

Dos concepciones del cine: Rosendo Ruiz y Liliana Paolinelli

Por Carlos Maximiliano Lema*

Resumen: El artículo consiste en un análisis de dos entrevistas realizadas a los cineastas Rosendo Ruiz y Liliana Paolinelli. En este sentido, los objetivos que se proponen son, por un lado, identificar la existencia de concepciones del cine con cierto nivel de coherencia, pertinencia y originalidad funcionando al interior de sus declaraciones. Por otro lado, se pretende diferenciar una concepción de otra, de acuerdo con tres ejes generales: la forma en la que cada uno entiende la relación entre el cine y la realidad, la manera de pensar el estilo de la puesta en escena, y, por último, la propia percepción que poseen alrededor de la figura del cineasta.

Palabras clave: cineasta, teoría, estilo, puesta en escena

Duas concepções de cinema: Rosendo Ruiz e Liliana Paolinelli

Resumo: O artigo consiste na análise de duas entrevistas com os cineastas Rosendo Ruiz e Liliana Paolinelli. Nesse sentido, os objetivos propostos são, por um lado, identificar em seus discursos a existência de concepções de cinema com um certo nível de coerência, relevância e originalidade. Por outro lado, pretende-se diferenciar uma concepção de outra, de acordo com três eixos gerais: a maneira pela qual cada um entende a relação entre cinema e realidade, a maneira de pensar o estilo da encenação; e, finalmente, sua própria percepção em torno da figura do cineasta.

Palavras-chave: cineasta, teoria, estilo, encenação.

Abstract: This article analyzes interviews with filmmakers Rosendo Ruiz and Liliana Paolinelli to identify on the one hand, the coherence, relevance, and originality of their respective conception of cinema. On the other hand, the text contrasts their approaches in terms of the way in which each filmmaker understands the relationship between cinema and reality, the approach to mise-en-scène, and their respective perceptions of the film director.

Key words: filmmaker, theory, style, staging.

Fecha de recepción: 27/11/2019

Fecha de aceptación: 14/03/2020

Introducción

Nuestro trabajo toma dos entrevistas realizadas a Rosendo Ruiz y Liliana Paolinelli durante los años 2016 y 2017, en el marco del proyecto de investigación titulado “Lo que dicen que hacen. Concepciones del cine según los propios realizadores”. Los objetivos generales planteados en el mismo consisten, por un lado, en una indagación alrededor de los supuestos estéticos y las concepciones cinematográficas que ponen en juego, en sus prácticas, un conjunto de realizadores audiovisuales, nacionales y locales, de reconocida trayectoria en la disciplina. Por el otro, en explorar los argumentos, criterios y justificaciones que esbozan para explicar sus elecciones formales, estéticas y narrativas. De acuerdo con esto, y en consonancia con el título elegido, las producciones realizadas dentro de dicho proyecto no se proponen alcanzar tales objetivos mediante el análisis de obra, sino en el diálogo con los propios realizadores, tratando de acceder a las conceptualizaciones, más o menos formalizadas, que ellos pudieran tener de su trabajo y de lo que entienden es, o debería ser, el cine.

En esta línea, el estudio particular que nos proponemos consiste en revisar, entre las respuestas provocadas por estos diálogos, algunas reflexiones susceptibles de ser consideradas como modelos teóricos generales. Para ello, en primer lugar, tomamos la definición de *cineasta* ofrecida por Aumont como categoría central del análisis: “[...] el cineasta es un hombre que no puede prescindir de la conciencia de su arte, de la reflexión sobre su oficio, del pensamiento, en suma” (Aumont, 2004: 11). La elección de esta categoría se debe a las ventajas y precisiones que posee frente a otras cuya aplicación supondría una serie de diversos inconvenientes.

Es el caso, por ejemplo, de la noción de autor. Aparentemente similar a la de cineasta, la noción de autor, si bien no es problemática en sí misma, no se ajusta con la suficiente exactitud a nuestro caso y, además, presenta

dificultades cuando se la considera junto a la “política” que usualmente la acompaña. En efecto, por un lado, es posible entender la noción de autor en un sentido general, adjudicándosela a aquel director que se torna el “[...] responsable último de la estética y la puesta en escena del filme” (Stam, 2001: 107). Puesto en términos históricos, Antoine de Baecque afirma que los fundadores de *Cahiers du Cinéma* y propulsores de la noción de autor asociaban “[...] de un modo irreversible la adhesión a un cineasta y la comprensión de su universo formal, personal, para decirlo en pocas palabras: su visión de mundo. Los primeros reciben el título de ‘autores’, la segunda adopta el nombre de ‘puesta en escena’” (Baecque, 2003: 20).

De este modo, la definición general y aislada de autor, si bien parece acercarse a la de cineasta, no refleja exactamente lo mismo, ya que, mientras la primera implica una responsabilidad total y una visión de mundo atravesando toda la obra del realizador, la segunda solo alude a la disposición que éste posee para generar reflexiones además de filmes, independientemente del grado de responsabilidad y de unidad de sentido y estilo que manifieste a lo largo de su carrera. Con esto no queremos decir que los autores no reflexionen, ni que los cineastas no sean responsables de sus obras ni las informen con su propia visión de mundo plasmada en una puesta en escena. Simplemente afirmamos que mientras los primeros se definen solo por lo que puede deducirse de su producción, los segundos necesariamente deben expresar sus reflexiones en soportes externos a las películas que realizan, como es el caso de las entrevistas realizadas a los cineastas seleccionados.

Por otro lado, cuando la noción de autor se ve inmersa dentro de una política, como la que llevaron a cabo esos mismos críticos de los *Cahiers* durante los años cincuenta y parte de los sesenta, deja de ser una herramienta destinada a estudiar la relación entre un realizador y sus filmes, y se convierte en un mecanismo de legitimación y consagración de determinadas figuras en detrimento de otras, desestimando las realizaciones que intervengan en dicho

juicio. La política de los autores, así entendida, se reduce a un simple culto de la personalidad. “He aquí el perverso doble efecto de un proceso: el de una ‘autorificación’ sin medida y de un entusiasmo del elogio que, el uno con el otro, constituyen las trampas en las que se pierde y se aniquila el juicio crítico” (Baecque, 2003: 171).

La precisión teórica que posee el término cineasta, en consecuencia, tiene la ventaja de concentrarse en la figura del sujeto capaz de producir películas y de reflexionar sobre ellas —aunque de forma externa a ellas—, generando así múltiples articulaciones, tensiones y conflictos posibles de ser analizados. No excluye, a la vez, las cuestiones referidas a la responsabilidad sobre las obras realizadas, ni tampoco sobre la impresión de un sello personal que las identifique. Asimismo, no se refiere a, ni supone un indicador de, la calidad de los cineastas estudiados, ni tampoco establece una escala de valores que pretenda catalogarlos.

En segundo lugar, la otra categoría importante para el análisis es la de *teoría*. Aumont, en este caso, propone una definición a partir de su validez intrínseca y no por el lugar que ocupa y/o las influencias externas generadas en el seno de corrientes teóricas reconocidas:¹ “Existen varios criterios internos de validez, o de interés o incluso de definición de una teoría. A mi modo de ver, los más importantes son tres: la coherencia, la novedad y aplicabilidad o pertinencia” (Aumont, 2004: 14). La pertinencia, es bueno aclararlo, sólo será considerada aquí en términos intrateóricos, es decir, no revisaremos la pertinencia de determinado concepto en relación con la obra de los realizadores, sino en relación con otros conceptos de su misma reflexión.

¹ El autor resume, en términos quizás demasiado generales, dos grandes líneas teóricas sobre el cine: la teoría indígena proveniente de la crítica fundada por André Bazin, frente a la teoría universitaria, de corte más científica, analítica y académica.

Sobre la base de lo anterior, pues, el autor enlaza las nociones de cineasta y de teoría a través del siguiente postulado: “Postularé que los cineastas teóricos clarifican, sin simplificarlos, los grandes problemas teóricos, porque los adoptan en nombre de una praxis. La teoría de los cineastas no es ni perfecta, ni completa, pero a menudo es más seductora, más vibrante y más nítida que la teoría de los teóricos” (Aumont, 2004: 17).

Ahora bien, asentados en las categorías de cineasta y de teoría entendidas de esta forma, proponemos tres ejes de análisis mediante los cuales podremos desplegar el funcionamiento de las mismas en los casos concretos de las entrevistas realizadas a Rosendo Ruiz y Liliana Paolinelli. El primero de los ejes se refiere a los diversos estatutos que los cineastas atribuyen al vínculo entre la imagen y la realidad; el segundo se constituye a partir del concepto de estilo, es decir, del uso específico y particular que hacen de las técnicas cinematográficas; mientras que el tercer eje se configura alrededor de la autopercepción del artista del cine en tanto figura capaz de marcar la obra con su expresión personal.

Los objetivos que perseguimos en este trabajo, por último, se orientan a identificar en las entrevistas a los cineastas concepciones del cine latentes y abiertas a una posible sistematización y, a su vez, diferenciar —si es que existen— una concepción de la otra, de acuerdo con el modo en que cada una se enmarca en y desarrolla los tres ejes que acabamos de trazar.

Entre las imágenes y las cosas: la cercanía de lo real y lo perdurable del tiempo

Continuando con la propuesta de Aumont, el autor problematiza la separación que se suele hacer entre la imagen cinematográfica y la realidad que representa, ofreciendo a la vez dos tendencias o disposiciones de los cineastas que relacionan ambos extremos y se vuelven aplicables a nuestro caso:

Imagen por un lado, realidad por el otro; división habitual, pero demasiado simple. El cine inventa imágenes de la realidad, ya sea para expresarla o para negarla y afirmarse en su lugar. Pero “entre” la imagen cinematográfica, elaborada y pensada, y la realidad están lo visible y lo visual. En esa “zona” vasta e imprecisa trabajan los cineastas, tanto los que cultivan el arte de ver y mirar [...] como los que dan cauce a las imágenes producidas por su “imaginario”. (Aumont, 2004: 86).

Interrogados acerca de las razones que los llevan a filmar, los realizadores ofrecen los primeros indicios que nos permiten comprender cuál es el lazo con el que vinculan la imagen cinematográfica con su realidad. En este sentido, Rosendo Ruiz parece ser de los cineastas que, para Aumont, “cultivan el arte de ver y mirar” el mundo, antes que expresar su propio imaginario interno:

Se termina convirtiendo en una forma de vida el cine ¿no? Todos los amigos, la gente tiene que empezar a ver con el cine y creo que hago cine por varias razones. Me gusta muchísimo ver cine, me siento un cinéfilo por un lado, y a eso le sumo que me gusta contar historias, entonces es una oportunidad para hacer cine con las historias mías. Me gusta también encontrar una historia que valga la pena contarse... (Ruiz citado en Klimovsky e Iparraguirre, 2016: 110).

Al margen de la cinefilia, que es una declaración de amor al cine desde la posición del espectador, hay dos elementos que se destacan. Primero, el gusto por contar historias, la preferencia por lo narrativo frente a cualquier otra forma de representación que estructura la concepción del cine de Ruiz dentro de un modo de producción determinado por una serie de etapas (guion, rodaje, montaje) y de elementos característicos (personajes, espacio, tiempo, acción, etc.). Segundo, un declarado interés por contar historias que denomina suyas, historias que valen la pena porque se mantienen en la cercanía del mundo conocido, vivenciado. De este modo, por ejemplo, cuando tiene que explicar de dónde han surgido las historias de *De Caravana* (Rosendo Ruiz, 2011) o *Casa propia* (Rosendo Ruiz, 2018), afirma: “basándome en anécdotas” (Ruiz citado

en Klimovsky e Iparraguirre, 2016: 111). Pero la anécdota es también el punto de partida de los filmes producidos en el marco de sus talleres:

Ahí, les pido a los chicos que traigan una idea para filmar y la mayoría vienen con ideas que no les son propias, ideas de mafia, ideas de gnomos, ideas que pertenecen a un imaginario cinematográfico extraño. Entonces lo que yo hago es bajarlos a que busquen en anécdotas de alrededor de ellos, de amigos, de conocidos, de ellos mismos... (Ruiz citado en Klimovsky e Iparraguirre, 2016: 111).



Rosendo Ruiz

La anécdota, en tanto historia vivida en la cercanía, es entonces el nombre que utiliza Ruiz para significar lo que se encuentra entre la imagen y la realidad. Esa zona de trabajo propia del cineasta que demarca Aumont se identifica aquí, por lo tanto, con la cercanía de lo real.

Distinto es el caso de Liliana Paolinelli. A diferencia de Ruiz y en lugar de tomar las imágenes del mundo, esta cineasta se ubica dentro de la segunda tendencia mencionada por Aumont, y produce las imágenes que presenta a

partir de su propio imaginario interno. Refiriéndose a su época de estudiante, indica: “El gusto y la pasión por hacer cine creo que estaban en proporción con las carencias, con aquello que era inaccesible, con ese vacío que había alrededor de este arte. Fueron años duros en el sentido del aprendizaje, pero también muy ricos en poder explorar esto que era más o menos virgen en Córdoba” (Paolinelli citada en Klimovsky *et. al.*, 2018).²

En este caso, la cercanía o la lejanía no influyen de ningún modo en la relación que el cine mantiene con la realidad. El sentido que este arte posee para nuestra cineasta tiene que ver más con la necesidad, con la carencia y el vacío en tanto principios de movimiento. En otra parte de la entrevista utiliza el término “vocación” para significar esto mismo. Por esta razón, Paolinelli no llega a sus historias desde la realidad, sino que afirma:

Yo parto de qué quiero contar, parto de escribir una historia, de imaginar una historia, escribir un guion y también de compulsar esa historia en el tiempo. Si a lo largo de un año o dos años la historia sigue interesándome, bueno, encuentro la fuerza necesaria para llevarla a cabo. Esta prueba en el tiempo es muy necesaria porque la producción implica un esfuerzo a veces casi sobrehumano, entonces es un buen testeo saber si la historia resiste, si significa algo para uno. (Paolinelli citada en Klimovsky *et. al.*, 2018).

La importancia otorgada al guion será revisada después. Lo que nos interesa ahora, en cambio, radica, por un lado, en la preferencia por lo narrativo, aspecto que sí comparte con Ruiz; y, por el otro, en esta idea de “compulsar la historia en el tiempo”, de poner a prueba la historia plasmada en el guion durante un período relativamente extenso para comprobar su necesidad, es decir, su capacidad para responder a aquella vocación interna, para llenar ese espacio vacío y suplir esa carencia. Para esta cineasta, a diferencia de Ruiz,

² La entrevista completa está disponible en: Klimovsky y Lema [Diseño UNMV] (2018, marzo 20). *Lo que dicen que hacen: Liliana Paolinelli* [archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hLTTtzZDBG&t=59s>

entre las imágenes y las cosas no se encuentra la cercanía de lo real, sino el tiempo o, mejor dicho, aquello que es capaz de vencer al tiempo y perdurar.

Estilos: la primacía del espacio y la austeridad sedimentada

Teniendo en cuenta los puntos de partida desde donde Ruiz y Paolinelli se acercan al cine, toca ver ahora cómo los mismos se transforman en criterios de manejo de las técnicas cinematográficas articuladas a través de un estilo.

[...] el cine reproduce la realidad “tal cual” y, sin embargo, dice algo de ella. Quiere esto decir que se ha introducido o producido sentido en algún lugar, y la labor del cineasta, en esos ordenamientos de imágenes, puede compararse al ordenamiento de las palabras por parte del escritor. El cineasta “escribe”: metáfora banal para designar una labor formal, metáfora que a menudo despliega y presupone un trabajo de invención e imaginación a fin de reivindicar la idea de expresión personal, de “estilo” (palabra de etimología ligada al instrumento de escritura) (Aumont, 2004: 87).

Desde otra perspectiva, podemos articular esta aproximación metafórica de estilo con esta otra un tanto más específica: “Todas las películas desarrollan técnicas concretas de modo distintivo. A este uso unificado, desarrollado y significativo de las elecciones técnicas concretas le llamaremos estilo [...] cada director crea un sistema estilístico característico” (Bordwell y Thompson, 2015: 144).

De acuerdo con esto, Ruiz habla de una “emoción cinematográfica” como aquello que articula la forma del film:

Más allá de la historia que contemos me interesa cómo la vamos a contar. Esa emoción cinematográfica que nos provoca un recurso visual bien utilizado con un sonido extradiegético, o sea encontrar la combinación de imagen y sonido para

contar bien las escenas que quiero contar desde una forma lo más cinematográfica posible (Ruiz citado en Klimovsky e Iparraguirre, 2016: 110).

Un poco más adelante, profundiza: “el cine no es una sumatoria de actores, de fotografía, de sonido, de música, sino eso otro que nos emociona cuando se combinan bien tres imágenes, un texto, un diálogo y nos genera algo” (Ruiz citado en Klimovsky e Iparraguirre, 2016: 110).

Fotografía (encuadre e iluminación), sonido, diálogos y actuación son algunas de las técnicas mediante las cuales es posible conseguir, para este realizador, la emoción cinematográfica. No obstante, dichas técnicas son sólo los elementos, los materiales con los cuales se obtiene la emoción. Sobre ellos, el cineasta menciona una “forma lo más cinematográfica posible” de combinarlas, de manera tal que dicha emoción “nos genere algo”. La pregunta por esa forma específicamente cinematográfica y por ese “algo” que el cine debe generar es, pues, el punto clave que puede orientarnos en el análisis. Refiriéndose al criterio de realización más estable de su obra, el cineasta explica:

[...] el criterio que sigo manteniendo es el de tratar de no editar tanto, sino tratar de resolver la escena en plano secuencia o combinando planos, pero con un montaje más interno porque me da la sensación de más vida o de un estar ahí. Si es una escena larga donde entra un personaje, suceden cosas, sale, vuelve a entrar, se escuchan sonidos fuera de plano y vuelven a entrar, no veo tanto artificio de la edición (Ruiz citado en Klimovsky e Iparraguirre, 2016: 111).

Este criterio permite vislumbrar el principio de la respuesta que buscamos. Pero para poder completarla es necesario considerar dos aspectos más que definen la concepción del cine de Ruiz. En primer lugar, la centralidad que esta perspectiva atribuye a la dimensión del espacio. La emoción cinematográfica, es decir, la articulación de un conjunto de técnicas particulares mediante una forma típicamente cinematográfica, radica en la primacía que posee el espacio.

“Si vamos a lo concretísimo el espacio es lo primero que manda. El espacio y la luz. Después lo habitan los actores y es encontrar la forma cinematográfica más adecuada para contar, usando las herramientas del sonido, de la imagen, del fuera de plano, del contraplano o del plano secuencia” (Ruiz citado en Klimovsky, *et al*, 2018).³

La idea de espacio como fundamento del cine tiene claros puntos de contacto con la teoría elaborada por André Bazin y luego desarrollada y defendida por tantos otros autores: “La especificidad cinematográfica, alcanzada por una vez en estado puro, reside [...] en el simple respeto fotográfico de la unidad de espacio” (Bazin, 2016: 73). Recordemos que es de este respeto fotográfico por la unidad de espacio que Bazin deriva la reconocida ley del “montaje prohibido”, similar, si se quiere, a la preferencia de Ruiz por el plano secuencia y la combinación de planos para evitar el artificio del montaje. Del mismo modo, entonces, el criterio del espacio como centro influye en el trabajo con los actores.

Otra ventaja que tiene el plano secuencia es que el actor se puede desplegar más porque tiene que sostener en el tiempo al personaje. Cuando son planos muy cortos, siento que el actor pasa a ser un títere mío al que le digo “decí esto, corte; decí aquello, corte; caminá, corte; hacé esto, corte”. En cambio, después de los diez, quince segundos de estar frente a cámara, el actor tiene que ser él. Tiene que respirar la escena, tiene que transitar la escena, ya no puede ser un títere del director (Ruiz citado en Klimovsky, *et al*, 2018).

El respeto por la unidad de espacio, finalmente, supone un modo de entender al espectador que se mantiene en armonía con el resto de los elementos y se contrapone, en el mismo movimiento, con una planificación basada en el montaje y en el plano contraplano. En un plano secuencia, dice Ruiz: “Yo elijo

³ La entrevista completa está disponible en: Klimovsky y Lema [Diseño UNMV] (2018, marzo 20). *Lo que dicen que hacen: Rosendo Ruiz* [archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Agfa7JUizCY>

mirar al que habla o elijo mirar al que escucha, tengo más cosas para ver en el plano que la cara de uno o la cara de otro y como que el director no me lleva de la nariz: ‘mirá esto, mirá aquello’” (Ruiz citado en Klimovsky, *et al*, 2018).

El desinterés por el montaje, por la artificialidad que rompe la unidad de *espacio*, el hecho de darle *lugar* al actor para que viva su personaje y respire la escena y la posibilidad de brindarle al espectador un margen de libertad para que escoja *dónde* mirar, reduciendo así el nivel de manipulación, son algunos de los aspectos que constituyen esa forma específicamente cinematográfica de conseguir la emoción en la concepción de Ruiz.

Pero, en segundo lugar, esta forma particular implica algo más, esconde una relación más profunda con lo que en el punto anterior definimos como el sentido que el cine posee para este director. En efecto, todos los aspectos que acabamos de mencionar no adquieren una razón clara hasta que no se los vincula con esa idea de “presencia” de la que habla Ruiz. Esa “sensación de más vida o de un estar ahí” revela, además de la supremacía del factor espacio, lo que antes definimos como la cercanía de lo real. Este cineasta entiende que la imagen cinematográfica posee una ontología definida⁴ capaz de reproducir lo real por verse afectada por lo real. El cine, para Ruiz, consigue narrar lo real cercano porque, justamente, es lo que está ahí, y la forma más adecuada para hacerlo es, a la vez, manipulándolo lo menos posible desde el montaje.

Liliana Paolinelli, por su parte, ofrece un panorama bastante diferente a la hora de configurar su concepción del cine, la cual se prefigura en la idea ya estudiada de compulsar, de probar una historia en el tiempo para corroborar su necesidad y se materializa, primero, en la escritura del guion. “Trabajo mucho en las versiones del guion, en la reescritura. Para mí ahí está la clave de todo. Las películas nacen en el guion y en la escritura” (Paolinelli citada en

⁴ Véase el artículo “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?* (Bazin, 2016).

Klimovsky, *et al*, 2018). Pero más adelante, con la preproducción ya avanzada, el proceso probatorio continúa: “El guion también se sigue sometiendo a distintas evaluaciones. Ahora empiezo a ensayar con las actrices, entonces hay cosas que van a cambiar, no en lo esencial que quiero contar, pero sí en el habla. Me gusta mucho el trabajo actoral y a partir de ahí también el guion va sufriendo modificaciones” (Paolinelli citada en Klimovsky, *et al*, 2018).



Liliana Paolinelli

Tanto peso se le da al guion en este punto de vista sobre el cine que, a la postre, termina afectando a todo el proceso. No sólo la actuación, sino el diseño de la puesta en escena en su conjunto, por ejemplo, vienen determinados por lo que la cineasta llama la “gramática de lo literario”.

Cuando yo marco un punto y aparte, sé que viene un corte. Me dejo llevar un poco por la gramática de lo literario. A veces veo un movimiento de cámara, pero de acuerdo a cómo está escrito el guion. También es verdad que ya escribo con cierta noción de la puesta en escena, no es una escritura espontánea ya que está condicionada por un saber, por un oficio ya adquirido, un poco viciada, pero bueno, es así. Trato de ver, en función de lo que un personaje dice en el texto, si

va un primer plano, si quiero valorizarlo o alejarme; esas cosas las voy viendo casi párrafo por párrafo (Paolinelli citada en Klimovsky, *et al*, 2018).

Algo similar sucede en el trabajo con los actores, instancia en donde se menciona el término “sedimentación”, el cual creemos que resume de manera más clara el centro desde donde Paolinelli comprende su trabajo.

El laburo con los actores es fundamental. Yo ensayo mucho, tal vez no exhaustivamente, ni ocho horas, sino un par de horas. Pasamos algunas escenas, pero a mí me sirve porque es como si el actor se afinara, como si se afinara un instrumento. Entonces, cuando vamos al rodaje, no hay que estar indagando en las intenciones del personaje porque eso ya está visto. No funciona automáticamente, pueden pasar otras cosas en el rodaje, pero es más fácil encontrarlo cuando ya hay un camino previo [...] Creo que el trabajo se va sedimentando, el conocimiento sobre un personaje se sedimenta y el resultado se da por añadidura de todos estos encuentros (Paolinelli citada en Klimovsky, *et al*, 2018).

Si el sentido del cine radica en aquello que consigue vencer el paso del tiempo, la forma cinematográfica por excelencia que corresponde aquí, entonces, es la sedimentación, es decir, la formación de una estructura sólida a partir de la acumulación de partículas en el tiempo. Lo interesante de esta concepción, tan distinta y a la vez tan cinematográfica como la de Ruiz, es el desapego por lo específico del cine. Como vemos, a Paolinelli no le interesa hablar de la especificidad cinematográfica, sino de aquello que le brinda seguridad sobre lo que quiere narrar; aquello que, desde el vacío y la carencia, es capaz de sentar una base firme para responder al llamado de su vocación. Por este motivo, quizás, estos términos algo abstractos se traducen en una austeridad concreta a la hora de hablar de los criterios de realización.

El *travelling*, por ejemplo, es algo que no me llama [...] es como si no le encontrara sentido al desplazamiento y no siento la necesidad de usarlo. Lo

mismo me pasa con la música, si la uso en una toma, ya tendría que repetirla para que sea como un *leitmotiv*, que no sea un hecho aislado. Ostentar que uso un travelling porque la toma queda fachera, no. Tiene que ser como un principio regulador y articulador de todo el relato. No me saldría usar un dron, por ejemplo. No tengo la necesidad interna de usarlo ni de probarlo, pero no me interesa porque lo veo todo el tiempo en la tele. Hay un efecto de saturación, entonces prefiero cortes, prefiero esas limitaciones que uno tiene. Eso va a marcar un estilo, una forma, va marcando un *modus operandi* (Paolinelli citada en Klimovsky, *et al*, 2018).

Si Ruiz apela al plano secuencia, evitando el artificio de la edición, Paolinelli prefiere los cortes frente al “*travelling* fachero”, término que en este contexto también podría entenderse, paradójicamente, como sinónimo de artificio, de virtuosismo vacuo. En este sentido, vemos cómo las mismas técnicas (montaje frente a movimiento de cámara) asumen sentidos opuestos según la concepción del cine en la que se ubiquen.

Asimismo, si en el caso de Ruiz esto revelaba puntos de contacto con la teoría propuesta por Bazin, el concepto de austeridad, de crear a partir de las limitaciones, remite en más de un caso a algunos de los aforismos de Robert Bresson. Si bien Paolinelli no parece adherir al desarrollo que el cineasta francés hace del “modelo” como alternativa crítica —teórica y práctica— de lo que significa el actor y su arte, podemos encontrar, obviando este punto, varias coincidencias entre ambos.

Traemos aquí tres ejemplos que pueden resultar ilustrativos: “Es preciso que tu película despegue. La hinchazón y lo pintoresco le impiden despegar” (Bresson, 2007: 64). En consonancia con el rechazo del *travelling*, del dron, del movimiento de cámara en sí como manifestación del adorno burdo y vacío, afirma: “Nada de fotografía bonita, nada de imágenes bonitas, sino imágenes y fotografías necesarias” (Bresson, 2007: 72). Y frente a esto, por último, surge la

preferencia por imágenes parcas que se vuelvan significativas sólo gracias al montaje:

Si una imagen, contemplada aparte, expresa algo con claridad, si comporta una interpretación, no se transformará al contacto con otras imágenes. Las otras imágenes no tendrán ningún poder sobre ella, y ella no tendrá ningún poder sobre las otras imágenes. Ni acción, ni reacción. Es definitiva e inutilizable en el sistema del cinematógrafo (Bresson, 2007: 21).

Sin embargo, más allá de las diferencias con Ruiz y del diálogo con Bresson, Paolinelli también parece articular todas las dimensiones de su concepción sobre el cine con el punto de partida que tratamos al inicio: lo perdurable del tiempo.

Me di cuenta de que lo que uno quiere contar es una historia de algo que le pasa a un personaje [...] Ahora, lo que quiero decir no condice con lo que veinte años después yo vi en la película. Lo que uno quiere decir a veces se transforma en el tiempo. ¿Por qué? Porque la recepción cambia, porque cambiamos nosotros [...] Me di cuenta de que es notable, porque no me decía lo mismo esa película cuando la hice, que cuando la pude ver veinte años después de haberla hecho y sentí vigencia. No vigencia técnica [...], no me importa la técnica, eso va y viene, pero me llamó mucho la atención que esa película todavía me diga algo (Paolinelli citada en Klimovsky, *et al*, 2018).

Por debajo de la narración y de la técnica, por debajo de lo que se quiere contar, lo que vale es lo que se quiere decir, una especie de mensaje vivo, capaz de actualizar su sentido a lo largo del tiempo y, lo más importante de todo, capaz de perdurar, de conformarse en un sedimento imperecedero.

Cineastas: el director y la guionista

El tercer eje del análisis, luego del estudio acerca del vínculo imagen-realidad y del estilo, es el de la percepción que tienen de sí mismos en tanto artistas del cinematógrafo. ¿Se consideran a sí mismos artistas del cine? Y si es así, ¿concuere esta percepción con la concepción general que poseen sobre su arte? Rosendo Ruiz es muy claro al respecto:

Por supuesto que creo que hay una autoría en mis películas, directamente relacionada con esta cinematografía que se puede generar al filmar. Creo que es responsabilidad absoluta y única del director, no del guionista ni del actor. El guion es simplemente una guía, una guía grandota. El escritor está bien, escribió esa guía, pero la película es hecha por el director. Las decisiones que toma el director son lo que hacen a la película, por más que sea dirigida por varias personas o dos, o lo que sea, la figura de dirección es una y esa es la que le da el sello cinematográfico a la película (Ruiz citado en Klimovsky, *et al*, 2018).

Su cine posee un autor concreto que es él mismo encarnado en la figura del director y, más allá de que realice cualquier otra labor o de que comparta ese rol con otros, lo es de manera exclusiva. En otras palabras, el guion no interesa en términos de responsabilidad. Cuando hay que definir quién hace la película, para Ruiz es indudable que el responsable único es el director, porque el director es el encargado de configurar la “cinematografía” del film. Recordemos que, con ese término, el realizador se refiere a una forma específica de utilizar las técnicas del cine que coloca al espacio en primer plano. Así, pues, la autopercepción que Ruiz posee de su lugar en la realización determina que el director es el responsable exclusivo de la obra, en el sentido de que sobre él recae el trabajo que le otorga especificidad al cine.

Para corroborar cómo estas ideas no están aisladas, sino que convergen con perspectivas más tradicionales de la teoría del cine, resulta valioso revisar una

tipología expuesta por Aumont y basada en Jean-Claude Biette, en la cual se distinguen los diversos términos empleados a lo largo de la historia para definir al artista del cinematógrafo. Esto implica retomar los términos ya tratados en la Introducción, pero con el fin de responder a otras inquietudes. En efecto, si antes tratamos sobre lo que es un autor o un cineasta, ahora es tiempo de ver quién es un autor, es decir, quien es el encargado de portar dicha figura.

De acuerdo con esto, nos interesa destacar y distinguir dos términos en particular referidos a este tema: el de *director* y el de *autor*. “En primer lugar (cronológico) está el director (*metteur en scène*), quien, para ejercer un arte en el seno de la industria cinematográfica, dispone de un único gesto esencial, el de la puesta en escena” (Aumont, 2004: 158). La puesta en escena, en este contexto, es un claro equivalente de lo que Ruiz denomina la forma específicamente cinematográfica, la cual mantiene un estrecho diálogo con cierta corriente de pensamiento surgida durante los años cincuenta.

“Puesta en escena” (*mise en scène*) fue la palabra fetiche en la segunda época de la crítica francesa, al filo de los años cincuenta, y aspiraba a designar —sin definirla claramente— una especificidad del arte cinematográfico; desde esta óptica, en cine no se podía ser artista si uno no se mantenía fiel a un conjunto de gestos inseparables, desde la reflexión acerca del personaje, pasando por la colocación de los cuerpos de los actores y la estructuración de sus movimientos y expresiones; a todo eso se le llama en cine “puesta en escena” (Aumont, 2004: 158-159).⁵

⁵ Las palabras de Alexandre Astruc, referidas al cine de Hitchcock, son un claro ejemplo de esta corriente: “Cuando un hombre, desde hace treinta años, y a través de cincuenta películas, explica más o menos la misma historia [...], y a lo largo de esta línea única mantiene el mismo estilo, que consiste esencialmente en una manera ejemplar de desnudar a los personajes y sumergirlos en el universo abstracto de sus pasiones, me parece difícil no admitir que nos encontramos por una vez frente a lo que es más raro, después de todo, en esta industria: un autor de películas” (Astruc, 2003: 43). El ejemplo es más significativo si tenemos en cuenta que Hitchcock, en general, no escribía los guiones de sus filmes.

Como podemos comprobar si comparamos esto con lo visto en el punto anterior, las correspondencias se muestran por sí solas. Algo menos convencida que Ruiz, pero no menos clara, Paolinelli también expresa una noción acerca de su propio trabajo:

Me siento una autora en el sentido de que parto del guion, que es trabajado en solitario. Está bien que después la película se comparte, y la verdad es que el cine no puede ser un hecho individual, pero al partir de una base tan marcada como es un guion, un texto, una escritura en solitario, entonces creo que por ahí puede definirse un poco mi autoría. Cuido mucho los diálogos. Estoy un poquito en desacuerdo con esa idea de que los actores son autores que escriben con el cuerpo, me parece que no es tan así, que ellos interpretan, que el fotógrafo interpreta también el guion a través de las herramientas que él maneja y del arte que él maneja. Tal vez ese sea un punto para mí, el guion define bastante lo que quiero hacer (Paolinelli citada en Klimovsky, *et al*, 2018).

Aunque vacilante, esta cineasta también se autodefine como la autora de sus films, es la responsable de plasmar una historia en el guion, en tanto base solitaria fundamental y luego transversal del trabajo colectivo posterior. El problema, y quizás de aquí provenga la vacilación, reside en creer que, porque el autor se funda en el guion, el autor es el guionista y no el director. No parece ser esta, sin embargo, la perspectiva desde donde Paolinelli entiende su propio rol. Si bien esta discusión existió,⁶ es relativamente claro que la cineasta fija el guion como lo distintivo de un autor, pero desde la posición del director. Más que guionista, Paolinelli parece referirse a sí misma como una directora-guionista encargada de determinar, más allá de lo que quiere contar, aquello que desea decir o, mejor dicho, aquello que necesita decir. Relacionado con esto, surge el segundo término explicado por Aumont. Definido el concepto de

⁶ “Lucha entre director y guionista, donde este último obtendría, en el cine francés de los años treinta, el título de ‘autor’ de la película; es el fondo de la célebre ‘querrela’ entre René Clair y Marcel Pagnol, donde uno proclamaba que la película se creaba durante el rodaje y el montaje mientras que para el otro sólo era la consecuencia de una adaptación correcta de su guion” (Aumont, 2004: 158).

director: “Luego está el autor (*auteur*), que, partiendo del gesto de la puesta en escena, aspira a equipararse al autor literario y por ello está obligado a ejercer su control sobre la historia contada, sobre el universo que ésta evoca, sobre el desarrollo del relato: en suma, es quien recupera y transfiere a su territorio las cualidades del autor literario” (Aumont, 2004: 159).

Esta definición no solo otorga claridad al punto de vista de Paolinelli, sino que además ayuda a ligar la idea de autor sobre la que se mueve, con su concepción general del cine y con las reiteradas referencias que realiza sobre lo literario, la gramática y la escritura.

De acuerdo con todo esto, entonces es posible afirmar que ambos cineastas se comprenden a sí mismos como los responsables últimos de sus realizaciones, pero que dichas comprensiones varían notablemente de uno a otro, en función de la concepción general del cine que subyace en cada uno.

Conclusiones

En la Introducción indicamos que los objetivos de este trabajo se ordenaban a identificar la existencia de concepciones del cine en las entrevistas realizadas a Rosendo Ruiz y a Liliana Paolinelli, y a diferenciar aquellos rasgos distintivos de cada una. Ahora podemos establecer que los tres ejes que estructuraron el desarrollo y que tienen que ver con el sentido del cine en su relación con la realidad, con un modo de materializar ese sentido en un estilo de realización y con una percepción de la figura del artista del cine, han contribuido al cumplimiento del primer objetivo.

El enfoque que tanto Ruiz como Paolinelli manifiestan alrededor de cada eje, a su vez, nos permite definir el segundo objetivo. La cercanía de lo real frente a lo perdurable del tiempo; la primacía del espacio frente a la austeridad sedimentada; y el cineasta como director que plantea una puesta en escena,

frente al autor que expresa y determina algo para decir a lo largo de todas sus historias. Tales son las principales diferencias a partir de las cuales hemos podido comparar las concepciones de estos realizadores.

Sumado a ello, el análisis también sirvió para descubrir, de modo tangencial, ciertas correspondencias entre estas concepciones y algunas corrientes de pensamiento sobre el cine más reconocidas. Comprobamos así, por un lado, el diálogo existente entre la noción de espacio de Ruiz y de Bazin como aquello que distingue al cine de las demás artes. Por el otro, vimos la coincidencia presente entre Paolinelli y Bresson en cuanto a la defensa de un cine austero, poco adornado y asentado en el montaje para construir un sentido vivo y necesario.

Gracias a esto, aparece con cierta evidencia la firmeza de dos concepciones del cine tan coherentes y pertinentes como diferentes entre sí. Pero, a la vez, también aparece con claridad el hecho de que esta firmeza no puede ser tan simple y lineal. Las ideas que hemos tratado de exponer aquí, por el contrario, se presentan en las declaraciones de los cineastas con un orden a veces difícil de descifrar y, en muchas ocasiones, acompañadas de otras ideas contradictorias que complejizan y tensionan su articulación de manera aguda. A pesar de ello, las concepciones están ahí, tanto como lo están las ambigüedades y las cuestiones inconexas. Decidimos enfocarnos en ellas para manifestar, en la medida de lo posible, que tanto Ruiz como Paolinelli pueden ser considerados, además de realizadores de películas, cineastas con conciencia de su propio arte.

Bibliografía

Astruc, André (2003). "Cuando un hombre..." en Antoine de Baecque (compilador), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Aumont, Jacques (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.

Baecque, Antoine de (2003). *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Bazin, André (2016). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Bordwell, David y Kristin Thompson (2015). *El arte cinematográfico*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Bresson, Robert (2007). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora.

Klimovsky, Pedro y Martín Iparraguirre (2016). "El cine como una forma de vida. Conversando con el realizador Rosendo Ruiz", en *Toma Uno*, número 5. Córdoba: Dpto. de Cine y TV, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Klimovsky, Pedro, Santiago Druetta, Martín Iparraguirre, Roberto Caturegli, Carlos M. Lema e Itatí Gandino (2018). *Lo que dicen que hacen. Concepciones del cine según los propios realizadores*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.

Stam, Robert (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

* Licenciado en Diseño y Producción Audiovisual por la Universidad Nacional de Villa María. Desde 2006 trabaja en la programación del Cine Club Universitario realizado en colaboración con la Biblioteca Municipal de la ciudad. Ha realizado cortos y medimétrajes como guionista, director y editor, entre los que se destacan: *¿Quién nos dio la esponja para borrar el horizonte?* (2007), *Ignitus* (2013), *Bestia blanca* (2013) y *Refusilo* (2018). Cursó seminarios y participó de jornadas sobre filosofía, y a partir de 2013, forma parte de un equipo de investigación en la misma disciplina. Desde 2016, además, integra un grupo de investigación en cine, abocado a la realización de entrevistas a directores cordobeses y del resto del país con el fin de obtener respuestas acerca de cómo llevan adelante sus propios films. Es docente en la carrera en la que se formó, donde dicta clases en las cátedras de Guion I y de Edición y Montaje. Email: maxilema21@gmail.com