



HACERCINE

Pedro Alberto Klimovsky

Universidad Nacional de Córdoba | Universidad Nacional de Villa María, Argentina

Martín Iparraguirre

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

El cine como una forma de vida. Conversando con el realizador Rosendo Ruiz.

Cinema as a way of life. Talking with the director Rosendo Ruiz

Resumen

Rosendo Ruiz es, probablemente, el director cordobés con mayor proyección de nuestros días, aunque su carrera viene desafiando todos los modelos canónicos. Tras el éxito resonante que significó *De Caravana* (2011), parecía abrírsele un camino promisorio en el cine industrial de género pero el director de origen sanjuanino apostó entonces por un proyecto en las antípodas de ese modo de producción como fue *Tres-D* (2014), un filme colectivo y experimental realizado en pleno *Festival Internacional de Cine de*



Cosquín (FICIC) con un pequeño grupo de amigos, que aunó ficción y realismo documental para captar el espíritu lúdico de una práctica comunitaria en torno a la cultura sólo posible en un festival de cine. Su siguiente paso redobló esa apuesta con un filme que radicalizó aún más la apertura a formas alternativas de producción: *Todo el tiempo del mundo* (2015) fue filmada en el marco de un taller realizativo que Ruiz dictó en la Escuela Dante Alighieri, donde el director compartió su labor a la par de estudiantes, docentes y no docentes en casi todos los rubros (desde la actuación al guión o la producción ejecutiva). Luego trasladó el formato a talleres escuela privados que dictó junto al crítico Alejandro Cozza y la productora Inés Barrionuevo, de donde salió un filme colectivo como *El Deportivo* (2015) y el próximo año dará otras novedades. De hecho, 2017 será un año importante para Ruiz pues tal vez llegue a estrenar cuatro películas: *Maturitá*, última producción realizada con el colegio privado que ya está finalizada; más *Camping* y *Luz Belmondo*, dos producciones del taller escuela que están en proceso de postproducción; y *Casa propia*, largo donde el director vuelve al desafío de una producción con formas más industriales. Nunca habrá una mejor oportunidad entonces para repasar la historia y la experiencia de un director que sigue haciendo un camino absolutamente singular.

¿Cómo es tu historia personal? ¿Cómo llegaste a la actividad cultural en general?

Soy sanjuanino, aunque estoy en Córdoba desde que cumplí 14 años pero vengo de una familia de clase media, media baja. Mis viejos no terminaron ni el secundario. Algo anecdótico es que mi papá jamás vio una película: la única vez que fue al cine se quedó dormido. Y 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 animados. Yo era fanático de las historietas de *Don Gato*, *Don Pedro*, *Scooby Doo*, de esas historietas de *Hanna-Barbera*. Yo me inventaba personajes o por ahí copiaba los personajes de esos dibujos, y contaba en esas historietas las historias que a mí me pasaban con mis amigos. 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. Después, cuando estaba terminando el secundario quería estudiar animación: hice varios cursos de dibujo y me estaba por ir a Buenos Aires a estudiar animación cuando me enteré que acá se había abierto la Escuela de Cine en Córdoba en el año '88 u '87, así que me anoté y ahí me di cuenta que me gustaba el cine más que la animación, más que el dibujo animado. Así fue como empezó todo.

¿Por qué y para qué haces cine? En todo caso, ¿qué es el cine para vos?

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: ahora estamos por filmar en octubre/noviembre otro largometraje, y la historia ya está, está guionada, están los personajes, están un montón de locaciones y ahora a lo que estoy avocado es a la cinematografía que va a tener la película, o sea 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. Tengo un montón de ejemplos. Justo en ahora estoy pensando la película escena por escena: en cómo termina una escena y cómo empieza la otra, qué estoy usando y por qué, cómo termina el plano en una escena pensando en cómo va a empezar el plano en la que viene, o el sonido, o los personajes. Creo que eso me apasiona mucho porque me gusta verlo en cine y me gusta que la película esté cargada de ideas cinematográficas. Por otro lado, me gusta mucho también el tema de la actuación, el tema de crear personajes que son un elemento más de los que cuentan la película, además de la fotografía, de la ambientación, del sonido, todo. Me siento más específico aparte de la dirección en general en el tema actoral. O sea, de cámaras o de fotografía no sé nada, solo se más o menos la imagen que quiero que tengamos y lo hablo con el director de fotografía y él es el que sabe, yo no tengo ni idea. Así que bueno, eso es para mí el cine, un medio de comunicación también podemos decir, pero es la emoción cinematográfica, eso es lo que más me mueve a poder lograr con las películas porque 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. Eso es lo que busco.

¿Cómo llegas a tus historias?

Por lo general basándome en anécdotas. El germen de *De Caravana* (2011) fue una historia que le pasó al cocinero donde yo trabajaba. Yo tenía un negocio de comida y el cocinero era muy fanático de la *Mona* Jiménez, se enamoró de una chica y después la chica le rompió el corazón. Entonces esa historia me conmovió. Él era amigo mío: a través de eso fui al baile de *La Mona* y conocí lo que era. A partir de ahí comenzamos a ver la forma de armar esta historia, para contarla, y comenzaron a abrirse *capas*, a generarse distintos elementos que comenzaron a enriquecer la historia.

Están También las dos películas que hice con el colegio Dante Alighieri, películas que tuvieron procesos muy cortos, de siete u ocho meses desde que empiezan las clases hasta que terminan. 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, y las dos películas fueron así. La última, *Maturitá* (2017), que trata sobre una historia de amor entre una alumna y un profesor, se basó en un hecho que había pasado el año pasado en el colegio; entonces nos gustó arrancar de ahí y contar esa historia. Y esta otra que estamos por filmar ahora, *Casa Propia*, es un drama fantástico, es decir un drama realista pero con toques de cine fantástico en cuanto a lo formal. Pero la historia es la historia de un tipo que está llegando a los cuarenta años y se encuentra con que está viviendo todavía con la madre. Profesor, de muy bajos recursos. Toma la decisión de irse y la madre se enferma de cáncer. Trata de pilotearla, pero se va, se va igual. La abandona igual. Allí se mezclan un par de historias de gente conocida, aunque después empiezan a aparecer elementos de ficción.

¿Hay algún criterio con el cual vos hayas trabajado en general para definir estilo, encuadre, cámara o montaje?

Básicamente, los criterios me parece que tienen que ver con lo que uno está viendo. Yo creo que voy probando cosas porque voy viendo cosas nuevas y son tantos los recursos y las formas que me gusta irlos probando. Después, a lo largo de varias películas más veremos si tienen cosas en común o no. Pero básicamente siempre pienso lo más que pueda las películas porque después, en pleno rodaje, uno por ahí se pierde, entonces si uno acude al manual de los criterios es como una guía, uno ve el horizonte para no perderse y ese horizonte se forma por gustos estéticos, algunos que sigo manteniendo y otros que voy probando en el momento. En *De Caravana* (2011) y *El Deportivo* (2014) era un estilo formal más de observación, más de mantener distancia, de plano general y tratar que la mayoría de las cosas se resuelvan en un solo plano. Un criterio de tratar que una escena sea un plano. Pero ahora estoy muy atraído por el primer plano, por la fuerza de los rostros, de la mirada, entonces por ahí también en esta película vamos a usar primeros planos. Sí, el criterio que sigo manteniendo es este 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. Cuando hay una escena que está llena de edición siento que es más plástico, como que me alejo un poco más. Pero bueno es un gusto. Por ahí también se cae en criterios muy rígidos como el plano y el contraplano que a muchos críticos y directores no les gusta aunque después son fanáticos de cine americano o de Clint Eastwood o de John Ford

donde todas las conversaciones tienen plano y contraplano. ¿Qué tiene de malo el plano y contraplano? O sea, me parece que son gustos que se van imponiendo. Yo en realidad creo que no uso plano y contraplano porque se optimiza más el tiempo que estás filmando porque prefiero usar un solo plano y jugar con los actores, porque puedo repetir la escena siete veces, u ocho o diez y los actores cada vez van entrando más en clima, la van haciendo mejor, van coordinando con el movimiento de cámara, con la entrada y salida, todo va saliendo muy armónico y el actor está ocupado en ir cada vez tratando de hacer mejor su trabajo y no, como cuando generalmente se hace plano y contraplano, tienen que repetir todo exactamente igual para después poderlo editar. Pero básicamente creo el resultado cinematográfico es lo que importa y cuando está bien hecho también eso funciona. Y voy por lo que uno se va copando en el momento.

¿Cómo trabajas con los actores?

Por ahí en el cine hay corrientes que prefieren trabajar con no actores, desde Robert Bresson en adelante porque dicen que el actor le pone una carga extra a la interpretación, algo que se contrapone un poco con la línea del Actor Studio que sí trabaja con actores, pero desde otro lugar. Yo soy de la idea de que los personajes y los actores son un elemento más y que son importantes, pero no más importantes que el



espacio cinematográfico, que es la escenografía. Creo que el elemento principal para hacer una película es tener un espacio y no personajes ni actores. Hay películas como *El predio* (2010, Jonathan Perel), un documental hecho sobre la Esma, en Buenos Aires, que no tiene personajes, no tiene actores, no tiene un ser humano y construye una película bellísima; y al revés no hay películas en que sólo sean actores y no haya espacios, con lo que yo llego a la conclusión de que el espacio es más importante que los actores. Pero como los actores me parece que sí son importantes, me gusta y creo en el trabajo actoral. Creo que hay proyectos que funcionan mejor con gente que no tiene formación actoral: por su sola presencia, su ser, su estar, consiguen el personaje que uno busca, aunque desde el momento en que se paran frente a la cámara ya están siendo actores, hay ahí un juego medio raro. En las películas taller que hacemos, generalmente los que participan no son actores, pero hacemos un trabajito, un entrenamiento para que aprendan a desenvolverse ante una filmación: es básicamente hacer juegos frente a cámara para que no se inhiban y puedan ser lo más naturales posibles. Y cuando trabajamos con actores, hay muchas técnicas: en *De Caravana* (2011) usamos técnicas de *clown*, que buscan la ingenuidad, la espontaneidad del actor, que promueven que cada actor encuentre sus clowns, esa parte bondadosa, generosa con la cámara que todos tenemos dentro. La película de ahora, *Casa propia*, no: simplemente estamos trabajando con la idea de que los actores encuentren los personajes y los vínculos entre ellos. Y la única forma para que el espectador se crea que ese muchacho es el hijo de esa mujer que está ahí, que en la vida real no es su madre, es crear el vínculo repitiendo escenas y haciéndolas muchas veces para que esos dos actores empiecen a encontrar gestos y cosas que se generan los unos a los otros para construir el vínculo que uno ve y diga “ah, sí...

son marido y mujer. Son madre e hijo". Siento que es como jugar al fútbol, basta de teoría, se puede hacer un buen equipo jugando, jugando y jugando. Yo puedo hablar dos horas con ustedes de la táctica, pero mientras que no salimos a la cancha no va a pasar nada. Entonces los personajes de esta película ya están creados, están muy trabajados los vínculos pero a la hora de actuar lo que yo les pido es que rompamos el guión, que no respeten el orden del guión para que no tengan que seguirlo de memoria, les pongo la pauta de que se sorprendan en escena uno al otro pero que la escena siga adelante. Y que el actor esté atento a lo nuevo que van sintiendo y montarse sobre eso, por más que no hubiera sucedido nunca en los otros ensayos: por ahí, al cambiar el orden, un actor se tiente y bueno... esa risa es natural y nos está sucediendo por suerte que, al hacerlo de distinta manera, con distinto recorrido es como que el actor puede darse el lujo de evidenciar eso.

¿Cuál es tu forma de trabajo con la relación espacio/actor?

Lo ideal obviamente es poder trabajar con los actores en los espacios antes del rodaje, que los actores vayan, los habiten, se relacionen, conozcan cuál va a ser la casa en la que viven, hasta el vestuario está bueno que ya lo tengan, se lo pongan, que empiecen a incorporar eso. Lo que nosotros hacemos es, ya teniendo el espacio, teniendo la cámara real que uno alquila para el rodaje que tiene una valija de lentes distinta a la que uno trabajó en los ensayos entonces te dan otro encuadre, otro plano, otra luminosidad, otra definición, el 80% de la imagen. Cuando llegamos al set, al lugar donde vamos a filmar, ya llegamos con una idea de plano que queremos, obviamente que el cámara y el director de foto ya conocen a los actores, saben las alturas que tienen, algo que influye mucho a la hora de decidir los planos. Entonces, volvemos a llegar al espacio, es la primera vez que podemos juntar todos los elementos: cámara con los lentes que vamos a usar, los actores reales, esa coreografía que se forma entre el plano y los actores. Entonces lo que hacemos es probar esa idea que teníamos y cambiarla si no funciona, porque hay que tener la cintura y la capacidad para decir no, lo que habíamos pensado no funciona y sin traicionar la idea original de lo que querés lograr... volverlo a replantear. Para eso es bueno tener los criterios generales claros porque por ahí se te queman los libros.

Según tu perspectiva, ¿qué se puede enseñar en cine y cómo se puede aprender?

Creo que no hay fórmulas. Yo intenté hacer docencia en la UNC y en la Escuela de Cine La Metro y sentí que no era lo mío el dar teoría, sino que tenía que ver más con la práctica concreta. Por eso, lo que yo les digo a los chicos que quieren estudiar cine es que para mí los dos caminos que deben iniciar y con vehemencia son el de ver películas y el de hacer películas. En la medida en que puedan, con una camarita digital o con lo que sea, porque no nos vale de nada ver y ver y llenarnos de películas sino que también hay que iniciar un camino de encontrar nuestra forma de hacer una película. 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. Y como docente descubrí que podía transmitir mejor esto que la teoría, ya que además me divierte más: hacer transitar la experiencia de realizar algo y de enfrentarnos a todas las decisiones que uno tiene que ir tomando, paso a paso al hacer una película. Las experiencias que hemos tenido hasta ahora en los talleres realizativos que damos junto a Inés Moyano y Alejandro

Cozza han sido muy positivas y gratificantes para nosotros, y por lo que sabemos también para la gente del grupo ha sido muy movilizante y han aprendido un montón de cosas. *El Deportivo* (2015) nació por ejemplo desde un punto cero, cuando no había nada que hacer, con veinte personas que nunca habían hecho nada de cine y no tenían ninguna experiencia y terminamos con una película que se estrenó en el Cine Club Municipal Hugo del Carril, pasamos por el Festival Internacional de Mar del Plata y hasta el día está en diferentes muestras. Para mí también es un proceso de aprendizaje por cierto, porque haciendo las películas taller sigo aprendiendo un montón de cosas porque tengo que estar más sobre el sonido, sobre la fotografía, que en las otras películas donde me relajo porque hay profesionales en cada rama, mientras que acá tengo que ir más a los orígenes y aprender cómo es.

¿Cómo ha sido tu experiencia en las distintas formas de producción por las que has pasado?

Desde que empecé a filmar pasé por varias formas de producción y me gustó moverme en todas ellas, desde un nivel más industrial en todo sentido, por la cantidad de gente, por los equipos y los tiempos de rodaje: por ejemplo, en una historia compleja como *De Caravana* (2011) hasta el caso más extremo en que me he movido que fue *Tres D* (2014). *De Caravana* fue un proceso de años desde que surgió la idea, desde que se armó el guión, desde que empezamos a ensayar y empezamos a gestionar los fondos para filmar la película, hasta que se filmó, mientras que *Tres D* fue una película que desde que se me ocurrió la idea hasta que estuvo filmada toda, completa, pasaron 35 días. La película se filmó en cuatro días. Me sentí muy cómodo y me gustaron mucho las dos formas de producir y después en el medio he tenido otros modelos de producción, como dos películas que produjo un colegio que fueron mucho más acotadas en términos de fondos, poniendo menos días de rodaje, menos cantidad de gente, pero adaptamos todo el mecanismo para producir una película con esos recursos. O sea, creo que tener en claro los recursos que uno tiene es fundamental a la hora de pensar el cine que uno puede hacer: si un pueblito vive a la orilla del mar y tiene que pensar que va a ser pesquero y no agropecuario. Entonces, de acuerdo a las condiciones de producción es que hay que amoldarse y contar la película que uno quiere contar, porque se puede encontrar la cinematografía igual.

¿Cómo te relacionas con las producciones colectivas?

En realidad las películas que hago son todas producciones colectivas, aunque lo son de distinta manera.

En el formato de *película escuela*, se prioriza un poquito más la horizontalidad y que todos podamos opinar y trabajar más con un espíritu de detenernos y de dar un poco de teoría e ir explicando lo que es el cine para nosotros, cómo lo vemos nosotros y cómo queremos que se haga la película en conjunto, porque obviamente que nos tiene que ir gustando a nosotros también lo que hacemos, yo no haría una película que no me interese para nada.

La diferencia entre hacer una película con un taller de cine que con un equipo más profesional, es que el compromiso excede al rol que cada uno ocupa: por ahí en un rodaje con gente profesional alguien del equipo de fotografía no iría corriendo a buscar a un actor o no haría cosas que no le corresponden. En cambio, en estas experiencias colectivas están todos tan comprometidos con el proyecto que van

mucho más allá del rol que están cumpliendo y quieren saltar de rubro en rubro, entonces hay una energía distinta y más colaborativa.



Pedro Aberto Klimovskiy

Magister en Teoría y Práctica del Documental Creativo por Universidad Autónoma de Barcelona, España.

Docente regular de los espacios curriculares Historia del cine y Diseño y Producción AV V en la Licenciatura en Diseño y Producción AV de la UNVM y en la cátedra Historia del cine en el Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes de la UNC.

Desde el año 2006, dirige equipos de investigación en la UNVM y/o UNC, en áreas vinculadas a la teoría y práctica del cine documental contemporáneo.

Es coordinador y organizador del proyecto de extensión *Cine Club Universitario de la UNVM* desde el año 2008.

Integra la Comisión Asesora de Coordinación de la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual (Período 2016-2019)

Contacto: pklimovskiy@gmail.com

Martín Iparraguirre

Es Licenciado en Comunicación Social, por la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba. Magister en Gestión de la Comunicación Política por la Universidad Católica de Córdoba.

Se desempeña como editor de las secciones de Economía y Política Nacional del diario *Hoy Día Córdoba*. También es crítico cinematográfico en diversos medios e integrante del equipo editorial de la revista *Toma Uno*. Es editor del blog www.lamiradaencendida.wordpress.com.

Ha participado en los libros *Diorama, ensayos sobre el cine contemporáneo de Córdoba* (2013, Ed. Caballo Negro) y *Cine, política y derechos humanos* (2014, UNC), entre otros.

En docencia, es Profesor Asistente de la Cátedra de Análisis y Crítica Cinematográfica del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes de la UNC. También es responsable del curso Los viajes de la mirada en el Programa Universitario de Adultos Mayores (PUAM), de la Maestría en Gerontología de la Facultad de Ciencias Médicas de la UNC.

Contacto: martinipa@hotmail.com

Rosendo Ruiz

Estudió en la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de Córdoba. Su debut cinematográfico fue en el 2010 con *De Caravana* en el 25 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. En el 2013 filmó *Tres D* haciendo un gran recorrido por Festivales. En el 2014 dirigió *Todo el tiempo del mundo* que tuvo su premiére en la Competencia Argentina de BAFICI. En el 2015 presentó su primera Película Taller El Deportivo en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y en Abril de este año presentó su quinto largometraje, *Maturità*, en BAFICI 2016.

Actualmente edita *Casa Propia*, su nueva película, y se encuentra en etapa de desarrollo un nuevo largometraje el cual se titula *Tunga*.