

# laFuga

## Formas de actuación II


### El método Cassavetes

Por Víctor Cubillos Puelma

Tags | **Cine de ficción** | **Cultura visual- visualidad** | **Estética - Filosofía** | **Estados Unidos**

Víctor Cubillos Puelma estudió Teoría del Cine y Teoría de la Comunicación en la Universidad Libre de Berlín, Alemania. Además es periodista con estudios en Santiago de Chile. cubillosvic@hotmail.com

En el primer artículo de esta serie sobre métodos y formas de actuación introduje que, aunque menos estudiado que otros aspectos del lenguaje cinematográfico, la actuación también ha sido considerada por parte de los estudios de cine como pieza vital en la construcción de significado y contenido de un filme. Si bien toda actuación de actores o no actores persigue alcanzar la mayor credibilidad de los hechos ficticios representados, es en la forma, en el camino a través del cual esto se alcanza, donde existen grandes diferencias. Lejos del concepto tradicional impuesto por el *method acting* del *Actors Studio* fundado por Lee Strasberg en los años cincuenta, y propagada en gran medida como “la forma” de enseñar actuación para cine y televisión en todo el mundo, existen otras maneras de construir actuaciones que se escapan a este modelo. Así por ejemplo, el actor y director estadounidense John Cassavetes buscó y encontró en la actuación un camino para trascender, para ir más allá de la mera representación de situaciones frente a una cámara. En el siguiente artículo revisaré algunos aspectos del método de trabajo de este director.

The image is a placeholder for a graphic element, likely the title of the article, 'Formas de actuación II'. It is represented by an HTML image tag with a broken source path and a width of 420 pixels and height of 220 pixels.

### La actuación lo es todo

A fines de los años cincuenta, con el jazz y las influencias *beat* arrasando con el orden social impuesto, Cassavetes también haría su aporte. El *Actors Studio* y su Método significaban para él una imposición, un adoctrinamiento de las formas de expresión actoral (y me atrevo a agregar que incluso de las formas humanas), frente a las cuales él, evidentemente se mostraría en contra. Ray Carney lo expone así:

Cassavetes pensaba que el método de Strasberg era más una forma de psicoterapia que verdadera interpretación, y creía que (...) a mediados de los cincuenta el Método se había acartonado en un estilo no cuestionado, tan rígido, falta de imaginación y aburrido como los estilos que había reemplazado diez años antes. Técnicas como caminar con los hombros caídos, arrastrar los pies, tartamudear y fruncir el ceño se habían convertido en recetas para alcanzar la profundidad (2004, p. 73).

Cuando en 1957, Cassavetes comenzaba las filmaciones de su primer largometraje *Shadows* (1959), ya contaba con experiencia como actor de cine y teatro. Además, había dirigido un taller de actores como alternativa al *Actors Studio* y se había casado con la que sería su compañera de toda la vida: la actriz Gena Rowlands. Además, en 1959, muy en contra de sus principios morales, pero para pagar las deudas de *Shadows*, que aún no había terminado de editarse, Cassavetes acepta una oferta de Universal para hacer la serie de televisión *Johnny Staccato*. En lo que a publicaciones escritas se refiere y a diferencia de los principales directores de la nueva ola francesa, el actor de origen griego nunca publicó críticas o artículos sobre cine. Su trabajo nunca lo fundamentó a través de la filosofía o de las entonces emergentes teorías cinematográficas. Así, su metodología se basó en la acuciosa observación

de su entorno social como actor y su contestataria respuesta que, de manera lógica, concluiría con su labor como guionista y director de cine y teatro fuera de los circuitos tradicionales estadounidenses. Cassavetes basó su labor en la intuición; entendía el mundo como algo infinito y no resuelto. Para él, la actuación representaba el elemento más importante de una película, por sobre el encuadre, la fotografía o el montaje. Cassavetes rehuía todo lo que fuese “estético” en un filme, pensado esto como algo terminado, ordenado, lindo. Todo debía estar hecho para que el actor se expresara libremente, sin marcas en el piso señalando sus límites, es decir: cámara en mano, locaciones reales, mínima iluminación artificial, etc. Paradójicamente y sin saberlo, este favorecer la actuación fue un acto fundacional de otro tipo de estética, muy acorde al movimiento *beatnik* de esa época y que, como señal de modernización y recambio, atravesaría el atlántico para establecerse en toda Europa. Anja Streiter lo complementa de esta forma: “Desde un principio, más que Cassavetes privilegiara el trabajo actoral por sobre el de cámara e iluminación, su problema radicaba realmente en cómo unir armónicamente las posibilidades de la actuación con las del cine” (1995, p. 13).

Si bien Cassavetes ha reconocido la influencia del neorrealismo italiano, vale la pena agregar que esta nueva forma de abordar una filmación se parecía mucho a lo que hicieron los directores de la Nueva Ola en Francia a finales de los cincuentas y principios de los sesentas. Cuando Cassavetes comenzó a rodar *Shadows*, también Godard, Chabrol, Rohmer y Truffaut habían filmado sus primeros cortometrajes. Lo interesante de todo esto es que, según declaraciones de ambos lados, fue recién años más tarde cuando Cassavetes pudo ver algo de los franceses y viceversa. Más que influencias de un continente a otro, la nueva forma de abordar un rodaje, tanto en el plano narrativo, técnico y estético, representa la conclusión lógica de una manera de hacer cine que simplemente estaba agotada. Así, grandes y costosas producciones cederían el paso a otras más pequeñas, que muchos denominarían como cine de autor.

### El actor y su doble

La búsqueda de la verdad del ser como finalidad de la actuación ya fue descrita en el primer artículo de esta serie. En resumidas cuentas, Cassavetes persigue con sus figuras no sólo recrear una ficción lo más creíblemente posible, sino además lograr que cada actor trascienda hacia un más allá individual fuera de los márgenes de esa ficción, ya en un plano más individual. Se nos hace evidente que, tras ver *Faces* (1968) y especialmente *A Woman Under the Influence* (1974), los actores tienden a no confundir su “yo propio” (el ser) con el “yo extraño” (el personaje). Así en cambio, “el yo propio” (el actor como individuo) y su “yo extraño” (el personaje), actúan isoladamente, concientes el uno del otro, nutriéndose mutuamente y disolviendo así los límites entre la vida real y la actuación. De esta forma, el constante cambio entre ambos sistemas de actuación le dará la posibilidad al actor para abrirse el camino hacia su doble. “Ayudar a los actores a no ser más de los que son” (Carney, 1989, p. 31), concluiría Cassavetes.

El principal requisito de las películas de Cassavetes, que la ilusión de la actuación consiguiera representar *la vida* misma, no significa que haya que entenderla como *la vida* misma. En este sentido, una actuación realista para él no representa liberar al actor de su personaje, sino más bien dejarlo libre en el constante “reinado de los dobles” entre ambos personajes (Buchschwenter, 1995, p. 74).

La efectividad de la actuación en las películas de Cassavetes 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 la premisa básica, esto es, en busca de la verdad del ser y sus infinitas posibilidades. El carácter incontrolable de sus figuras no significa una representación de sus vidas como figuras e individuos, sino más bien una extensión de éstas. Así, las fronteras entre realidad y actuación se hacen no identificables: “Soy un hombre intuitivo. Pienso como se comportarían las personas, pero en el fondo se trata de pura especulación para no hacerme una opinión preconcebida de cómo el actor debe actuar. Yo no creo en “la figura”. Cuando el actor/actriz actúa su rol, ese/esa es “la” figura. Y de esta figura depende dar lo mejor” (Carney, 2004).

### Bibliografía

Carney, R. (1989). *Complex Characters. Film Comment*, XXV(3).

R. Carney (Ed.). (2004). *Cassavetes por Cassavetes*. Barcelona: Anagrama.

Buchschwenter, R. (1995). *Cassavetes DirActor*. Viena: PVS Verlag.

Streiter, A. (1995). *Das Unmögliche Leben*. Berlin: Vorwerk 8.

---

Como citar: Cubillos, V. (2007). Formas de actuación II, *laFuga*, 5. [Fecha de consulta: 2025-01-29] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/formas-de-actuacion-ii/32>