellos sobre sus papeles; salvo Rowlands, Falk y Gazzara nadie conocía el pasado de los seres a los que daban réplica. El director tenía dos normas básica e inapelables: nadie conoce a nadie y nadie está sujeto al castigo de la conducta social durante el rodaje.

Algunas escenas se ensayaban durante varios días hasta que el cansancio ponía fin al día de trabajo. En ocasiones si un actor tenía especiales dificultades con alguna escena Cassavetes lo filmaba a escondidas o durante un ensayo, indicando al operador con un susurro que comenzase a grabar. Durante los ensayos el director les obligaba a estar alerta y siempre actuando. Nunca sabían cuando se estaba rodando o no. Para relajar al equipo hacía una pausa y jugaban al baloncesto o iban a correr, otra de las técnicas estrafalarias que usaba durante el rodaje era meterse dentro de la escena y decirle algo a un actor, o hacer alguna payasada, y escaparse mientras la cámara seguía rodando. En las escenas de acción se movía junto a los actores, a veces con la cámara al hombro – con mayor frecuencia sin ella – para compenetrarse con ellos de manera física. También podía contar chistes o hacer cosquillas para lograr que se rieran, posteriormente quitaba y editaba el sonido innecesario. El objetivo era que la interpretación surgiera desde el lado más profundo del lenguaje y el actor no se concentrara en las palabras, sino en los sentimientos. Cassavetes solía dar el mismo consejo a todos sus actores: *¡No te preocupes por los diálogos! A mi no me importan. No me importa si te equivocas,*

³⁰Ibid., p. 367

³¹ Cassavetes siempre escribía para un actor determinado que pudiera estar en sintonía con el personaje, por eso la mayor parte de sus colaboradores siempre fueron los mismos en casi todas las películas. Falk pasó semanas leyendo el guión y ambos realizan cambios en el personaje.

³² Su anterior filme tras “Faces”.

*piensa en cual seria la actitud si no existieran los diálogos*³³. Como resultado era prácticamente imposible distinguir entre lo que se filmaba y lo que no, dónde terminaban las gracias fuera de cámara y empezaba la interpretación delante de ella.

De la misma manera que en “Faces”, Cassavetes introduce cierto grado de espontaneidad dando instrucciones durante el rodaje para facilitar la actuación. La escena que destaca más por su impacto, tanto en los propios actores como en los posteriores espectadores, es el ataque de nervios de Mabel en “A woman under the influence”. Fue tan impresionante que Falk sintió miedo y creyó que realmente Rowlands estaba teniendo un ataque de nervios y el director detuvo la grabación, algo inaudito en él, para comprobar que su mujer estaba bien. Cassavetes creía que las torpezas y las vacilaciones daba veracidad a las escenas. En una de las tomas Mabel salta cuando el señor Jenson aparece en la puerta de la calle, la actriz saltó demasiado rápido y se desmayó delante de Mario Gallo, que continuó interpretando sin inmutarse, dando por sentado que era parte de la actuación. El momento que que Mabel se cae de la silla es un ejemplo de los errores que se usaron en el montaje final. El director filmó mas de 75.000 metros de película, unas 115 horas en 16 mm, una proporción de cincuenta a uno con respecto al grueso de las películas de Hollywood. Su estrategia de rodaje desmesurado, presente en todas sus películas, le proporcionaba mucho margen a la hora de recrear las secuencias. *¡La sala de montaje es mi lugar de improvisación! Mi tarea consiste en conservar todas las características individuales que los actores ponen en la película. (...) es una manera de trabajar mucho mas difícil comparada con una película que se decide de antemano*³⁴.

Falk recuerda otra escena especialmente complicada, el momento del suicidio de Mabel. El actor no sabía como interpretarla; Cassavetes, rompiendo su norma de no dar indicaciones, le dijo: *Sube tres escalones y regresa. Deja lo que estas haciendo y respira*³⁵. Esa pausa para recomponerse era justo lo que necesitaba.

Casi todos los actores que trabajaron en el rodaje se sintieron frustrados en algún momento. Necesitaban una explicación o una motivación para sus personajes que Cassavetes se negaba a darles, por mucho que la imploraran repetidas veces. Todos acabaron resignándose. Cassavetes creaba deliberadamente ese clima de inseguridad: *El actor tiene que tomar una decisión. Detesto el controlar. No soy un líder. Soy feliz cuando reina la confusión total, cuando la gente funciona a su propio nivel, cuando nadie sabe lo que va a ocurrir*³⁶. Rowlands le suplico que le explicará la escena de la vuelta a casa de Mabel, el director no sólo se negó, sino que fue tan frío que socavo la confianza de la actriz, que empezó a gritarle y a protestar. Cassavetes aumentó el conflicto, mofándose de ella, la dejo sola y a los pocos minutos ordenó que comenzaran a rodar la escena para aprovechar su estado de nervios.

Durante el rodaje manipuló los sentimientos de Gena de distintas maneras, por ejemplo usando a su propia madre para interpretar el rol de la madre de Mabel, por contra Rowlands *eliminó la mezquindad de las mujeres como arma. En cierto sentido, la mujer resultó idealizada, lo que quedó es la pureza desprovista de mezquindad*³⁷. En la escena en que Mabel regresa a casa seis meses después de que Nick la ingrese en el hospital el director pensaba que tenía que albergar un sentimiento de hostilidad hacia su marido. En cambio Mabel entra en casa casi sin advertir su presencia, interesándose solamente por los niños. *Hicimos una toma y yo pensé ¿deberíamos cortar? Ni siquiera ha mirado a Peter. (...) Durante el rodaje de esa escena me sorprendió lo que había debajo de los personajes, cosas que los actores habían acumulado en el curso de la película. Y yo estaba muy por detrás de ellos. Me dejo pasmado que Gena interpretase esa escena tan serena y tan tierna, sin una pizca de hostilidad. Me puse a gritarle porque pensé que actuaba así para caerle bien al publico, pero estaba equivocado, Lo que ella estaba expresando era miedo, el miedo que la*

³³Ibid., p. 397.

³⁴Ibid., p. 217.

³⁵Ibid., p. 382.

³⁶Ibid., p. 388.

³⁷Ibid., p. 301.

*separaba de las personas que amaba.*³⁸

El trabajo con Peter Falk fue una auténtica lucha de titanes, Gena comprendió a la perfección que para rodar con John había que ser sutil. Falk era tremendamente introvertido y cerrado, como su personaje Nick, capaz en todo momento de dominarse. Optó por el rol pasivo en la escena del regreso de Mabel, hasta el punto de no poder pararla para darle el pie ante el deleite de su interpretación. De la misma manera se vio mezclado con ese ambiente de improvisación rígida que lo llevo al extremo interpretativo y mimético con su personaje, que acabó haciéndole muecas a la madre de Gena. Cassavetes casi se desmaya cuando vio que el actor se saltaba el diálogo y simplemente balbuceaba sin parar.

El principal requisito en las películas de Cassavetes consistía en que la ilusión de la actuación consiguiera representar *la vida* misma, entendida como convivencia, el “reinado de los dobles”. Las filmaciones de Cassavetes se parecían bastante más a una reunión familiar o una fiesta, que a un rodaje al uso. El director intentaba recrear el bullicio, las discusiones, las peleas de su juventud. La inmadurez del reparto, similar a la del director, y el carácter incontrolable de sus personajes funcionaban aceptando el caos moral y emocional de sus vidas, las imperfecciones de sus amigos y sus personajes, intentando traspasar la pantalla. Su efectividad en la actuación es el resultado de una composición abierta, no rígida, que asume el carácter improvisado de la vida real. Cassavetes se arriesga como pocos al reemplazar con su metodología la forma mecánica y convencional de actuación dominante. Su “Método” logra redefinirla y reinventarla, siempre pensando en una premisa básica, la búsqueda de la verdad del ser y sus infinitas posibilidades: *Un actor no debe ser consciente de lo que pasa a su alrededor, sólo debe actuar como quiere hacerlo más que pensando en lo que quiere que los demás piensen de él. Por eso es importante que trabaje contra la atmósfera del estudio. Es un lugar para nada creativo, porque se parece a estar en una iglesia (...) y lo mismo ocurre en Hollywood. Si quieres seguir trabajando allí, tienes que hacer las cosas como ellos quieren (...) El actor no puede expresarse en esa situación. Los directores de Hollywood crean esas situaciones. Las crean para que el actor no de nada de sí*³⁹.

Para el director, el sentimiento y las actitudes, si son verdaderas y humanas, son siempre transitorias y complejas, nunca rígidas y totalmente precisas. Sus personajes parten de su cuerpo y son responsables de poner sentido y sentimiento a la historia. Es a partir de un gesto no cotidiano, o *extra-cotidiano*, donde la interpretación cobra vida, a partir de ese extrañamiento en las actitudes que potencia y enriquece su personalidad. Los gestos, independientemente de la historia a la que estén sujetos, alcanzan lo que Lessing, a colación de la pintura, denominó *instantes preñados*, cuando el cuadro se reconoce en un instante porque el autor se ha encargado de imprimirle el momento más intenso en todo su esplendor.

El cine de Cassavetes se incluye dentro de una cinematografía profundamente relacionado con las tesis de la *imagen-tiempo* de Gilles Deleuze. En sus reflexiones acerca del cuerpo lo identifica como el principal medio para revelar los instantes desconectados de un tiempo histórico.

Deleuze identificó determinadas cinematografías, principalmente el Neorrealismo y la Nouvelle Vague, que trabajaban con el cuerpo logrando que alcanzara cotas donde su expresión en sí ya era pensamiento. Cuando el cuerpo consigue liberarse de sus vínculos racionales se abren paso ante él sensaciones y vivencias que acaban ampliando el pensamiento y la expresión. Justo en ese punto indeterminado entre actuación y vida, reflejo e imagen, mentira y verdad, se sitúan los personajes y los actores de las películas de John Cassavetes. *Denme un cuerpo: es la fórmula de desmoronamiento filosófico. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa el pensamiento de sí mismo,*

³⁸Íbid., p. 390.

³⁹Íbid., p. 180.

*lo que debe superar para poder pensar. Por el contrario, es aquello en lo que entra o tiene que hundirse para alcanzar lo impensado, ésta es la vida*⁴⁰.

MATERIALES Y FUENTES

Carney, Ray, *Cassavetes por Cassavetes*; Ed. Anagrama; Barcelona, 2004.

Carney, Ray: “Complex Characters“; *Film Comment*, Mayo-Junio,1989.

Cassavetes, John; “The Making of Husbands” (1971).

Clayfield, Matthew; “All the World’s a Stage: John Cassavetes’ Opening Night”, revista *Senses of cinema*, mayo, 2007.

Cueto, Roberto; Weinrichter, Antonio; *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*. Institut Valenciá de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón; Centro Galego das Artes da Imaxe, Filmoteca Española, 2004.

Desider Fischer, Rodrigo, *El cuerpo en el cine de John Cassavetes y su importancia para el trabajo del actor contemporáneo*. Universidad de Brasilia.

Deleuze, Gilles., *L’image-temps*, Minuit, Paris,1985.

Kiselyac, Charles; “A constant Forge”, 2000.

Le Cain, Maximilian; “Identity in the Films of Cassavetes”, revista *Senses of cinema*, septiembre, 2001.

Lubac, Philippe; “Maurice Pialat and John Cassavetes”, revista *Senses of cinema*, abril, 2005.

Mekas, Jonas; *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine norteamericano*; Ed. Mangos de Hacha, 2013.

Rassos, Effie; “Performing the Everyday: Time and Affect in John Cassavetes’ Faces”, revista *Senses of cinema*, septiembre, 2001.

Suárez, Pablo, “Charla a fondo con Al Ruban. Todo sobre Cassavetes”, (<http://www.cineismo.com/reportaj/alruban.htm>)

Ventura, Michael; “I’m Almost Not Crazy: John Cassavetes, the man and his work”, (1984).

⁴⁰ Deleuze, Gilles., *L’image-temps*, Minuit, Paris.,1985, p. 246.