

ALGUNAS REFLEXIONES TEÓRICAS DE CINEASTAS CORDOBESES

SOME THEORETICAL REFLECTIONS OF CORDOBA FILMMAKERS

Resumen

En el presente artículo, proponemos un ejercicio de análisis y sistematización de algunas de las reflexiones teóricas contenidas en una serie de entrevistas realizadas a cineastas cordobeses. Para ello, nos enfocamos, sobre todo, en las visiones de mundo expuestas por cada uno y, luego, en la manera en que las mismas penetran y repercuten en las formas de vivir, de hacer y de entender ciertas dimensiones propias del arte cinematográfico, como la puesta en escena, la figura del artista y el rol asignado al espectador.

Palabras claves

cineasta, teoría, visión de mundo

Abstract

In this paper, we propose an exercise of the analysis and systematization of some of the theoretical reflections contained in a series of interviews with filmmakers from Córdoba. For it, we do focus on the worldviews exposed by each one and, then, on the mode in which they affect the ways of living, doing and understanding certain dimensions of cinematographic art such as staging, the figure of the artist and the role assigned to the spectator.

Keywords

filmmaker, theory, worldview

Lic. Carlos M. Lema

Universidad Nacional
de Villa María
Villa María, Argentina
maxilema21@gmail.com

Recibido:
18/09/2019

Aceptado:
18/02/2020

Introducción

Nuestro trabajo parte de una serie de entrevistas realizadas a directores cordobeses durante los años 2016 y 2017. Las preguntas planteadas a Rosendo Ruiz, Liliana Paolinelli, Sergio Stocchero, Matías Herrera Córdoba y Sergio Schmucler se orientaban a que puedan contarnos la manera que tienen de llevar a cabo su labor dentro del cine, es decir, que nos digan lo que hacen.¹

En esta línea, el estudio que nos proponemos ahora consiste en revisar si es posible encontrar, entre las respuestas por ellos ofrecidas, algunas reflexiones susceptibles de ser consideradas como modelos teóricos generales. Para ello, en primer lugar, partimos de la definición de *cinéasta* ofrecida por Aumont (2004): “el cinéasta es un hombre que no puede prescindir de la conciencia de su arte, de la reflexión sobre su oficio, del pensamiento, en suma” (p. 11). Se produce, así, una distinción entre las categorías de *cinéasta* y *realizador*, entendiendo esta última como “el término neutro y técnico (...) el realizador es el técnico de la puesta en imágenes, nada más” (p. 158). Parte de nuestro trabajo, entonces, se centra en ver si los entrevistados son, además de realizadores, cinéastas.

Otra categoría importante, en segundo lugar, es la de *teoría*. Aumont, en este caso, propone una definición de teoría a partir de su validez intrínseca y no por el lugar que ocupa en el seno de corrientes teóricas reconocidas.²

No serán, por lo tanto, los criterios externos de definición de la teoría los que designarán a los cinéastas teóricos, sino más bien los criterios internos. 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 (p. 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

1 *Lo que dicen que hacen. Concepciones del cine según los propios realizadores* es el nombre que lleva el proyecto de investigación en el que se enmarca este trabajo.

2 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.

realizadores, sino en relación con otros conceptos de su reflexión. Con esto en claro, el autor enlaza las nociones de cineasta y de teoría mediante el 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 (p. 17).

De este modo, “está claro que esas teorías también son, a su manera, respuestas posibles a problemas generales de la filosofía del conocimiento, de la razón, de la sociedad, del mundo” (p. 36). El problema es que los realizadores entrevistados no ofrecen una teoría pura y aislada sobre la realidad, como lo requiere el autor, sino que, por el contrario, sus ideas suelen aparecer mezcladas por lo que llama el comentario de obra – sobre todo, de su obra – y, fundamentalmente, por el relato biográfico (p. 19). Para saldar este problema, en tercer lugar, tomamos de la filosofía de Wilhelm Dilthey (1974) la noción de *visión de mundo* (*Weltanschauung*).

Las ideas del mundo no son productos del pensamiento. No surgen de la mera voluntad del conocer. La comprensión de la realidad es un momento importante en su formación, pero sólo uno de ellos. Brotan de la conducta vital, de la experiencia de la vida, de la estructura de nuestra totalidad psíquica (p. 49).

A su vez, si bien consideramos esta categoría suponiendo su base histórica, nos enfocamos principalmente en su otra dimensión distintiva:

Cualquiera fuerte impresión hace patente al hombre la vida por uno de sus lados peculiares; entonces el mundo aparece bajo una nueva iluminación; al repetirse y enlazarse tales experiencias, se originan nuestros estados de ánimo o temples frente a la vida (...) Estos temples vitales, los innúmeros matices de la actitud ante el mundo, forman el estrato inferior del desarrollo de las visiones del mundo.

En ellos se realizan luego, en virtud de las experiencias vitales en que alcanzan su eficacia las múltiples relaciones vitales de los individuos con el mundo, los intentos de solución del enigma de la vida (pp. 44-45).

Tales intentos implican, para el filósofo alemán, una determinada estructura, “una complejidad o conexión unitaria, en la cual, sobre la base de una imagen del mundo, se deciden las cuestiones acerca de la significación y el sentido del mundo” (p. 45). Gracias a esta categoría, por lo tanto, podemos buscar en las declaraciones de los realizadores diversas visiones de mundo, conformadas tanto por las experiencias vitales, como por las comprensiones intelectuales propias de cada uno. Para sistematizar aún más el análisis, agruparemos a los cinco casos de acuerdo con ciertas afinidades presentes entre ellos.

1. El cine como forma de vida: Rosendo Ruiz y el camino, Liliana Paolinelli y la necesidad

178

Hay algunos realizadores a los que el deseo de hacer cine les llegó desde muy temprano. Rosendo Ruiz es uno de ellos:

a mí me interesó esto de contar historias desde chico, desde los diez, doce años cuando descubrí mis ganas de contar historias con los dibujos (...) y contaba en esas historietas las historias que a mí me pasaban con mis amigos (Ruiz, en Klimovsky e Iparraguirre, 2016, p. 110).

Dos elementos llaman la atención en esta cita. Por un lado, el interés por contar historias cercanas, basadas en la propia vida y en la de los amigos. Por el otro, el uso del dibujo y, siendo estrictos, de las imágenes seriadas de la historieta como el principal medio de expresión. Este último elemento prefigura un gusto especial por el cine y se manifiesta de manera rotunda en una ocurrencia del propio Ruiz que, por el modo de narrarla, parece casi mágica. Hablando todavía de las historietas, explica:

Hasta que de pronto quise empezarlas a proyectar. Entonces me hice una caja de madera con un tubo, una lupa y yo dibujaba las historietas en esos rollitos de máquinas de sumar, iba dibujando cuadro a cuadro y se las proyectaba después a mis amigos, así como una historieta proyectada. Así que calculo que de ahí viene mi pasión por el cine (p. 110).

Este descubrimiento infantil será crucial para el realizador. Presente durante su adolescencia bajo la forma de un interés por la animación, terminará de concretarse gracias a la apertura del Departamento de Cine y TV en la UNC en el año 1987. De esta manera, los elementos surgidos en esas primeras experiencias son los pilares desde los cuales Ruiz construye su visión de mundo.

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 (p. 110).

En esta forma de vida, en donde los amigos y la realidad circundante se organizan en función del cine, las historias deben ser “encontradas” porque ya están en la vida misma y, además, deben “valer la pena”. Las historias que valen la pena son las historias vividas por él o por alguien perteneciente a su mundo; historias conocidas, cercanas. La figura elegida por el realizador para expresar esta condición es la de la anécdota. Preguntado por cómo llega a sus proyectos, responde: “basándome en anécdotas” (p. 111). *De Caravana* (2010) y *Casa propia* (2018), por ejemplo, están inspiradas en anécdotas de amigos, pero también las películas producidas en sus talleres se basan en anécdotas vividas o conocidas por los propios integrantes:

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... (p. 111).

Ahora bien, para ver el funcionamiento de la visión de mundo de Ruiz, es interesante revisar, entre otras cosas, cómo estos elementos se trasladan a la preponderancia asignada a la duración de los planos y su relación con el montaje:

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 (p. 111).

La vida, rescatada en forma de anécdota, es materializada ahora en virtud de la sensación de una presencia, de “un estar ahí” atribuido al plano secuencia. Este criterio, en donde resuena una determinada ontología de la imagen fotográfica (y por extensión, cinematográfica) tan defendida por Bazin (2016), influye asimismo en el lugar asignado al espectador. Explicando el diverso efecto que causa el registro de una escena en un plano o mediante planos y contraplanos, expone: “yo elijo 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 del otro, y como que el director no me lleva de la nariz: ‘mirá esto, mirá aquello’” (Ruiz en Klimovsky y Druetta, 2018).³

Pero, de todos los términos enunciados por Ruiz, hay uno que resume su visión de mundo con mayor claridad, ya que, sin negar lo anterior, introduce un factor de dinamismo a la idea algo estática de “forma de vida”. Este término es el de *camino*.

Yo siento que, más allá de que me salga bien o me salga mal, ya tengo un caminito para poder hacer una película, tengo un método, una forma de ir de una idea a una historia, armarla, estructurarla y buscar la gente para poder hacerla, filmar y mostrarla. Siento que ese caminito lo tengo, mi idea es cada vez irlo complejizando, ir aprendiendo cosas nuevas y tratar de hacerlas (Ruiz en Klimovsky e Iparraguirre, 2016, p. 113).

Si consideramos al cine como el ámbito desde donde Ruiz mira la vida, es decir, el cine como la vida, entonces el camino no es sólo un método para hacer películas, sino que se transforma en una trayectoria vital que, además, define la manera de ver y de ser en el mundo.

Como Rosendo Ruiz, Liliana Paolinelli también descubrió su interés por el cine desde la infancia: “la vocación por el cine y por el teatro la tengo desde muy chica. Me acuerdo que cuando iba a la primaria ya tenía una idea de querer dirigir obras de teatro, dirigir películas” (Paolinelli, en Klimovsky y Druetta, 2018).⁴ Como Ruiz, también, la apertura del Departamento de Cine y TV significó la posibilidad concretar ese interés:

³ Archivo de video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Agfa7lUizCY&t=42s>

⁴ Archivo de video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hLTtzZDBGa&t=59s>

Era una época de muchísimas dificultades (...) La escuela todavía no estaba totalmente implementada, las carencias eran enormes, no había cámaras de vídeo. Entonces, digamos, el cine que yo aprendí era el cine de los libros, porque tampoco es que había muchas posibilidades de ver cine en vídeo, estamos hablando de una época en donde todavía no estaban los videoclubes (Paolinelli, en Klimovsky y Druetta, 2018).

A diferencia del realizador anterior, sin embargo, la chispa que encendió el deseo por vivir y hacer cine en Paolinelli no radica en el gusto por contar la propia vida, sino en el vacío que supone para ella la idea de "vocación", de un llamado al que debe responder, sin contar, en principio, con los medios para hacerlo.

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, en Klimovsky y Druetta, 2018).

Otro nombre, quizás más preciso para definir la visión de mundo de esta realizadora, es el de *necesidad*: "Yo soy directora, guionista y productora por necesidad" (Paolinelli, en Klimovsky y Druetta, 2018). Necesidad de responder al llamado que supone una vocación, necesidad como forma de aprendizaje desde la carencia, pero necesidad también como austeridad a la hora de pensar la puesta en escena:

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, no lo sé usar (...). Ostentar que uso un travelling porque la toma queda fachera, no. Tengo que usarlo como un principio regulador y articulador de todo el relato (...). No tengo la necesidad interna de usarlo, ni de probarlo, 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 (Paolinelli, en Klimovsky y Druetta, 2018).

La noción de necesidad como austeridad, que hace recordar a algunos aforismos de Bresson (2007),⁵ funciona, entonces, como el intermediario constante en todas las articulaciones de la visión de mundo de Paolinelli. Entre el cine y la realidad, lo que hay para esta realizadora es necesidad.

2. El cine irrumpe en la vida: Sergio Stocchero y el asombro, Matías Herrera Córdoba y la experiencia

Si detrás de los realizadores anteriores subyace la idea de continuidad entre vida y cine –al margen de lo que para cada uno implica esta idea–, si para ellos el cine siempre estuvo ahí como una forma de vivir, para los que nos toca analizar ahora, en cambio, el cine irrumpe en la vida de forma repentina, revelando horizontes insospechados.

Criado alrededor de discos y libros, Sergio Stocchero llama a ese instante disruptivo el *asombro*:

Desde que nací, siempre hubo música en mi casa y siempre hubo libros y probablemente a través de la escritura –que fue como mi primera forma de expresión– y eventualmente de la música, terminé llegando al cine que fue mi primera aproximación al asombro (Stocchero, en Klimovsky y Druetta, 2018).⁶

La idea de asombro, que aparece primero desde el lugar del espectador, asume luego una nueva dimensión cuando Stocchero empieza a realizar. Así al menos lo describe al plantear cómo accede a sus historias:

Me parece que tiene que ver básicamente con la seducción. Los proyectos están ahí, las historias están ahí, y hay historias que a uno lo seducen y otras historias que no.

5 Si bien Paolinelli no parece adherir a la teoría generada por Bresson alrededor de la noción de “modelo”, sí podemos encontrar, obviando este punto, coincidencias entre ambos. Mencionamos sólo un ejemplo de muchos: “Nada de fotografía bonita, nada de imágenes bonitas, sino imágenes y fotografías necesarias” (Bresson, 2007, p. 72).

6 Archivo de video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=L7rUomlrlnA&t=50s>

Sería bastante parecido a como cuando vas a sacar a bailar a una señorita; hay tantas en el baile, y vos por qué elegís una que no necesariamente es la más linda, ni la más rica, ni siquiera es la que más pelota te da, pero vos te encachilás y decís: “esto está bueno, yo quiero contar esto” (Stocchero, en Klimovsky y Druetta, 2018).

Como en Ruiz, para Stocchero las historias también están ahí. Pero, para este realizador, ese “ahí” no se identifica con la vida cotidiana en la que se mueve, sino que, independientemente de la cotidianeidad, dichas historias deben seducirlo, deben atraerlo, tienen que ser capaces de impactarlo:

La historia me impacta por algo en especial, que ni siquiera a veces sé bien qué es, pero digo: “¡uy! acá hay algo, hay algo”. A lo mejor es el colorido, siempre tienen que ver con la condición humana y con dos o tres cosas que son como recurrentes. Yo me doy cuenta, a medida que he ido analizando mi obra, que la esperanza siempre está presente, entonces es como un tema recurrente. El abordaje termina siendo eso que quiero rescatar, que quiero contar, y siempre es sobre gente que no ha tenido voz, gente rara (Stocchero, en Klimovsky y Druetta, 2018).

El asombro, la seducción, el impacto: tres maneras de enunciar una visión de mundo propia. No obstante, a diferencia de los demás casos, dicha visión no se traduce en términos de puesta en escena a través de criterios realizativos concretos, sino que se asemeja más a un método de trabajo:

Si hablamos de puesta, yo tengo como una idea general de lo que quiero, entonces las decisiones me parece que las tomo antes, las decisiones, vamos a decir, como gruesas, estructurales (...) Porque el documental, lo que a mí me parece que tiene es que también te va sorprendiendo, te va sorprendiendo la historia en sí, te va agarrando. Vos tenés que resolver en el momento, o sea, vos fuiste a grabar tal cosa y el tipo se enfermó, o se murió, o se arrepintió, cosa que me ha pasado... (Stocchero, en Klimovsky y Druetta, 2018).

Además de determinar el estilo de trabajo, en donde la improvisación se convierte en el espacio propicio para la sorpresa, el asombro también define la manera de afectar al espectador.

Hay dos o tres cosas que son básicas, que es entretener –que la gente no se levante a la mitad y se vaya–, emocionar y movilizar, movilizar desde la emoción (...) Me parece que nunca me había puesto a pensar mucho en esto hasta ahora, pero me parece que es eso siempre, porque son cosas que transmitís, que me pasa a mí cuando me encuentro con una historia. Y movilizar quiere decir que a vos como espectador te deje algo, te pase algo que te deja después pensando (Stocchero, en Klimovsky y Druetta, 2018).

La idea de asombro se traslada al efecto sobre el espectador como movilización. Hay algo brechtiano en esta idea, que bien podría compartir con algunas de las propuestas de Godard y otros. Pero, lejos de atentar contra el realismo que se infiere en su postura, la idea de movilización en Stocchero es capaz de convivir con ella. Así como su primer encuentro con el cine derivó en el asombro desde el lugar del espectador, así ahora aparece un intento por reproducir ese encuentro mediante el entretenimiento y la emoción, en tanto instancias preparatorias de la movilización. Lo que se busca es correr al espectador del lugar en el que está y obligarlo a ver las cosas desde una perspectiva inusitada, impactante, asombrosa.

Al igual que Stocchero, Matías Herrera Córdoba ingresa al cine de golpe, sin pensarlo. De padre comerciante y madre poeta,⁷ no ofreció mayores detalles sobre su primera edad. Si bien menciona que su hermana estudiaba cine, nunca imaginó ser parte de ese mundo, hasta que:

después de dos años de abogacía, empecé a ver cine experimental a través de un grupo que ya no existe (...), Arte Proteico se llamaba, y empecé a meterme como por ese mundo experimental, aunque después terminé con otra rama mucho más narrativa. Pero por ese lado me empezó a interesar el cine y tuvo que ver la apertura del Cine Club Municipal que estaba en pleno centro, yo estudiaba abogacía a dos cuadras, me hice socio y empecé a ver películas y cada vez más películas y cada vez más faltaba a clases... (Herrera Córdoba, en Klimovsky y Druetta, 2018).⁸

Aquí también el primer encuentro con el cine fue desde el lugar del espectador. Vendrán luego los años de estudio en la Licenciatura en Cine y Televisión, los cuales terminarán de asentar esa

⁷ Un dato llamativo: salvo Ruiz, los demás entrevistados provienen de una familia en donde al menos un integrante directo, generalmente la madre, es poeta o escritora.

⁸ Archivo de video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NO7VkScuzjQ&t=50s>

experiencia inicial. Pero lo importante aquí, aunque no lo parezca, es el comienzo por el cine experimental. Y ello no porque el realizador produzca cine de este tipo en cuanto a su resultado final, sino más bien por el proceso que se despliega en su realización. En efecto, Herrera Córdoba necesita experimentar, en el sentido de vivenciar el mundo para poder representarlo. Hablando del camino por el cual llega a sus proyectos, anota:

Es un proceso muy lento en mi caso. Es a partir de experiencias vividas que empiezo a darle forma a una idea. En todas las películas me pasó lo mismo (...). Por eso creo que el camino es ir conociendo y ahí se va desarrollando una idea (Herrera Córdoba, en Klimovsky y Druetta, 2018).

En este sentido, si para Ruiz y Stocchero las historias están ahí y deben ser encontradas –en la cercanía de lo cotidiano o en el impacto asombroso–, y si para Paolinelli las historias no están ahí, sino que hay una vocación que debe ser respondida mediante una historia generada, para este realizador las historias se buscan y se viven, se experimentan, uno debe sumergirse en el universo que desea representar y debe ser modificado, marcado por ese universo.

Esta visión de mundo determinada por la experiencia define, entonces, un modo de trabajo con la puesta en escena atravesado por la idea de incomodidad.

A mí, por lo general, me gusta incomodarme (...) Como que a mí no me gustan los lugares cómodos, entonces si ya hice *Criada*, no tengo ganas de hacer *Criada* dos o de pararme en el mismo lugar, porque creo que es un proceso. Cuando me siento cómodo es cuando empiezo a dudar, digo: “bueno sí, yo ya sé que me paro acá y que esto funciona”, y entonces hay algo que me empieza a no gustar (Herrera Córdoba, en Klimovsky y Druetta, 2018).

Del mismo modo, la idea de incomodidad, de proceso vivencial incompleto, se refleja también en la percepción que el realizador tiene sobre su propia figura:

A mí me da la sensación de que muchos autores tienen una cantidad de respuestas que yo no tengo (...). Yo todavía dudo muchísimo de dónde poner la cámara (...). Bueno, como te decía, de la comodidad. (...). Yo siento que la vida me va dando respuestas más que yo a la vida, ¿no? (...). No me siento desde ese lugar. Tiro más

para otro lado, entonces no, hoy no me podría considerar un autor cinematográfico como se entiende en el cine (Herrera Córdoba, en Klimovsky y Druetta, 2018).

En lugar de su punto de vista sobre lo que llama “la vida” –y que se relaciona con la definición de autor tal y como la propuso Astruc (2003, p. 43) hace más de sesenta años–, en lugar de ser él quien diga algo sobre el mundo, Herrera Córdoba prefiere preguntar, opta por vivir ese mundo a la espera de una respuesta que lo afecte. La noción de experiencia como vivencia, por lo tanto, atraviesa toda la concepción del cine contenida en las reflexiones de este realizador.

3. El cine dificulta la vida: Sergio Schmucler y el desarraigo

186

Sergio Schmucler es uno de los realizadores que, junto con Rosendo Ruiz, más claridad demuestra a la hora de compartir sus reflexiones. Es capaz de condensar en pocas palabras los acontecimientos centrales que explican el camino que lo llevó al cine:

soy modelo 1959, nací en Córdoba, y rápidamente ingresé a la militancia política en los años 70, lo que me llevó, apenas después del Golpe de Estado, a exiliarme en México. Allí estudié antropología social y paralelamente escribí cuentos, tuve una revista literaria, y a raíz de eso me fui enamorando del cine, al punto que terminé estudiando guion cinematográfico (Schmucler, en Klimovsky e Iparraguirre, 2018, p. 112).

La militancia, el exilio, la antropología social, la literatura y, finalmente, el cine. Todas estas dimensiones son los pilares desde donde Schmucler construye su visión de mundo. En esta primera etapa, sin embargo, su trabajo estuvo más ligado a la escritura de guiones para telenovelas que al cine propiamente dicho. Recién después de su regreso a la Argentina, en 2004, cuando el INCAA propulsó una política de federalización de la producción, se encontraría con la realización como por casualidad.

realmente yo nunca había pensado en dirigir cine (...). Entre otras cosas, como no soy parte de una generación formada en Córdoba, no tengo pares, además mi

generación particularmente es rara, porque soy de los que tendrían que haber estudiado en plena dictadura cuando estaba cerrada la escuela. Entonces no hay de mi generación, yo tengo compañeros de trabajo mucho más jóvenes o más grandes, creo ser el único de mi generación que ha producido cine (Schmucler, en Klimovsky y Druetta, 2018).⁹

Ya vemos cómo el exilio juega un papel medular en su relación con el cine. La falta de pares, el no contar con un sitio compuesto no sólo por un espacio geográfico localizado, sino también por otros con los que relacionarse, es un factor que explica la noción central que constituye la visión de mundo de este realizador: el *desarraigo*.

me parece que siempre detrás de cada proyecto digo las mismas cosas, hablo del desarraigo, hablo de la destrucción que provoca el capitalismo en la vida de los seres humanos, siempre digo lo mismo bajo distintas fórmulas (Schmucler, en Klimovsky e Iparraguirre, 2018, p. 114).

Hay una imagen muy elocuente que Schmucler utiliza para explicar la manera por la cual llega a sus historias desde este lugar –o no lugar– del desarraigo:

Bergman decía que, para construir una historia, para hacer una película, había que entrar en un cuarto vacío, cerrar los ojos, apagar la luz y tirar un dardo al infinito y después prender la luz y, donde cayó el dardo, tirar hilos hacia el pasado, es decir, sin saber a dónde vas a llegar, todo construirlo a partir del deseo, pero un deseo que fue también un dardo al infinito (Schmucler, en Klimovsky y Druetta, 2018).¹⁰

Dos aspectos resaltan en esta imagen. Por un lado, el hecho casi existencialista de crear a partir de un vacío oscuro e incierto, sin base, sin raíces, dirigiendo la propia creación hacia una dirección desconocida e infinita. El estado de ánimo que prima en un absurdo de estas características es la desesperación. Sin embargo, y por otro lado, esa misma desesperación es la que mueve a buscar alguna respuesta. Si el dardo, si el recorrido de la obra llega a algún destino dentro de

⁹ Archivo de video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ovorh6yVL2U&t=981s>

¹⁰ Más que utilizar, es interesante ver cómo Schmucler modifica la idea original de Bergman, también orientada al proceso creativo, pero en una dirección diferente: “Lanza un dardo en la oscuridad, y eso es la intuición. Después envía allá todo un ejército para recuperar el dardo, y eso es el intelecto.” (Bergman, citado en Comparato, 2005, p. 80).

ese infinito, es posible entonces aferrarse al primer y único mojón estable de la existencia para retroceder y reconstruir el pasado, arraigándolo.

No deja de resultar paradójico que el realizador más teórico de los que hemos seleccionado sea, simultáneamente, el que menos certezas y seguridad manifieste en su vinculación con el mundo. Pero, más allá de ello, se vuelve interesante atender el modo en que esta visión de mundo repercute tanto en su manera de encarar la puesta en escena, como en la mirada que mantiene acerca del espectador. Como Herrera Córdoba, la palabra que Schmucler usa para definir su trabajo con la puesta en escena, es la *incomodidad*:

Arranco incómodo, en el medio empieza una incomodidad mucho mayor que es porque “yo pensaba que el director de foto me iba a entender y me doy cuenta que no”. Me ha pasado siempre, inevitablemente, nunca puedo expresarle lo que quiero ver ni él lo entiende (...). En ese mundo de placeres que me provoca el cine, no encuentro mi estética. Entonces, trato de esforzarme a partir de la narración y, por eso, voy con el director de foto y confío ciegamente en el director de foto, lo mismo hago con el sonidista y con todos los otros rubros (...). Nadie puede encontrar lo que no sabe que quiere y esa es mi desgracia: no sé qué quiero, tengo una idea que después, cuando la empiezo a explicar, me doy cuenta que estoy inventando porque no sé qué quiero exactamente. De pronto, pienso: “¿No será que a todos les pasa lo mismo, que también Bergman sufría de esta manera?”. No lo sé y tampoco me interesa, lo que sé es que para mí es muy sufriente, es frustrante... (Schmucler, en Klimovsky e Iparraguirre, 2018, p. 113).

Pero la incomodidad de Schmucler es muy diferente a la de Herrera Córdoba. Cuando éste último encuentra una forma que le asegura resultados claros, decide desestimarla y arriesgar una nueva, incómoda, desconocida, buscando siempre ingresar en la experiencia que ello supone. Para Schmucler, por el contrario, la incomodidad es inevitable, deriva de la ausencia de raíces. Cuando uno no posee un lugar y no posee pares, resulta muy difícil estar cómodo, poder vincularse con el otro, tener un contacto real. Es el espacio vacío desplegado hacia el infinito. El cine, aquí, ni acompaña ni tampoco impacta en la vida; la dificulta.

En ese lugar incierto en donde reina el simulacro, la relación con el espectador parece asumir, en primera instancia, el mismo destino. Hay una brecha insondable entre lo que el realizador quiere transmitir y lo que el espectador finalmente percibe.

el público después ve otra cosa, no ve ni lo que vos quisiste, ni lo que vos pensabas en términos de público, porque ese público que tenés en la cabeza no es el que tenés enfrente, prácticamente nunca me ocurrió que la realidad se adecúe a ese ideal (pp. 115-116).

Sin embargo, en una segunda instancia, el espectador es capaz de cambiar este entorno de vacío y desesperación. Casi por única vez, Schmucler reconoce un cierto espacio de refugio, poco estable, fugaz, pero capaz de alumbrar y de dar calor al que lo alcanza.

después ese público responde y, a veces, me da las mejores sorpresas que yo haya tenido en relación a mis películas, por las emociones que despiertan, las reflexiones que despierta, el encantamiento que despierta, cosas que en general no tenía previstas. Hay un momento, yo te diría orgásmico, de éxtasis del director cuando el público actúa como uno quiere que actúe frente a una pausa o un estímulo, porque vos sabías que querías eso y ocurre (...). Uno desprecia al público, como al crítico, pero no hay nada que un crítico te pueda devolver que el público te devuelva (...), la respuesta inmediata a tu película, cuando funciona es como una sensación que te dan ganas de salir y decir: “¿viste lo que dije antes? Bueno, gracias a eso vos te diste cuenta de tal cosa”. Dan muchas ganas de participar de esa emoción, porque creo que eso es, en lo personal, lo que más me gusta (p. 116).

La respuesta del espectador, en estos casos especiales es, pues, el único sitio en donde aquel dardo lanzado en la oscuridad puede caer y posibilitar, por ello, el establecimiento de una raíz desde donde mirar el mundo.

Conclusiones

El análisis realizado hasta aquí nos ha permitido llegar a tres conclusiones generales. En primer lugar, podemos afirmar que los cinco entrevistados son, además de realizadores, cineastas en el sentido que Aumont le otorga al término. En este punto, no obstante, se podría preguntar: las reflexiones que acabamos de estudiar, ¿son realmente reflexiones o sólo son simples intuiciones

derivadas de una práctica concreta? Estas supuestas reflexiones, ¿existían previamente en el pensamiento de los realizadores, o sólo surgieron como respuestas puntuales y aisladas a las preguntas de las entrevistas? En realidad, poco importa en este caso el origen de las reflexiones y resulta algo absurdo catalogarlas exclusivamente como intuitivas o reflexivas, inconscientes o conscientes. Sin negar la mayor tendencia a la especulación de algunos sobre otros, lo más adecuado es hablar de coeficientes de reflexión e intuición, antes que tratarlos como compartimentos estancos. Después de todo, las ideas y visiones de mundo están ahí, sea porque fueron provocadas por las entrevistas, o porque ya existían desde antes.

Sumado a esto, los criterios internos de coherencia, inventiva y pertinencia que definen una teoría, han funcionado en cada caso de forma contundente y, si bien no podemos decir que llegamos hasta aquí con cinco teorías del cine completas, sí nos es posible reconocer algunas reflexiones teóricas que expresan distintas posturas frente al cine y la realidad.

En segundo lugar, vimos cómo cada cineasta hace, vive y entiende el mundo del cine en el que se encuentra mediante una visión determinada: el camino en Ruiz, la necesidad en Paolinelli, el asombro en Stocchero, la experiencia en Herrera Córdoba y el desarraigo en Schmucler son sólo los nombres, las palabras más significativas que ellos utilizan para explicar algo mucho más profundo y decisivo: su propia visión de mundo.

Hemos visto también, en tercer y último lugar, cómo esas visiones de mundo penetran en las formas que tienen de practicar y comprender algunas de las dimensiones más importantes del ámbito cinematográfico. Surgieron, así, diversas perspectivas acerca de la puesta en escena, del rol del artista dentro del cine y del lugar asignado al espectador.

De este modo, vemos cómo estas concepciones del cine, teñidas muchas veces por la historia personal y la carrera particular de cada cineasta, pueden llegar a convertirse, cuando pasan por un proceso de abstracción y sistematización, en modelos de referencia teóricos generales, válidos tanto para el análisis como para la propia realización.

Bibliografía

- Astruc, A. (2003). Cuando un hombre... En A. de Baecque (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 43-44). Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (2016). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bresson, R. (2007). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora.
- Comparato, D. (2005). *De la creación al guion. Arte y técnica de escribir para cine y televisión*. Buenos Aires: La crujía.
- Dilthey, W. (1974). *Teoría de las concepciones de mundo*. Madrid: Revista de Occidente.
- Klimovsky, P. e Iparraguirre, M. (2016). El cine como una forma de vida. Conversando con el realizador Rosendo Ruiz. *Toma Uno*, (5), 109-116. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/17207>
- Klimovsky, P. e Iparraguirre, M. (2018). Pasión por la narración: entrevista a Sergio Schmucler. *Toma Uno*, (6), 111-117. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20898>
- Klimovsky, P. (dir.) y Druetta, S. (codir.) (2018). *Lo que dicen que hacen. Concepciones del cine según los propios realizadores* [archivos de video]. Villa María: Universidad Nacional de Villa María. Recuperado de: <http://dypav.unvm.edu.ar/lo-que-dicen-que-hacen-concepciones-del-cine-segun-los-propios-realizadores/>



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cómo citar este artículo:

Lema, C. M. (2020). Algunas reflexiones teóricas de cineastas cordobeses. *AVANCES*, (29), 175-192. Córdoba: CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28741>