

John Cassavetes. Interior noche, coordinado por José Francisco Montero, Shangrila, 2018, 383 pp. ISBN: 978-84-947616-9-0

Es difícil hacer justicia a un libro coral en una reseña de apenas unas páginas. El conjunto de temas, posiciones intelectuales y dificultades que se han de tener en cuenta para enfrentarse a un análisis de la obra de John Cassavetes es, desde luego, plural y requiere una atención minuciosa a los detalles que construyen y deconstruyen –o, simplemente, destruyen– las corrientes de pensamiento, utilizadas como máscaras para desenmascarar al cineasta que trató de sustituir el realismo por la realidad. En el artículo introductorio de *John Cassavetes. Interior noche*, José Francisco Montero escribe: “[John Cassavetes] apela al cine como superficie de reflejos engañosos, al *realismo* de su propia película como embaucadora sombra de la realidad”.¹

El documental *A Constant Forge* (Charles Kiselyak, 2000) recupera unas imágenes de Cassavetes en el *set* (i.e., su casa) de *Love Streams* (Corrientes de amor, 1984), meditabundo, escribiendo o reescribiendo –dictando, más bien– el guion que tenía y mantenía desplegado, como un mapa, en su mente. Es inevitable pensar en estas imágenes cuando Montero analiza la escritura de los guiones de Cassavetes en ‘Escribir hasta desaparecer’:

También en su ópera prima el trabajo de escritura [...] resultó esencial. [...] la versión definitiva es una *reescritura* de la anterior. En este sentido adquiere una significación tal vez no tan solo metafórica que sea un gesto de escritura –el mencionado cartel [i. e., el cartel de *Shadows* que dice que “la película que acaban de ver ha sido una improvisación”]– el que de forma paradójica pretenda afirmar, desde fuera, *violentamente*, su ausencia.²

Cómo interpretar el exceso de emociones y los pliegues y repliegues de los modos de asumir una situación –o una perspectiva ante dicha situación– de cada uno de los personajes y de la relación –o su carencia– entre ellos, de cómo entender –nuestra fascinación, quizá, por– “el caso Cassavetes”,³ va, sin duda, de la mano de cómo entendamos esa violencia patente en las películas del director. *A Constant Forge* narra, en boca de Ben Gazzara y Al Ruban, que Cassavetes odiaba las armas y que los gánsteres eran los “asesinos del sueño”.⁴ Si esto era realmente así, los actos violentos –bofetadas, palizas, forcejeos– en sus películas funcionan, en última instancia, como la violencia que podría llegar a experimentarse “siendo uno mismo” en una sociedad de normas y convicciones,

¹JOSÉ FRANCISCO MONTERO, ‘Introducción a John Cassavetes en seis escenas’, *John Cassavetes. Interior noche*, p. 21. (Véase nota 10 de esta reseña.) Citaré solo los autores y sus artículos a partir de ahora.

²MONTERO, ‘Escribir hasta desaparecer’, pp. 107-108.

³Ibid., p. 106.

⁴*A Constant Forge*, dirección, producción y guion de Charles Kiselyak, Janus Films, Lagniappe, EE. UU., 2000. Distribuida por The Criterion Collection.

a menudo ajenas a la individualidad de personajes como Seymour Moskowitz (*Minnie & Moskowitz* [Así habla el amor, 1971]) o Mabel Longhetti (*A Woman Under the Influence* [Una mujer bajo la influencia, 1974]). Ensayos como ‘Multiplicidad de voces: construir con los actores’ de Luis Miranda, que pone de relieve el método Stanislavski (“La exploración actoral [...] es el móvil de la búsqueda del personaje en la vivencia del actor”)⁵ en las películas de Cassavetes; también ‘Escenario de la vida, escenario de la ficción: sobre los personajes de John Cassavetes’ de Ignacio Pablo Rico,⁶ ‘Géneros fluidos: familias, amores, sueños’ de Albert Elduque o ‘Las reuniones del solitario. Individuo y grupo en el cine de Cassavetes’ de Miguel Ángel Muñoz pueden resultar especialmente aleccionadores a los lectores para entender la singularidad y la pluralidad de la expresión cassavetiana, así como los dos ensayos de Ray Carney, a los que dedicaré las últimas palabras de esta reseña. Por decirlo de esta manera: hay “uno” y “muchos” en la obra de Cassavetes; o, mejor, no existe solo la singularidad, sino que hay una pluralidad de singularidades. Si los personajes de Cassavetes han de tener una posición ontológica –un término usado reiterada y sorprendentemente en este libro–, el ser inmutable y el constante devenir deben formar parte de ella: “la capacidad del propio Cassavetes para entender la existencia como un flujo imprevisible de acontecimientos. [...] parecería que su cine únicamente puede retratar aquellos acontecimientos que son inesperados *para el propio relato*”.⁷ Parece necesario comprender el cine como algo inmutable que está continuamente en movimiento.

También podría parecer que, para entender (o empezar a comprender) las películas de John Cassavetes, no es solo útil adoptar *psíquica y prácticamente* una postura estructuralista,⁸ deconstructivista o incluso una perspectiva “de género” (este es, seguramente, uno de los reproches más duros a un cineasta que ha tratado de delinear precisamente la interacción entre lo “femenino” y “masculino” en la sociedad o en una familia o un matrimonio),⁹ sino, más bien, de tener cierta disposición individual: no cabe duda de que los análisis

⁵LUIS MIRANDA, ‘Multiplicidad de voces: construir con los actores’, pp. 165-194, en p. 179.

⁶IGNACIO PABLO RICO, Escenario de la vida, escenario de la ficción; sobre los personajes de John Cassavetes’, pp. 291-308, que concluye diciendo que los héroes y heroínas de Cassavetes están “entre el espectáculo y la vida, entre el rol recibido y el rol deseado” (p. 309).

⁷AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO, ‘Lógicas del sentido: exceso y caos en el cine de John Cassavetes’, p. 255.

⁸Véase el énfasis puesto en la palabra “estructurada”, “I loathe the simplicity of Hollywood movies. I hate it. I’ve seen all the philosophy I want to see, all the *structured* talk, all the mannered methods of curing people”, en *Cassavetes on Cassavetes*, ed. de Ray Carney, Faber and Faber, Nueva York, 2001, p. 403.

⁹E.g., “El machismo de Cassavetes y el que se expresa en sus filmes no pueden omitirse a la hora de examinar esta obra, pero la importancia de la misma nos obliga a seguir prestándole atención a pesar de estar absolutamente en desacuerdo con tales manifestaciones”, en JOSEP M. CATALÀ DOMENECH, ‘Estilos de vida, formas de muerte. El cine como electroshock’, p. 101.

contextuales y anecdóticos,¹⁰ formales, teóricos u orgánicos¹¹ de cada una de sus películas resultan extremadamente provechosos, especialmente para revelar al público la verdad entre las sombras,¹² pero no es difícil imaginar que, con probabilidad, una de las intenciones de Cassavetes fuera la de desnudarnos racial, religiosa, económica y políticamente –siguiendo la enumeración de Richard Frost en *Faces* (1968)¹³– frente a la pantalla. Al fin y al cabo, el personaje Minnie Moore nos pone sobre aviso claramente en *Así habla el amor: ¿Sabes que creo que las películas son una conspiración? Sí, porque nos predisponen*.¹⁴ Debemos elegir un bando: el de Richard Blane o el de Victor Lazlo.¹⁵ Esto es, ¿no tendría Cassavetes la intención de que nos olvidásemos de todo aquello que no somos *por nosotros mismos*? “¡[...] el cine es *magia!* [...] La idea cuando hacemos una película es la de empaquetar una vida de emociones e ideas en una cápsula de un

¹⁰“El trabajo detectivesco estaba más subordinado a la exploración psicológica de los personajes” en CONCEPCIÓN CASCAJOSA VIRINO, ‘Promesa y despedida: a propósito de John Cassavetes y la televisión’, p. 53; junto con DIEGO SALGADO, ‘El complejo de Jano: John Cassavetes y Hollywood’, pp. 267-88, se compone un estudio de dos temas, al comienzo y al final del libro, que no pueden ir desligados de John Cassavetes, la “criatura de dos caras, un Jano atormentado”, p. 287. Como actor y director, uno de los entrenamientos profesionales más relevantes para el desarrollo de su obra fueron los episodios que Cassavetes dirigió de la serie que protagonizó, *Johnny Staccato*, cuyo protagonista no es solo un detective, sino un detective psicológico (“subordinado a la exploración psicológica”, p. 53). No parece que Cassavetes dejara de fascinarse por la psique humana a lo largo de su cine.

¹¹Es especialmente relevante el tratamiento que recibe el “cuerpo en movimiento” en DOMENECH, ‘Estilos de vida, formas de muerte. El cine como electroshock’, pp. 91-94. También el análisis del primer plano, apoyándose en Deleuze y Žižek, como muestra de la identidad del personaje (en particular, el femenino) y su borramiento en MIGUEL ÁNGEL MUÑOZ, ‘Las reuniones del solitario. Individuo y grupo en el cine de John Cassavetes’, p. 369.

¹²Además del revelador artículo de Carney sobre *Shadows*, una parte importante del cual indaga en el modo de relacionarse, comprometerse y de ser de los personajes con la realidad, con los otros y con ellos mismos (“prefiere los estados de conciencia, de comprensión y entendimiento — del otro, pero también, de forma igualmente importante, de ellos mismos.”, CARNEY, ‘Retorno a Shadows’, p. 42), en el artículo introductorio se puede leer: “Ya en *Shadows* la elección de este título no parece inocente. Si para Laurence Gavron y Denis Lenoir el título obedece a una ‘*idea shakesperiana*’ según la cual somos la sombra de algo más grande que contiene todo lo que podríamos ser, [...] ya no es solo que [...] la construcción por parte del espectador de un personaje a partir de esos precarios indicios de luces y sombras, sino, algo mucho más importante: desde el principio Cassavetes impugna la transparencia de una película recibida como un hito trascendental de la historia del cine americano en cuanto a la introducción de un mayor realismo, apela al cine como superficie de reflejos engañosos, al *realismo* de su propia película como embaucadora sombra de la realidad”, en JOSÉ FRANCISCO MONTERO, ‘Introducción a John Cassavetes en seis escenas’, p. 21.

¹³El comentario del personaje del maravilloso John Marley (“Jeannie, I don’t give a damn about racial, religious, economical, political problems”) se asemeja al “fuck the groups!” que el propio John Cassavetes exclama en *A Constant Forge*, con una pequeña diferencia: “Cassavetes”, como señala Carney, “desconfiaba de toda clase de análisis y de acciones grupales. Para él, los problemas de la sociedad eran problemas individuales con soluciones individuales”, citado en MIGUEL ÁNGEL MUÑOZ, ‘Las reuniones del solitario. Individuo y grupo en el cine de John Cassavetes’, p. 355.

¹⁴“But you go to the movies –it’s always different. I think movies are a conspiracy. They set you up from the time you’re a kid to believe in everything; in love, in ideals, in good people, in strength... in everything... you know? And then you go out, you keep looking. [...] Spend a lot of time fixing up things, caring about nice things, pretty furniture and jazz, learn how to cook and be feminine... But there is no Charles Boyer in my life. I never met a Charles Boyer. I never met a Humphrey Bogart. I never met a Clark Gable. Or a William Powell. They set you up, you see?”, en *Minnie & Moskowitz*, de John Cassavetes, Faces Music INC, Universal Release, 1971.

¹⁵Es conveniente recordar que una de las características del cine de Cassavetes discutidas a lo largo de este compendio es la de la imposibilidad de identificación moral del espectador *solamente* con un personaje; las emociones y las posiciones morales son, como este libro, corales. E.g., CARNEY, ‘Retorno a *Shadows*’, p. 39.

formato de dos horas, dos horas en las que algunas imágenes brillan sobre la pantalla y, en esas dos horas, la esperanza es que el público lo olvidará todo y que el celuloide cambiará vidas”.¹⁶

Hay numerosos temas recurrentes a lo largo de este estudio sobre Cassavetes: el hogar como escenario, los personajes, por así decirlo, como vehículo motor o el verdadero significado de improvisación en las películas del cineasta; pero el hilo conector más sutil lo componen, según creo, las citas que encabezan algunos de los artículos: Ralph Waldo Emerson,¹⁷ John Donne, Myrtle Gordon (el personaje de Gena Rowlands en *Noche de estreno*) y James Brown,¹⁸ Michel Foucault, Joseph Conrad y Gilles Deleuze,¹⁹ Friedrich Nietzsche,²⁰ el propio John Cassavetes y Thierry Jousse.²¹ Y, aunque querría dedicar especial atención, sin embargo, a las citas de Emerson en los artículos de Ray Carney, no es mi propósito desmerecer los artículos en los que no he ahondado por una cuestión de extensión y merece una mención una de las nociones más bonitas de *John Cassavetes. Interior noche* que podemos leer en ‘John Cassavetes. Representaciones: ficciones y simulacros’ de Ángel Santos Touza (pp. 142-164): *Faces y Husbands* (Maridos, 1970) son las “piedras de toque”²² en la obra del director.

Por último, la idea central (porque ‘La madurez de Cassavetes: *Faces y Una mujer bajo la influencia*’ de Carney ocupa el lugar central de este compendio), aunque velada, a mi modo de ver, consiste en presentar a John Cassavetes como el poeta que Emerson buscaba para Estados Unidos.

Walt Whitman incluyó en *Hojas de hierba* (1856) un poema titulado ‘Rostros’ (‘Faces’); ciento doce años más tarde, John Cassavetes estrenaría una película con el mismo título.

El rostro puro, extravagante, anhelante, inquisitivo del artista,
el feo rostro de un alma bella, el hermoso rostro detestado o despreciado [...]
El rostro al que se le ha retirado su bondad o maldad, un rostro castrado, [...]
Los veo y no me quejo y me satisfacen todos.²³

¹⁶“I think film is *magic!* With the tools we have at hand, we really try to *convert people’s lives!* The idea of making a film is to package a lifetime of emotion and ideas into a two-hour capsule form, two hours where some images flash across the screen and in that two hours the hope is that the audience will forget everything and that celluloid will change lives. Now that’s insane, that’s a preposterously presumptuous assumption, and yet that’s the hope”, en *Cassavetes on Cassavetes*, p. 514.

¹⁷CARNEY, ‘Retorno a *Shadows*’, pp.25-44, y ‘La madurez de Cassavetes: *Faces y Una mujer bajo la influencia*’, pp. 197-241.

¹⁸CATALÀ, ‘Estilos de vida, formas de muerte’, pp. 73-103.

¹⁹MONTERO, ‘Escribir hasta desaparecer’, pp. 105-140.

²⁰SALGADO, ‘El complejo de Jano: John Cassavetes y Hollywood’, p. 267-87.

²¹MUÑOZ, ‘Las reuniones del solitario. Individuo y grupo en el cine de John Cassavetes’, pp. 332-70.

²²“Tanto *Faces* (1968) como *Husbands* (1970), piedras de toque de la obra de John Cassavetes, profundizarán significativamente en estas ideas a través de sus recursos formales y narrativos, planteándose una serie de interrogantes que suponen un desafío frontal a las convenciones sociales en un entorno de clase media. ¿Cómo debe comportarse un adulto? ¿Cuáles deberían ser sus aspiraciones? ¿Cuáles sus temores?” en ÁNGEL SANTOS TOUZA, ‘John Cassavetes. Representaciones: ficciones y simulacros’, p. 148.

²³“The pure, extravagant, yearning, questioning artist’s face,/ The ugly face of some beautiful soul, the handsome detested or despised face, [...]/ The face withdrawn of its good and bad, a castrated face, [...]/ I see them, and complain not, and am content with all”. El poema completo está disponible en la red en <https://whitmanarchive.org/published/LG/1856/poems/27>.

El propio Carney cita el famoso “contengo multitudes” de Whitman para hablar de las características de los personajes de Cassavetes;²⁴ pero es este poema el que, leído con los primeros planos de Cassavetes en mente, articula el modo de *enfocar* su cine. No hay doctrina alguna en la filosofía de Cassavetes (cf. “No creo que ninguna persona pueda vivir sin una filosofía”).²⁵ El cineasta supo recolocar sus demonios, en efecto, en una “filosofía de vida y un estilo artístico”²⁶ y, como escribe Emerson, el poeta es completo (*complete man*) y representativo (*representative*):²⁷ quizá el cine es el mayor acto de *poiesis* que los seres humanos han logrado, al menos, hasta la fecha, y que Cassavetes ha sido capaz (el personaje que Myrtle Gordon interpreta en la obra de teatro en *Noche de estreno* solo quiere “ser capaz”) de reunir en este medio las características del poeta de Emerson. El “proceso de creación cinematográfica”²⁸ es completo. Que el cine sea también “coral” (por continuar la metáfora de esta reseña) pone todavía más de relieve que el individuo solo pueda ser tal cosa en sociedad y que un poeta necesita una multitud, por decirlo así, de individuos: “la película está hecha por cada persona como individuo, en lugar de como miembro de un equipo que trabaja por el beneficio de la película. Hacer cine es, para mí, una investigación de lo que hay en la mente de alguien”.²⁹

Hay muchos temas y cuestiones que se quedan inevitablemente en el tintero a la hora de valorar el increíble trabajo de los contribuidores a este compendio de estudios sobre Cassavetes. Un libro como este pone de relieve el hecho de que Cassavetes se haya convertido en un “clásico”, capaz de formar parte, no solo de un canon cinematográfico, análogo al canon literario de Bloom, sino parte de las “grandes obras” que nos ayudan a conocer nuestra singular experiencia compartida: ¿podremos soportar la honestidad del foco de su cámara al hombro?

María Golfe Folgado

²⁴CARNEY, ‘Retorno a Shadows’, p. 43.

²⁵“To have a philosophy is to know how to love. And to know where to put it. And to know the importance of friendships and the importance of continuity. And all the other philosophies, negative philosophies, seem to be a more modern bastardization of what philosophy is. And I don’t think a person can live without a philosophy. That is, where can you love? What’s the important place that you can put that thing because you can’t put it everywhere. You’d walk around, you gotta be a minister or priest saying, ‘Yes, my son’ or ‘Yes, my daughter, bless you.’ But people don’t live that way. They live with anger and hostility and problems and lack of money and lack of... with tremendous disappointments in their life. So what they need is a philosophy. What I think everybody needs in a way is to say, ‘Where and how can I love? Can I be in love so that I can live? So that I can live with some degree of peace?’ You know? And I guess every picture we’ve ever done has been, in a way, to try to find some kind of philosophy for the characters in the film”. Esta es solo una de las reveladoras menciones de la palabra “filosofía” en boca de Cassavetes en *Cassavetes on Cassavetes*, p. 496.

²⁶CARNEY, ‘La madurez de Cassavetes: *Faces y Una mujer bajo la influencia*’, p. 210.

²⁷‘The Poet’ (*Essays: Second Series*) en RALPH WALDO EMERSON, *Works*, Routledge, Londres, 1894, p. 82. (Disponible en español en EMERSON, *Ensayos*, ed. de Javier Alcoriza, Cátedra, Madrid, 2014.)

²⁸CARNEY, ‘La madurez de Cassavetes: *Faces y Una mujer bajo la influencia*’, p. 216.

²⁹“The film is made by each person being an individual rather than a team member working for the benefit of the movie. Filmmaking to me is an investigation of what is in someone’s mind. I believe in the validity of a person’s inner desires. And I think those inner desires, whether they’re ugly or beautiful, are pertinent to each of us and are probably the only things worth a damn. I want to put those inner desires on the screen so we can all look and think and feel and marvel at them”, *Cassavetes on Cassavetes*, p. 159.