



JOHN CASSAVETES UN JAZZMAN EN EL CINE O EL CINEASTA DEL JAZZ

Por Josep María Nadal Jové

El oscuro y celoso noviazgo protagonizado por el cine y el jazz a lo largo del siglo XX, no siempre ha dado frutos dignos de un amor mayúsculo. Una hojarasca de celuloide cubriría de pamplinas, cuando no de racismo burlón, el carácter de la música negra durante la primera mitad de siglo. Baste recordar filones emblemáticos como la originaria inexactitud del titular *El cantor de jazz*, cinta que desvirtúa en plan vodevil las raíces primitivas del género cediendo paso a reprobables sucedáneos; o la extravagante ignorancia de *Going places* (Ray Enright, 1938), condenando a Louis Armstrong a mozo de cuadras que hacía ganar carreras a un caballo a toque de trompeta, y tampoco resultará atractivo a los incondicionales de Billie Holiday verla hacer de sirvienta en *New Orleans* (Arthur Lubin, 1947).

Debemos llegar a la década de los cincuenta para escapar de la parodia del jazz por parte de la industria cinematográfica. Mediado el siglo, el bebop ya había emancipado al jazz de su estricta función bailable y los cineastas comenzaron a tomarse en serio aquella música en perpetua evolución. Ejercicios de introspección estética como *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger, 1955) mostrarían una sórdida visión de la vida de un músico de jazz y su proximidad con el submundo de la droga. También en aquella época, producciones europeas incorporarían el jazz con creciente éxito a bandas sonoras de filmes de diverso corte argumental. *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1957), con Miles Davis al frente de la música incidental, *Saint-on jamais?/When the devil drives/No sun in Venice* (Roger Vadim, 1957), con el pianista John Lewis, director de The Modern Jazz Quartet, *Des femmes disparaissent* (Edouard Molinaro, 1958) y *Les liaisons dangereuses* (Vadim, 1959), con los Jazz Messengers de Art Blakey, quedan como hitos de sesión de filmoteca. Mientras que en América, Henry Mancini experimentaba para la banda sonora de *Sed de mal* (Orson Welles, 1957) un eclecticismo musical mezcla de jazz orquestal con ritmos afrocubanos, o Duke Ellington escribía la música para otro trabajo de Preminger (*Anatomía de un asesinato*, 1959).

En medio de ese hervidero estético, John Cassavetes daría sus primeros pasos hacia tan singular noviazgo. Cassavetes no tan sólo personifica, quizás más que ningún otro director, ese afán de aunar ambas disciplinas artísticas en un solo proyecto sino que sienta las bases de una nueva concepción cinematográfica del jazz. En este sentido, John juega por partida triple puesto que es pionero, tanto en su tesitura vital como en la novedosa narración fílmica y el contenido argumental de sus películas. En el primero de los casos, el cineasta concibe sus filmes dentro de una relación íntima con la vida, una relación que se encuentra en la actitud del director, en el acto de filmar, en el gesto estético en sí. Es en apariencia el mismo principio perseguido por Pialat, Antonioni o Bresson, pero la insubordinación de Cassavetes frente a los cánones precedentes se acerca más a posturas delirantes como las de Charlie Parker o Jackson Pollock, que a la de sus homólogos coetáneos. Surge aquí la primera, y quizás esencial, conexión del director con la escena musical que inauguró la modernidad del jazz. Sin olvidar el oficio, Cassavetes transgrede el límite entre realidad y ficción dentro de sus obras, al igual que Parker, Gillespie o Monk, la actitud, el gesto, es una forma de entrar en el proceso creativo, en un espacio que amalgame explícitamente creador y creación. Aunque no fue el único en perpetuar este intento -entre otros el titánico Welles lo venía haciendo desde 1941, o los nuevos cines europeos lo harían hacia otros derroteros-, la postura de Cassavetes aparece bien precisa al respecto, sus planos son como un gesto rabioso lanzado sobre la película del mismo modo que el solo de un jazzman anuncia particulares vicisitudes quebradizas sobre una composición.

Desde *Shadows* (1958), su primer filme, Cassavetes se apropia del carácter específico del jazz como manifestación artística para realizar una trayectoria fílmica personal, hecho que vendrá reforzado por el contenido argumental de sus primeras obras, películas que muestran el mundo del jazz desde diversos ángulos. La mayor innovación del director se halla precisamente en su narración fílmica. En *Shadows*, aparecen en su estado más puro las cualidades jazzísticas



John Cassavetes durante la filmación de *Shadows* (Nueva York, 1958)

John Cassavetes dirige a Shafi Hadi durante la grabación de la música de *Shadows* (Nueva York, 1958)

SHADOWS

Música:
Charles Mingus
Solos de saxo tenor:
Shafi Hadi

del estilo de Cassavetes; inscripción de un ritmo frenético en el corazón del plano, apertura a la improvisación en la puesta en escena, experimentación en la intensidad e inflexión del sonido en la imagen, e insuñición a la trascendencia de la escritura, guión o partitura. El filme evidencia algo más que una mera relación de analogía, apuesta por una abierta covalencia entre dos prácticas artísticas de distinta naturaleza. Viendo *Shadows*, uno tiene la sensación de que la película va creándose sobre la marcha, como en un fragmento de jazz. Los propios títulos de crédito, cuerpos que bailan al ritmo de esta música, anuncian de antemano su presencia.

Shadows no sólo pone en escena a músicos en su trabajo habitual sino que cuenta con la colaboración del contrabajista Charles Mingus y el saxofonista Shafi Hadi para improvisar -a petición de Cassavetes- sobre las imágenes. Sorprende advertir cómo Mingus y Hadi siguen su propia línea de improvisación dentro de la narración. Su función no aparece relegada al simple subrayado sonoro del desenlace argumental. En este sentido, su indefinición formal dentro del filme desestima tanto el apelativo de música ambiental como incidental, ambos papeles convencionales de la música en el cine. El estilo free imperante, la agresividad de su intensidad y expresividad sonora, conforma un lenguaje todavía sin codificar, libertino, en el que el impulso vital de su interpretación surge como una afirmación de identidad frente al *showbusiness*. Este inconformismo musical aparece compartido -no supeditado- por los protagonistas del filme, dos jóvenes hermanos, trompetista y cantante, empeñados en abrirse camino en el arte del jazz sin otorgar concesiones a nadie. La aportación de Mingus y Hadi a la narración es movidiza e imprevisible. Ambos introducen acentos, impurezas, ritmo, fiándose, al igual que los actores, de su propio instinto. El novedoso sonido directo utilizado por el director se funde admirablemente con la música de Mingus y el ambiente urbano. Es algo infrecuente en el cine poder disfrutar de la música como un comentario libre, no sujeto al discurso de las imágenes, revelando al contrabajo de Mingus y al saxo de Hadi como personajes sonoros autónomos, pasando su interpretación por delante de toda coherencia formal a priori.

En 1960 Cassavetes firma un contrato con la NBC para colaborar en

la dirección de la serie televisiva de género policiaco *Johnny Staccato*. Cassavetes realizaría cinco episodios que configuran su segunda incursión en el mundo del jazz. En *Johnny Staccato* la propuesta estética del director cambia de manera radical. Diríase que ahora a Cassavetes no le interesa tanto reflejar la actitud del músico de jazz en su pro-

ceso creativo, como las vicisitudes en las que se desenvuelve a lo largo de la vida. Los mejores episodios de *Johnny Staccato* son como crónicas sobre el medio discográfico, los ambientes del jazz y los músicos, narradas por la figura estelar del detective pianista, ingeniado por el escritor neoyorquino Dick Berg, inmerso en la resolución de casos circunscritos al mundo del jazz. *La verdad desnuda*, el episodio piloto dirigido por Joseph Pevney, cuenta la historia de un chantaje discográfico, mientras que *Un músico bajo la influencia* de Boris Sagal, trata de un saxofonista venido a menos, drogadicto y deprimido, al que Staccato ayuda a recuperar su identidad; o *Glissando* de Sidney Landfield, que se centra en la dramática búsqueda de un hijo por parte de un trompetista frustrado. *Asesinato en do mayor* de Cassavetes, presenta a una estrella de jazz asesinada por su propio pianista por haberle robado la firma de arreglos a lo largo de su carrera. Todos estos episodios de serie B abundan en pequeños detalles sobre las dificultades de la vida de los músicos, los intereses de los estudios y la escena corrompida del *showbusiness*. Desde el punto de vista sonoro, del vitalismo inicial de *Shadows* en donde el jazz era sinónimo de rebeldía, pasamos al jazz como forma de expresión reivindicada por su elegancia y sofisticación. El piano de Jimmy Rowles, entre otros, sustituye en la banda sonora al saxo de Shafi Hadi. El estilo de la costa oeste reemplaza al free. La serie cuenta con la aportación de músicos experimentados en la colaboración en proyectos cinematográficos durante los años 50, como el



John Cassavetes dirige a Stella Stevens en *Too Late Blues*, 1961

Stella Stevens y Cliff Carnell en *Too Late Blues*, 1961

TOO LATE BLUES

Música:

David Raksin

Intérpretes:

Benny Carter (sa),
Van Rasey (tp),
Milt Bernhart (tb),
Jimmy Rowles (p),
Red Mitchell (b),
Shelley Manne (bat).

baterista y director de orquesta Shelly Manne, solicitado en bandas sonoras como las de *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954) o *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger, 1955); el guitarrista Barney Kessel, el vibrafonista y pianista Red Norvo, el trompetista Pete Candoli -que trabaja incluso de actor- o el contrabajista Red Mitchell, que imprimen desde la banda de sonido un estilo californiano, alejado del free de *Shadows*, acorde con la recreación ambiental de los episodios.

Too late Blues (1961), supone la última entrega de la trilogía jazzística de Cassavetes. El filme se presenta como un fragmento de la biografía ficticia de un músico de jazz, el pianista Ghost -Jimmy Rowles en la banda sonora-, en un período confuso de su vida. Al igual que en *Shadows*, la secuencia inicial de los títulos de crédito marca el tono de la narración ya desde el principio. El filme comienza con un encuadre general de unos niños negros bailando al compás de un fragmento hot de jazz. Mientras vemos aparecer los títulos de crédito, descubrimos que los músicos son blancos. En el momento en que dejan de tocar, uno de los niños roba el saxofón y se pone a soplar corriendo. La secuencia adquiere un ritmo acelerado hasta que el saxofonista recupera su propiedad y acalla la diversión de sus compañeros. Cassavetes no podía haber sido más sutil para exponer metafóricamente la polémica suscitada en su día sobre la validez del espíritu blanco frente al originario espíritu negro del jazz.

En *Too late Blues* la propia música es objeto de ficción. El tema del filme, *The Blues*, supone la clave del relato interviniendo de manera decisiva como signo del éxito o fracaso de su protagonista. Cuando la grabación del tema se anula, debido a adversidades personales de Ghost, la banda se deshace y la carrera del pianista naufraga. Surge entonces, como un guiño a la leyenda de Charlie Parker, la turbia figura de una rica baronesa protectora de jóvenes músicos, para la cual Ghost trabajará de *gigoló*. Más tarde, hacia el final del filme, bastará que la orquesta vuelva a tocar el blues, con Ghost al piano y la protagonista femenina, su chica Jess, como cantante solista, para que el grupo recupere toda su cohesión. La música no es un oficio, parece indicar Cassavetes, sino una forma de ser. Así lo manifiesta

Ghost ante un benéfico productor al contestarle: "Me ha costado sudores, risas y lágrimas", afirmación sin equívoco del lazo fundamental entre la vida y la música. De igual modo, cuando el pianista se adentra en su perdición, su astuto empresario viene a recordarle que la decadencia en su forma de tocar anda de la mano de

su autodestrucción vital. De todo ello no debe deducirse que Cassavetes se acomode a la simple mitología romántica del artista. Su visión del tema trata de esquivar la representación emblemática del jazz, el cliché tan bien dispuesto en trabajos como el del fotógrafo Gion Milli en su cortometraje *Jammin' The Blues*. A fin de evitar edulcorantes, el director se permite, por ejemplo, hacer tocar al grupo de Ghost en un parque, al aire libre y en pleno día, con el fervor de los pájaros como único público, subvirtiendo la imaginería nocturna y estilizada del jazz en los clubes. El sorpresivo Cassavetes vuelve a ingeniárselas para dar un nuevo revulsivo a su narración. Contrariamente a lo que podríamos esperar del autor de *Shadows*, la puesta en escena de *Too late Blues* desestima encuadrar a los músicos en acción en planos secuencia democráticos, prefiriendo alinear sus rostros en una serie de primeros planos. Cassavetes oculta el instrumento y la ejecución manual de la técnica, hace hincapié en el músico, su imaginería aparece cautivada por la música como práctica humana.

El final de *Too late Blues* parece desvelar la pretensión última del autor, captar la música cuando atraviesa al individuo convirtiéndose en estado puro, rostros en los que jazz hace mella en su esencia más sincera y mundana, su educación emocional.