

Charla a fondo con Al Ruban: Todo sobre Cassavetes

"Nunca nada es tan claro como se ve en el cine. La mayor parte del tiempo la gente no sabe lo que hace –y me incluyo–. No saben lo que quieren o lo que sienten. Solamente en las películas se sabe bien cuáles son los problemas y cómo resolverlos (...) 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

Dentro del marco de la segunda edición del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, la retrospectiva completa de la obra de John Cassavetes fue un festival aparte. Pionero emblemático del cine independiente, Cassavetes capturó con su cámara audaz e inquisitiva en forma única e irreplicable el frágil universo del deseo y el amor, cambiándole la cara al cine norteamericano para siempre.

Entre los invitados al festival, Al Ruban, productor y director de fotografía de varias películas del realizador, presentó, junto al actor Seymour Cassel, cada uno de esos 11 films que dejaron huellas indelebles en la historia del cine. También, con muy buena disposición, habló incansablemente de la obra de Cassavetes, con tanta pasión como la que emana de las películas mismas.

–*¿Cómo comenzaba el proceso creativo de una película de John Cassavetes?*

–John trabajaba del mismo modo en todas sus películas. Escribía el guión de un modo muy personal: pensaba en la historia durante meses y la escribía en la cabeza, nunca comenzaba escribiendo directamente. Por ejemplo, supongamos que él no te conocía, entonces, te decía: ¿Quieres escuchar una historia? Y empezaba a contarte la historia, hasta donde la tenía pensada. Supongamos que un repartidor llegaba a su casa, entonces le preguntaba: ¿Tienes unos minutos? Te quiero contar algo...

–*Le encantaba hablar...*

–Con todo el mundo. Porque quería oírse a sí mismo decir las palabras de su historia. Hablaba y escuchaba, prestando atención a la reacción de la gente. Adoraba contar la historia, que iba cambiando mientras la contaba, por lo que cada persona terminaba escuchando una historia distinta. Cuando se sentaba a escribirla, lo hacía bastante rápido, en 3 semanas terminaba el guión, porque ya tenía todo escrito en la cabeza. Desde el punto de vista de la narrativa clásica, sus películas no tenían ni principios ni finales; podría decirse que filmaba "pedazos de vidas".

–*¿Cuál era el paso siguiente?*

–Con el guión en mano, comenzábamos el casting. Le proponíamos un par de buenos actores, y él respondía: "Quiero usar a Fulano", y Fulano era... ¡su electricista! O alguien que vio en la calle que, según él, era la persona perfecta para el papel. O su propia madre, o la esposa de su padre, o el hermano de su esposa, o sus hijos. Siempre le pedía que sólo me dijera a quién quería tener en la película, y que se reservara todas las explicaciones de por qué tal o cual persona eran indispensables, puesto que John tenía la habilidad de poder justificarlo todo. Me cansaba de escuchar sus largas explicaciones, ya que, al final, siempre quedaban las personas que él siempre quiso desde el principio. En *Torrentes de amor*, después de resolver el casting, comenzamos con los ensayos.

–*Muchos creen que Cassavetes improvisaba todo el tiempo, sin guión...*

–La gente dice eso porque no sabe. Generalmente, John invitaba a los actores a su casa, todos se sentaban y leían el guión, unas tres o cuatro veces. Sin actuar, sólo lo leían en voz alta. En el proceso, el elenco podía o no cambiar. Cuando ya quedaba fijo, John convocaba a los actores y comenzaba el ensayo del texto completo, actuando las escenas, sin cámara, a lo largo de 3 o 4 semanas.

–*¿Aceptaba cambios en el texto?*

–Sí, y muy abiertamente, pero básicamente si venían de los actores. Si alguien tenía problemas con una línea de diálogo, o si no entendía muy bien el texto, John le decía: "Bueno, muéstrame cómo lo harías tú", ellos le mostraban, y él aceptaba las modificaciones, lo que también le abría la mente a otras posibilidades. Se re-escribía lo que fuera necesario, y al día siguiente teníamos una nueva página, o dos, o cinco, incorporando el texto nuevo. La re-escritura continuaba a lo largo de todo el período de ensayos. Al final, los actores ya eran los personajes, porque los habían construido fusionando el texto original con las modificaciones que ellos introdujeron. Se habían convertido en los personajes o, dicho de otro modo, los personajes eran los actores mismos.

–*Entonces, en parte, de ahí surge la naturalidad de las actuaciones.*

–Sí, seguro. En *Noche de estreno*, teníamos a Joan Blondell, una actriz maravillosa. Un día se acercó y me dijo: "Al, no sé cuándo están actuando y cuándo no". Esto era algo muy inusual para ella, ya que llegaba al set, se metía en el personaje, y cuando decían "Corte", salía del personaje, contaba chistes y demás. Por eso, me dijo: "No me doy cuenta si están actuando o si están siendo ellos mismos. Acá todo es lo mismo". ¡Esa era la idea! Nunca conocí a un solo actor que haya estado en nuestras películas y que no haya querido volver a actuar con nosotros. A pesar de que nunca le pagamos a nadie más del salario mínimo impuesto por el sindicato. Teníamos actores que, en otras películas, ganaban miles de dólares por semana, pero cuando trabajaban con nosotros gustosamente aceptaban unos 500 dólares semanales. Y lo hacían por la experiencia, por la posibilidad de crecer. En la mayoría de las películas, los actores sólo hacen aquello para lo que fueron contratados, ni más ni menos. No desarrollan su potencial. Ese es el pacto que uno asume trabajando en el modelo industrial de Hollywood.

–*La constante preocupación de Cassavetes por los rostros de las personas y de sus personajes es notoria.*

–Porque a él realmente le interesaban las personas, y el descubrimiento lo era todo. Por supuesto, él escribía los guiones, conducía los ensayos, se encargaba de la post-producción, pero lo que más disfrutaba, lo que amaba, era la etapa del rodaje. Si ocurría algo no planeado, alguna emoción espontánea, John inmediatamente quería explorarla, ir a lo más profundo, porque verdaderamente quería conocer a fondo a esa persona. Y cuándo él quería saber, se convertía en un espectador. Realmente le interesaban las personas y, sobre todo, el tema del amor. El amor hace que las personas hagan lo que hacen en la vida, ya fuere intentar conseguirlo o alejarse de él. Es el motor más fuerte en la vida de la gente y él quería explorar todas sus variaciones.

–*Eso ya está presente en su ópera prima *Shadows*, que narra historias de anhelos frustrados, de un amor trunco por la ignorancia y los prejuicios raciales. La crítica la recibió con elogios, pero no funcionó en los Estados Unidos.*

–Sí, *Shadows* tuvo una buena repercusión, pero no en Norteamérica. Una compañía inglesa la compró para su distribución en Europa, estrenándola en Londres, donde fue muy valorada. Y si bien nació a partir de improvisaciones de actores no profesionales en el propio taller de teatro experimental de John, luego se convirtió en una película. Pero, jamás fue pensada para ser exhibida en cine. Originalmente, fue filmada para que los actores pudieran analizar su trabajo. Cuando John fue invitado a un programa radial para promocionar *Edge Of The City*, de Martin Ritt, en la que él tenía un papel protagónico, dijo que la película no era tan buena, y que él mismo podía hacer una mejor, siempre y cuando cada oyente le enviara uno o dos dólares para hacer una película auténtica, sobre la gente. Y así junto casi U\$S 2.000. Ahora estaba obligado a hacer la película –que terminó costando casi U\$S 40.000–, pero la hizo y estaba muy contento. Si la gente no le hubiera enviado el dinero, quizá nunca habríamos oído hablar de John Cassavetes.

–*Es muy inusual que en vez de hablar de la película de Martin Ritt, eligiera hablar de su deseo de ponerse detrás de las cámaras.*

–Sí, pero también estaba promoviendo su carrera como actor, era muy popular en televisión, uno de los nombres más importantes de New York, en ese entonces. Después de una larga lucha, lo buscaban para todo tipo de papeles, y él amaba actuar. De hecho, cuando era director seguía siendo un actor, porque era un director de actores. Les daba total libertad para que pudieran ir más allá de sus ideas preconcebidas sobre su propio potencial. Les daba confianza: nunca los

traicionaría poniendo en la película momentos de la actuación que a los actores no les gustaban. Pero tampoco quería actores que mostraran siempre los mismos gestos, las mismas pausas en el discurso, el mismo tono, todos los recursos que el público ya conocía. Claro que jamás les decía esto de forma verbal, como tampoco les decía explícitamente qué tenían que hacer. En cambio, rodaba hasta 50 tomas o más, hasta conseguir lo que buscaba. Tarde o temprano, hasta el actor más tonto se daba cuenta que a John no le gustaba su actuación. Como respuesta, él simplemente les decía: "Hagámoslo otra vez, otra vez, otra vez.". Y ellos respondían: "Bueno, está bien. Otra vez". Entonces, de repente, uno entra en ese ritmo y los actores bucean a fondo, enriqueciendo sus personajes con aspectos que jamás habían imaginado. Esto no significa que siempre todo funcionaba bien, pero lo que no funcionaba se descartaba.

–*Shadows fue una película de bajo presupuesto que ganó el Premio de la Crítica en el Festival de Venecia, y también la atención de Hollywood. La Paramount le financió su segundo largometraje, La canción del pecado; luego, Stanley Kramer fue el productor –para United Artists– de Un niño espera. Pero trabajar para estos estudios fue muy poco satisfactorio para Cassavetes...*

–Porque John no era una persona que pudiera tolerar los condicionamientos de Hollywood. En el caso de *Un niño espera*, fue contratado como director, no escribió el guión ni eligió al elenco: Burt Lancaster y Judy Garland en los papeles principales y, en segundo lugar, los niños del asilo, que realmente tenían un retraso mental –exceptuando al protagonista–. Un día, John tenía que filmar una escena importante con los chicos, quienes le interesaron tanto como para tomarse tres días para filmarla. Y también, porque no quería alejarse de ellos. Para él, los chicos eran mucho más interesantes que Burt Lancaster y Judy Garland. John entendió claramente que estos niños tienen un lugar en la vida, no se puede encerrarlos en un edificio, y así hacer de cuenta que no existen. Pero Kramer le dijo que la película era, fundamentalmente, la historia de amor entre Burt Lancaster y Judy Garland. ¡Y ahí ya teníamos un conflicto! Por eso, John fue despedido en la post-producción. Quizás eso fue algo bueno, porque reforzó sus propias convicciones sobre lo que realmente quería hacer.

–*Con Faces, Cassavetes brillantemente escudriñó las neurosis e insatisfacciones de un matrimonio de clase media, marcando el gran retorno a su cine de autor. ¿Cómo recuerda este momento de ruptura?*

–*Faces* fue mágica. Ni los actores ni el equipo técnico recibieron un salario al comenzar el rodaje. Más adelante, a partir de la repercusión de la película, recibieron los porcentajes respectivos, que si bien no era una fortuna, era bastante dinero. La película se filmó casi completamente en la casa de John –como *Torrentes de amor*– con pocos recursos y mucho para hacer. Todos estábamos exhaustos, pero de un modo que sólo queríamos descansar unas horas y volver a trabajar. Queríamos más y más, como si fuera una droga. *Faces* tuvo una excelente recepción en los Estados Unidos, se estrenó en un pequeño cine de New York y estuvo 18 semanas en cartel, generando un rédito comercial muy importante y con un costo de producción muy bajo. Es mi película favorita: no le pagamos a nadie y, sin embargo, todos vinieron a trabajar todos los días. Sólo porque realmente querían hacerlo.

–*¿Con cuántas cámaras filmaban?*

–Al principio, en *Shadows*, con una sola. Pero a partir de *Faces* comenzamos a usar dos cámaras porque John quería que los actores se mantuvieran inmersos en la escena, para así transmitir una sensación más viva, una impresión de realidad y autenticidad más fuerte.

–*¿En qué forma fueron delimitando las áreas que John manejaba como director y las que Ud. manejaba como director de fotografía?*

–En *Faces* él intentó ubicar las luces, y yo me enojaba mucho, porque creo que el pintor soy yo. Es su visión, pero soy yo quien maneja el pincel. Y él respetó esa decisión, sobre todo cuando le dije que lo hacíamos así o me retiraba del proyecto.

–*Y siguieron trabajando juntos hasta su última película, Torrentes de amor, que el mismo Cassavetes describió como un solitario y aterrador estudio sobre el significado del amor. ¿Cómo había evolucionado la relación entre Uds. dos?*

–Cuando filmamos *Torrentes de amor*, John y yo ya teníamos establecido un modo para poder

comunicarnos bien. Pero cuando recién nos conocimos, todo era confuso. Si le hacías una pregunta, jamás obtenías una respuesta: él te hablaba durante 10 minutos, 20 minutos, y no tenías ni idea de qué estaba hablando. ¡Hasta olvidabas la pregunta que le habías hecho! Te decía cosas que te confundían como loco, y si era intencional o no, nunca lo supe. Él nunca le decía a nadie cómo hacer algo. Por eso, yo le pedía que me dijera cuál era la emoción fundamental de la escena, eso era lo único que quería saber. Ahora, cómo lograr la emoción buscada era responsabilidad de John. Mi trabajo era construir la iluminación de la escena, y si no le gustaba, la cambiábamos. Para mí, era mucho mejor porque era más libre. Invariablemente, él elegía un espacio muy pequeño –un placard, un baño– para las escenas con mayor carga emotiva. Y siempre me decía: "Lo siento, Al... pero esta escena tiene que ocurrir aquí. Sé que no hay lugar para poner la cámara y las luces. No sé cómo vas a lograrlo... pero yo te dejo solo y en paz". ¡Y se iba! Yo me las ingeniaba para acomodar las luces, él volvía y decía: "Genial, así es." Y entonces, seguía: "¿Y si probamos en este cuartito? ¿Puedes lograrlo? ¡Sería magnífico!" ¡Y se volvía a ir! Aun así, para mí, esta libertad era fundamental.

–¿Qué relación establecía con su equipo técnico?

–John amaba a los actores y toleraba al equipo técnico, lo que no deja de ser común en el caso de muchos directores. Y en su mayoría el equipo técnico estaba formado por amigos de John, por eso lo entendían muy bien.

–¿Cómo funcionaba el matrimonio de John Cassavetes y Gena Rowlands en el set?

–Director y actriz, no marido y esposa. Y se peleaban, discutían mucho. Ella era tan fuerte como él. No solamente es talentosa e inteligente, pero también muy independiente.

–¿Por qué cree que *Una mujer bajo la influencia* fue el éxito comercial más grande de su filmografía?

–Era una película más accesible para los espectadores porque se podían identificar con esta mujer conflictuada que, por su desmedido amor, su deseo de satisfacer a su esposo y a los otros, se olvida de sí misma y se convierte en una carga para su familia. Creo que la gente vio en la pantalla lo que podía ver en sus propias vidas, en especial las mujeres. Algo muy común en esos tiempos –aunque las cosas no han cambiado tanto–. La película, aunque un tanto desmesurada, no deja de ser una dramatización de una situación real. Hasta los hombres entendieron esto.

–Hablando de hombres, en *Maridos*, ¿la reacción fue similar?

–Sí y no. *Maridos* cuenta la historia de cuatro hombres que trabajan en New York, cada uno en diferentes ocupaciones. De repente, uno se muere y esto es traumático para los otros tres. ¿Qué son sus vidas realmente? ¿Cómo enfrentarse a su propia mortalidad? Si esto puede pasar tan súbitamente, quizás entonces ellos aún no han vivido nada. Por eso, quieren volver atrás y vivir lo no vivido, actuando como adolescentes. La película propone una exploración de uno mismo, de nuestras obligaciones. Y eso fue fácilmente entendido por el público, particularmente para los hombres. Supongo que ellos sintieron lo mismo que los personajes de la película.

–El cine de Cassavetes ha sido tan valorado como criticado. ¿Cómo respondía él ante las críticas a sus películas?

–Me parece que bastante bien, porque no les prestaba atención en lo más mínimo. Sólo le interesaba lo que él hacía y lo que quería hacer. Tenía una tremenda habilidad para no perder el foco en su búsqueda. Quizá, su mérito más grande era terminar todos sus proyectos, no abandonarlos nunca, cueste lo que cueste.

Pablo Suárez