

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
John Cassavetes: Del sujeto al objeto. Condiciones de una
sustracción
Ciclo: Lengüajes XI, 2022
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

John Cassavetes: Del sujeto al objeto. Condiciones de una sustracción.

Miguel Ángel Alonso

RESUMEN: En la siguiente exposición se analiza el escenario, único por su singularidad, que el actor y director John Cassavetes creó para sus actores y para él mismo, con la finalidad de producir el encuentro con la verdad y con el sujeto que reside en cada uno de nosotros, un sujeto ocultado, incluso borrado por el sentido, las buenas formas, la educación, el saber universitario y toda la trama que conforma lo que conocemos como realidad. Una creación en la que siente como necesario la implicación radical del cuerpo, entrando en escena de una forma rompedora, precisamente para rasgar el velo que oculta la verdad. Una posición ex-sistencial, la de Cassavetes, no entendida por todos, lo cual lo empuja, en muchas ocasiones, a situarse en límites peligrosos para su propia vida.

PALABRAS CLAVE: Acting-out, sujeto, objeto, real, arte.

Intervención: 22-Julio-2022

En John Cassavetes, su pensamiento sobre lo humano, sobre el saber, su trabajo con los actores, o en las secuencias de sus películas, no subsidiarias de una historia contada al modo tradicional, resuena una intuición muy precisa de lo que en psicoanálisis se conceptualiza como sujeto y su relación con el objeto. En esa relación encontramos, por parte de Cassavetes, un elaboración desde lo real como causa de un deseo movilizad en busca de un objeto que inexorablemente se sustrae.

La relación sujeto-objeto, articulada a la literatura y al arte en general, puede tomar como sugerente la propuesta de Samuel Beckett en la carta de 1937, *Pintores del impedimento*. Plantea un empuje posesivo, por parte del artista, hacia el objeto. Y tanto en

Beckett como en Cassavetes, ese afán que no cesa de repetirse fracasa en cada intento de atrapar el objeto. Beckett habla de escalofrío cuando se encuentra en los límites en que asume que poseer ese objeto es una imposibilidad; es ese mismo momento en que el pintor siente que en cada objeto que pinta se oculta el objeto. En otras palabras, “*la pintura es lo que impide pintar*”, una imposibilidad de representación. De ese objeto imposible se trata en psicoanálisis, en Beckett, en Cassavetes, en el arte. Y como plantea el escritor irlandés: “*Quedan por representar las condiciones de esta sustracción*”. ¿Qué condiciones crea Cassavetes en la articulación de la relación sujeto y objeto?, ¿qué condiciones para esa imposibilidad de relación?, ¿qué condiciones para la imposibilidad de encuentro con el objeto?, ¿qué condiciones para, como dice Beckett, establecer una nueva relación fundada en la

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
John Cassavetes: Del sujeto al objeto. Condiciones de una sustracción

Ciclo: Lengüajes XI, 2022

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

ausencia de relación y en la ausencia de objeto?

John Cassavetes nació en 1929. Ya se había producido en literatura, pintura, y arte en general, un cambio radical. Rupturas respecto a concepciones tradicionales del discurso. La revolución consistía, en literatura, en el rechazo de las sintaxis ordenadas, de los argumentos diáfanos, de las historias lineales, de los significados fijos, de los espacios y temporalidades continuas. Desde el lado de la pintura y la escultura, la forma tendía a quebrarse y a difuminarse, iba perdiendo consistencia y prevalencia, el cuerpo humano se fragmentaba en relación a sus contornos imaginarios y el objeto era desplazado de su lugar de utilidad. Entre otras cosas, estaba en juego el intento de aproximarse al objeto en su consistencia real, y se investigaba en otras vías que no fueran las tradicionales, pues éstas se consideraban fracasadas. En esta orientación desde lo real se sitúa Cassavetes, en sus propios términos, espacio y condiciones, rechazando todo saber preconcebido, como el universitario, es decir, ni los actores, ni él mismo como director, se orientaban desde ese saber en los talleres o en las actuaciones; en este sentido, rechaza el guión o cualquier texto que aprisione la libertad de actuación y la creatividad, rechaza los escenarios sin mácula donde todo está en perfecto orden y silencio. Hacer sin referencias, hacer sin texto, hacer sin guión, hacer desde el caos, asumir que hacer es siempre desde la falta de objeto. De este modo, se situaba en una tendencia siempre próxima a la improvisación.

John Cassavetes —aunque él no lo formulara de esta manera—muestra, en sus declaraciones sobre la interpretación, su creencia de que en los actores había una escena que comandaba, un lugar de enunciación, un lugar de desconocimiento que escapa al saber, o mejor, un saber no

sabido que no se revelaba en el plano de la conciencia y de la identidad con la que llegaban a los rodajes. Se trataría para el actor del encuentro con una verdad que su identidad convencional esconde más allá de las palabras y del sentido en que se sostiene en la vida corriente. Es el lugar de enunciación que había que alcanzar, y que el actor pondría de manifiesto en su trabajo como. ¿No es este pensamiento de Cassavetes una concepción clara del sujeto dividido? Cuando él proponía a los actores que dejaran caer la identidad con la que llegaban a los rodajes, ¿no está sugiriendo que existe otra escena, llamemos inconsciente, donde se aloja una verdad no sabida? Si seguimos sus declaraciones, nos damos cuenta perfectamente de la dificultad que eso suponía para los actores. Era necesario liberar los cuerpos, liberar el lenguaje, liberar la interpretación de las ataduras tradicionales. Y eso no era del agrado de todos. La dificultad de la propuesta de Cassavetes era tal, que muchos se negaban a trabajar con él, o bien, ante la desnudez que sentían, acababan solicitando encarecidamente un texto de guía con el que pudieran vestir esa desnudez.

Pero conviene hacer una matización. Cuando hablamos de identidad, cuando hablamos del yo, Cassavetes sabía que la máscara era algo propio que no se podía eliminar. Le daba a la máscara toda su importancia. La cuestión toma una relevancia explícita en la escena de *Shadows* en el MOMA de Nueva York, o en su película *Faces*. El asunto para él no consistía en eliminar la máscara, sino en asumir que cada uno tiene una máscara por estructura. En otras palabras, no creer que esa máscara es la verdad, sino que “*uno tiene que vérselas con la máscara que lleva*” (Carney 2004: 75), y encontrar caminos que lo aproximen a la verdad que ella esconde. De modo que en Cassavetes se trataría de ir más allá de la máscara sirviéndose de ella como herramienta a disposición del actor.

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
John Cassavetes: Del sujeto al objeto. Condiciones de una sustracción

Ciclo: Lengüajes XI, 2022

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

Esto sería crear unas condiciones singulares en la relación sujeto-objeto, como planteábamos en referencia a la propuesta de Samuel Beckett. Y serían singulares porque esas condiciones llegaron a crear un lenguaje y una sintaxis rota propia para su cine, un lenguaje que lo hace perfectamente reconocible por sí mismo. Con estas propuestas no pretendo psicologizar su arte, sino decir que es muy evidente, por sus actos y por sus películas, que Cassavetes tenía un sentimiento muy perspicaz acerca del ser de lo humano. Es una forma de vivir una existencia en la que, superponiendo muchas veces vida y cine, asume que en el centro de esa vida hay un agujero real que trata de aliviar con su labor artística.

¿Qué encontramos en esas condiciones de la relación sujeto-objeto que crea Cassavetes? Veremos como el significante “loco”, al igual que en otras ocasiones dentro del espacio Lengüajes, está plenamente justificado, ahora bajo la acepción de excéntrico o extravagante. Se ganó la reputación a base de constancia y perseverancia, en sus comportamientos públicos o en relación con las gentes de su profesión. Lo mismo que ocurría con los literatos que fuimos viendo a lo largo de estos años, no se trata, con el significante “loco”, de un diagnóstico clínico, sino de situar a un sujeto fuera de los estándares oficiales del pensamiento, de la crítica, incluso del sistema, en el caso de Cassavetes, fuera de las planificaciones empresariales y de los estudios cinematográficos, trasgrediendo en sus rodajes las limitaciones del guión y los textos que pretendían enmarcar la línea de actuación de los actores. Sus excentricidades y extravagancias, en muchos casos, podríamos nombrarlas como auténticos acting-out estridentes, lo cual lo hace merecedor de entrar en nuestro espacio, porque, además, están respaldados en gran medida por dosis de genialidad.

Acting-out porque se trataba de actos que, en su extravagancia y estridencia, estaban dirigidos a llamar la atención del Otro. Los llevaba a cabo en su vida corriente o en pleno rodaje, y conseguían su propósito, pues a todos sorprendían, llamaban la atención y llenaban de perplejidad, dado que algunos atentaban claramente contra su integridad física, pero en todos ellos entraba a la escena para poner en primer plano el deseo o lo que señalamos como la relación sujeto-objeto. Como plantea Sigmund Freud, eran actos no verbalizados sino actuados. Alguno, vamos a ver, resulta muy significativo para el propósito de situar el escenario del sujeto en Cassavetes en relación con el deseo y el objeto.

Cuenta su biógrafo que en una ocasión se encontraba el director sentado a una mesa de un restaurante acompañado por su amigo el compositor Burt Lane. La mesa llena de cubiertos para la comida cuando Lane le preguntó qué era lo que le hacía funcionar en la vida y en el cine con la determinación y el ímpetu con que lo hacía. En ese momento *“agarró todas las cosas de la mesa y se las llevó al pecho apretándolas como si quisiera absorberlas antes de dejarlas caer ruidosamente al suelo”* (Carney 2004: 42). La interpretación que hace Lane de este hecho, basada en los dos años de amistad que llevaban, me parece portentosa: *“Me estaba diciendo que sentía un vacío dentro de él que no conseguía llenar por más ferozmente que cogiera las cosas”*. Parece claro que Burt Lane creía en el inconsciente. Este acting-out es un buen testimonio de lo que es el deseo ligado a la falta de objeto en el sujeto, es Cassavetes ante el agujero negro de su ser, ante la falta de objeto, que él no puede verbalizar y en su defecto la actúa: *“Es muy difícil decir lo que quieres decir, porque lo que de verdad quieres decir es muy doloroso”* (Carney 2004: 265). Con este acting-out y con esta cita del mismo Cassavetes

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
John Cassavetes: Del sujeto al objeto. Condiciones de una
sustracción
Ciclo: Lengüajes XI, 2022
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

creo que se hace explícita la relación sujeto-objeto de la que estamos tratando.

Encuentro en esta escena y en la cita algo similar a la posición de James Joyce respecto al goce de las palabras impuestas. Si en Joyce el goce se revelaba allí, y supo gestionarlo construyendo una obra, en Cassavetes se trata de la falta que, como manifiesta en la cita, sentía como dolor provocado por un agujero que lo mortificaba horadando su carne. Desde el goce, desde la extravagancia que ese agujero provocaba, él se dirige hacia su particular saber hacer, hacia una creación que tiene mucho que ver con el acto y menos con la construcción de una historia. Por ejemplo, en *Shadows* y *a Husbands*, siento que no importa tanto la historia, que puede ser banal incluso, sino que importa el movimiento, la acción, el cuerpo, puestos en juego en escenas que muestran cierta desconexión, pues el rodaje estaba al servicio de que esos cuerpos encuentren la escena en que se realicen como sujetos. No le importa a Cassavetes la linealidad de una historia como que los actores en cada escena rodada encuentren algo propio de su verdad. Cada actor se juega su papel en cada escena:

*“A mí no me importaba si *Shadows* sería buena o no; simplemente se convirtió en una manera de vida... fue un experimento... nuestro principal objetivo era aprender... ser artista no es otra cosa que el deseo, el demente deseo de expresarte”* (Carney 2004: 80)

Lo que decimos respecto de la historia y la identidad, podemos decirlo en relación con la estética. A Cassavetes no le importaba el plano estético en relación a la belleza. Para él la cuestión era ética, en el sentido que estamos acostumbrados a tomar en el marco del psicoanálisis. Es decir, todos los clichés de belleza, entretenimiento, argumento, podían ser válidos para ciertas críticas, artículos, comentarios, entretenimientos, etc., etc., pero eran simples reduccionismos en

relación a lo que quería hacer surgir, el sujeto, siempre velado detrás de esas categorías. Él mismo en los rodajes le decía al actor: “*bonito no*”.

Como síntesis, decir que hay una falta que se manifiesta como agujero central alrededor del cual se moviliza la obra. Esa falta la pone en juego en la relación que establece con los actores, en su pregunta sobre lo que debe de ser una actuación, en sus improvisaciones, en su rechazo a los guiones que daban todo masticado y ponían límites a la creatividad. Vivir la falta en la carne implica que todo está por construir siempre. Y eso se nota de forma palpable en las dos películas que sugerimos para su visionado, *Shadows* y *Husbands*.

Otro de sus actos con estructura del acting-out que se proyecta hacia la creación artística tiene que ver con la falta articulada al sentido. No hay sentido predeterminado para Cassavetes, el sentido es del orden del encuentro. De repente, en los ensayos salía de entre los muebles, los tiraba al suelo o, sin que estuviera planificado, de forma sorpresiva saltaba encima de un actor. Esos actos en ocasiones no eran entendidos por los actores, o eran entendidos como gracias, payasadas, abusos o tomaduras de pelo. Pero su afán era producir una ruptura, un descentramiento, para que cada actor, desde esa desestabilización, pudiese ir hacia un sentido construido por él mismo. Su afán era el mismo que nos enseña Lacan en el comienzo del *Seminario 1*, cuando el maestro zen entra en escena dando una patada a cualquier cosa, una silla, una mesa, y desde ahí a los alumnos les tocaba encontrar un sentido propio. Era una representación de un acting-out. Romper la monotonía del espacio con algún acto dirigido al otro, esperando que tuviese la capacidad de sentirlo dirigido a él —esto es fundamental en el acting-out—y que a partir de esa ruptura, y en un acto de

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
John Cassavetes: Del sujeto al objeto. Condiciones de una sustracción

Ciclo: Lengüajes XI, 2022

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

auténtica soledad, pudiese surgir algo nuevo, un sentido que no estaba previsto de antemano.

Y todo ello, además, vivido en soledad, porque la respuesta en la que esté implicada una verdad y un sentido propios sólo se puede encontrar en soledad. Por eso no quería que en el rodaje de las escenas los actores tuviesen comunicación entre ellos. Cada uno debía de encontrar por sí mismo su forma de hacer, cada uno tenía que encontrar su propia voz para luego rodar la escena. Nada de planificación entre actores. Si acaso, él tenía una conversación con cada actor en particular. Es decir, en la actuación de cada actor hay un proceso de autoexploración como acto creativo en el que se propicia el encuentro con un enigma. Nada está dado de antemano. El actor ha de encontrar su propia voz y su propio espacio. Él lo formulaba de una forma particular: “*La visión de ti mismo que tiene tu ojo de la mente*” (Carney 2004: 36). Esa visión es lo que hay que encontrar pues sólo desde ella se puede vislumbrar lo que moviliza a cada actor como sujeto: “*Una de las razones por las que estamos en esto —arte, cine— es para expresar algo personal que no se puede expresar en la vida*” (Carney 2004: 36)

Algunos escenarios más de las condiciones de sustracción del objeto. El sujeto, sin nombrarlo nunca de esa manera, es la propuesta de Cassavetes como enigma para cada actor. Hay que encontrarlo cada vez, en cada acto, en cada ruptura de la escena. Es la misma idea de que algo tiene que surgir tras el yo y la identidad. Cada película, cada rodaje, era “*una exploración personal del sentido de su vida y del sentido de la vida de la gente que lo rodeaba*” (Ray Carney 2004: 10). Para Cassavetes, el actor debía de encontrar un lugar como sujeto en el personaje que iba a representar en la película, de manera que no solo se tratase de interpretar, sino de vivir el personaje. La actuación era “*algo más que un*

problema dramático. Era un problema de la vida... La mayor parte de las experiencias vividas eran tan representadas y artificiales como la mayoría de las experiencias dramáticas y que el verdadero problema del hombre moderno era aprender a sentir de verdad otra vez” (Carney 2004: 73). Lo cual queda reflejado en su discurso, que firmaría el mismo Pessoa. Dice su biógrafo: “*No es nada raro que Cassavetes comience hablando de un personaje y a mitad de la frase pase a hablar del actor que interpreta ese personaje... En Cassavetes, la refundición de las personalidades de los actores y personajes, con el actor y el personaje viviendo bajo la misma piel, revela profundas verdades acerca del modo como concebía a sus actores y sus películas*” (Carney 2004: 14).

La vida del director mostraba un crisol de vertientes que se compadecen con la división del sujeto. Era contradictorio, idealista, amante, arrollador, seductor, parlanchín, bromista, pero también inseguro, distante, insensato, colérico, tímido, manipulador. No soportaba las vidas planificadas por las rutinas del Otro familiar, social o político, no soportaba a la clase media que tenía su vida ya totalmente programada, esa falta de vitalidad que fabricaba individuos alienados al sistema, conformistas, volcados en la consecución del título universitario, del reconocimiento social, o cosas por el estilo. Un ejemplo de ese rechazo lo podemos ver en Una mujer bajo la influencia, cuando echa de su casa al padre de clase media alta que venía a recoger a sus hijas y se escandalizaba ante la atmósfera poco estable que reinaba en la casa.

Por otro lado, Cassavetes es un poco Beckett y un poco Joyce, pero más Beckett que Joyce. Es Joyce en tanto fue capaz de crear una lengua propia a partir de algo que se le imponía como real, aunque, por supuesto, ni de lejos tiene esa lengua propia la intensidad de la de Joyce; y es Beckett en el sentido de que en sus películas se siente el fracaso en la

Alonso Rodríguez, Miguel Ángel
John Cassavetes: Del sujeto al objeto. Condiciones de una
sustracción

Ciclo: Lengüajes XI, 2022

Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid, 2022.

búsqueda del objeto, pero él trabaja con intensidad y sin pausa aun dentro del marco del fracaso. Fracasa, pero fracasa mejor. Tengo la impresión de que ese era, al igual que en Beckett, su lema en el intento que hacía, en cada película, de, al menos, aproximarse al objeto.

Recogí toda una serie de escenas que pretendían mostrar a Cassavetes en una vida que, para él, era puro teatro. Remedando a Pessoa, era el actor en un palco sabiendo que la vida es otra cosa. Es el actor, como sujeto, está en una escena no dada de antemano, que hay que localizar. Y estas condiciones de existencia no hacen referencia en exclusiva al cine, sino a la vida en general. Las convenciones sociales habían hecho que el ser humano se separase de su verdad. Se trataba de recuperar una forma de vida, un sentimiento de la verdad, en la que el sujeto estuviese presente y eliminar las convenciones que lo borraban.

Una paradoja. Por un lado depositaba una gran esperanza y creencia en el ser humano. Pero a mí me cuesta mucho confirmarlas viendo sus películas. Cassavetes pensaba: “*Las debilidades humanas son parte de nosotros... pero tenemos buenos instintos que sirven de contrapeso a nuestras malas acciones*” (Carney 2004: 83). Por eso amaba tanto las películas de Franz Capra. Pero sobrecoge leer lo siguiente: “*Ha desaparecido la tolerancia, todos somos nazis. No podremos sobrevivir si la gente sigue siendo tan inhumana. Es imposible*” (Carney 2004: (351)

Voy a finalizar con una escena que da cuenta de la responsabilidad ética que asumió Cassavetes en el desarrollo de su profesión. En el momento en que decidió dedicarse al cine después de tiempo dando tumbos por la vida, su padre le dice: “*Es una carrera muy noble. ¿Sabes qué clase de realidad conlleva? Vas a representar la vida de seres humanos. Hablarás por todos los que no tienen voz*” (Carney 2004: 32).

Propuesta ética que parece grabada a fuego en la piel. ¿Qué es su trabajo con actores y con él mismo más que perseverar en conseguir una voz propia?

Bibliografía:

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

. Freud, Sigmund. 1972. *Análisis fragmentario de una histeria. Caso Dora*. Biblioteca Nueva. Madrid.