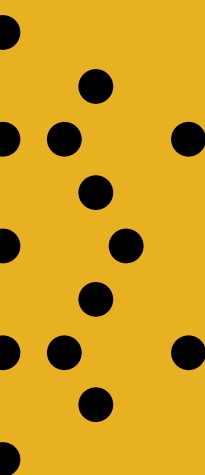


LOS CUADERNOS DE

CINEMA 23

esbozos



ALFREDO CASTRO

LO CRUDO, LA PIEL, LO CRUEL

NÚM. 014

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 están pensados para recopilar y registrar el conocimiento, la experiencia y el pensamiento relacionados al cine. Tienen el fin de salvaguardar, compartir y promover la cultura y el quehacer cinematográficos en América Latina, España y Portugal. Esta publicación es posible gracias a la participación de los integrantes de CINEMA23.

ALFREDO CASTRO GÓMEZ

Director de teatro, actor y docente, Alfredo Castro Gómez (Santiago de Chile, 1955) estudió Actuación Teatral en la Universidad de Chile. Es fundador del Centro de Investigación Teatral Teatro La Memoria. En cine trabajó bajo la dirección de Pablo Larraín en *Fuga* (2006), *Tony Manero* (2008), *Post mortem* (2010), *No* (2012) y *El club* (2014), la cual recibió en 2015 el Premio del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Berlín y el Premio Fénix en Largometraje de ficción. Protagonizó *Desde allá* (2014), de Lorenzo Vigas, filme que obtuvo el Premio León de Oro en el Festival de Cine de Venecia (2015), y *Los perros*, de Marcela Said, que abrió la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes 2017 y fue galardonada en numerosos festivales. Participó en *Museo* de Alonso Ruizpalacios, *Rojo* de Benjamín Naishtat y *Perro bomba* de Juan Cáceres. En la serie *Narcos* tuvo el rol del padre de Escobar. En teatro realizó la dirección, dramaturgia y adaptación de las siguientes obras: *Trilogía testimonial* (*Manzana de Adán*, *Historia de la sangre*, *Los días tuertos*), *Un tranvía llamado deseo* (Tennessee Williams), *Casa de muñecas* (Henrik Ibsen), *Distinto* (Eugene O'Neill), *Hechos consumados* (Juan Radrigán), *Jamás el fuego nunca* y *Mano de obra* (Diamela Eltit), *Devastados* y *Psicosis 4.48* (Sarah Kane), *Las sirvientas* (Jean Genet) y el *Rey Lear* (William Shakespeare). En el área de la docencia, ha ejercido como profesor en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y en el Club de Teatro, de Fernando González, entre otras.

LOS CUADERNOS DE
CINEMA 23

esbozos

ALFREDO CASTRO

LO CRUDO, LA PIEL, LO CRUEL

MICA MERCADO INDUSTRIA
CINE Y AUDIOVISUAL | 2017

Cátedra Ingmar Bergman
EN CINE Y TEATRO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



CDMX
CIUDAD DE MÉXICO

CINEMA 23

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 | LO CRUDO, LA PIEL, LO CRUEL | NÚM.014
© 2018 LA INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA, IBEROCINE, A.C.
www.cinema23.com

Director de Cinema23 | Diretor de Cinema23 | Ricardo Giraldo
Editora en jefe | Editora-chefe | Paula Villanueva Raboutnikof
Traducción al portugués | Tradução para português | Cláudia Dias Sampaio
Diseño de portada y formación | Desenho da capa e diagramação | Cinema23, KatiaTort
Basado en el diseño editorial de | Baseado no desenho editorial de Cítrico Gráfico
LOS CUADERNOS DE CINEMA23, idea de Alejandro Lubezki

© Texto: Lo crudo, la piel, lo cruel
Alfredo Castro

© Fotografías e imágenes: Fabula, Alexandra Bas

Agradecimientos | Agradecimentos: Alfredo Castro, Gabino Rodríguez, Cátedra Ingmar Bergman en Cine y Teatro de la UNAM, Abril Alzaga, Mariana Gutiérrez, Mercado Industria Cine y Audiovisual (MICA), Yissel Ibarra, Mariana Marín, Cineteca Nacional México, Fabula, Juan de Dios Larraín, Rocío Jadue Zarhi, Factor RH Producciones, Rodolfo Cova y Alexandra Bas.

Transcripción de conversación | Transcrição da conversa | Carlos González

Publicación gratuita, prohibida su comercialización.
Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de esta publicación sin previa autorización del editor.
CINEMA23 celebra las diferentes opiniones de sus integrantes.

Este cuaderno se terminó de imprimir en mayo de 2018.
El tiraje constó de 800 ejemplares.

Impreso en México | 2018

PRÓLOGO

Cinema23

Cinema23 tiene como eje rector el compartir, intercambiar y promover la cultura cinematográfica de América Latina, España y Portugal, la cual, dada su riqueza y diversidad, merece toda nuestra atención y reconocimiento, al igual que los profesionales dedicados al cine, personas que a través de sus oficios enriquecen este arte.

Durante la Semana Fénix 2017 en la Ciudad de México, Cinema23, en colaboración con el Mercado Industria Cine y Audiovisual (MICA) y la Cátedra Ingmar Bergman en Cine y Teatro de la UNAM, organizó una conversación abierta al público con el actor chileno Alfredo Castro, quien recibió el Premio Fénix de actuación masculina en 2015 por su trabajo en *El club*. La conversación se basó en un texto escrito por él para el ciclo “Teatro y crueldad”, realizado en la Universidad de Princeton y organizado por el profesor Javier Guerrero del programa de Estudios Latinoamericanos. A esta actividad invitamos al actor mexicano Gabino Rodríguez, quien asumió el papel de moderador para profundizar con sus inquietudes en el texto de Castro. En este cuaderno presentamos el texto escrito por Alfredo, titulado *Lo crudo, la piel, lo cruel*, un texto muy personal, construido desde su experiencia y apoyándose en escritos de Antonin Artaud, que aborda hermosa y poéticamente lo que representa para él la actuación. Esta publicación es un registro de esa conversación en la cual incluimos también la sesión de preguntas con Gabino Rodríguez y las intervenciones del público.

Esperamos que estos cuadernos lleguen cada día a más manos.

LO CRUDO / LA PIEL / LO CRUEL

Crueldad deriva de crudo, de aquello que se deleita en la sangre, de la carne que sangra... Sanguinario, pienso.

Este es mi testimonio.

Una interpretación desde la experiencia orgánica de una poética y no desde un saber académico.

Entiendo la crueldad en el acto creativo, según la describe el propio Artaud: “como necesidad y rigor, como la implacable e irreversible decisión interior de transformar al hombre en un ser lúcido, que hará nacer el nuevo teatro”.

Artaud, quien ha sido mi guía desde el inframundo, estaba en su producción poética y teórica más cerca del tercer mundo que del primer mundo.

“Escribo para los analfabetos”, decía.

Sin duda no lo decía de modo peyorativo, sino al contrario.

“Quiero encontrar un estado, único, el de un muerto que no tiene que volver porque ya está, porque vuelve siempre”.

A su parecer, es en este tercer mundo, crudo/cruel, donde perviven mito y rito, que aún sigue siendo posible el encuentro entre la carne palpitante y la razón, pudiendo así restaurarse el diálogo con las fuerzas primigenias que residen en los ritos ancestrales y que dieron origen al teatro.

Es en ese diálogo e interpelación a la naturaleza, que el cuerpo podría recobrar el desenfado que tenía cuando Dios estaba ausente, y no en ese primer mundo, contaminado de racionalismo, neoliberalismo, y que sigue siendo el referente de nuestra civilización.

Ese primer mundo, ese imperio cuerpo/continente, donde los sujetos están constituidos solo como verbo y valor y le temen a la muerte, no sabe que “a la muerte hay que ir íntegramente, pero dominándola, es decir, besándola, enclándola, pero perdiéndola sin perderse uno mismo, dominándose”.

Para la crueldad se requiere otra forma de civilización; dice Artaud: “un precipitado de culturas no occidentales y primitivas que sean ‘genuinamente’ otras culturas”.

Esto es: no occidentales y no contemporáneas.



CORTESÍA DE FABULA

Tony Manero (2008), dir. Pablo Larraín

Es necesario, para acercarse a la crueldad implacable, descubrir la vida de los pueblos llamados primitivos, que no conocen la escritura y que están en otra parte, no solo del espacio sino también del tiempo, anacrónicos del presente, es decir: crudos/cruels.

A esto apelo como intérprete, a esa otra civilización, a esa genuina otra cultura que habita mi inconsciente y mi cuerpo.

Apelo a lo más primitivo y analfabeto de mi ser,
a esa memoria y olvido que están en otro tiempo y espacio psíquico,
a lo más anacrónico de mí,
para desatar el fantasma,
las escenas deseadas,
las más ominosas y crueles,
que activen mi organismo.

Para purgar al teatro y al cine de lo que le es ajeno, como la primacía de la palabra como medio para transmitir emociones e ideas, es necesario volver a instalar los cuerpos de los actores como lugar de origen orgánico de las emociones y las ideas, actores como “atletas” del corazón, y la representación como una dura prueba física y espiritual.

Es preciso oponerse a la separación entre arte y vida,
a toda separación entre realidad y representación,
oponerse a la creencia de que existen dos mundos simultáneamente:
el mundo visible, percedero, y el mundo inteligible de las esencias.

La función de un intérprete es la de terminar con el corte y separación entre lenguaje y carne, proponiendo una violencia **a** los sentidos y **de** los sentidos, puesto que toda violencia debiera ser una forma de inteligencia encarnada.

Artaud supuso la existencia, en un tercer mundo, de esta forma de inteligencia encarnada, donde habitaba la bestia cruda prenatal.

Es esa concepción del todo humano que el cine y el teatro debieran develar,
poner de manifiesto
y padecer.

Estableciendo un paralelo con estas ideas, he comprendido,
en mi experiencia orgánica y mental, que el acto de interpretar a un “otro” sujeto requiere también poner fin al corte y separación entre el cuerpo del actor y el cuerpo ficcional del personaje, experimentando así una disolución,
un deslizamiento
de uno en el otro.

Esto me lleva a creer en la existencia de un tercer cuerpo,
un cuerpo mediador
entre el sujeto y el personaje,
donde también habita la bestia cruda prenatal.

El tropismo de un actor, su inclinación más mortal,
es satisfacer su necesidad, su falta, buscando un lugar en otro,
a través de otro: de un personaje.
A su vez, ese sujeto de ficción, el personaje,
busca y anhela un cuerpo que lo acoja y represente.

En ese cuerpo tercero entre dos, en ese organismo que todavía no es,
guarda residencia el relato más hiriente para el actor
y la confesión más lacerante de un personaje.

Ese cuerpo tercero, operará como mediador y como resistencia a la enajenación del actor...

Ese cuerpo tercero hace posible pensar y materializar las escenas que han acontecido antes,
mucho antes que ese cuerpo.

Pensar como actores, nuestro cuerpo en otro cuerpo, para representar relatos y mitos,
nos permite a la vez adquirir todas las formas, todas las sexualidades,
todas las ideologías posibles o deseadas, encarnando así la tensión,
contradicción y conflicto, es decir, aquello esencialmente cinematográfico o teatral.

Mi representación es esta:

Persona y personaje se miran, deseando devorarse
en ese tercer cuerpo.
Ahí,
a vista de todos,
se escrutan,
se pierden,
en una imagen que entraña todo el enigma de la ambigüedad,
del arrebato y de la demencia.
Se devoran enteros,
todos enteros.

El uno para otro son fantasma,
creación imaginaria,
psíquica,
donde supuestamente el deseo se cumple.

Erotismo del cuerpo y del espíritu que se despliega ante los ojos del espectador...



El club (2015), dir. Pablo Larraín

El acto de representar consistiría en propiciar en el intérprete un trance sedicioso, un estado de ánimo insurrecto, que permita quebrantar, mediante la ilusión de un personaje, el poder racional y moral de instituciones, religiones, pertenencias sociales, políticas, sexuales, que opriman a los sujetos.

Este estado remite a los actores a lo más arcaico de su existencia, a lo más recóndito de su organismo, donde cada una de las partes que lo constituyen no puede existir sin la presencia del otro.

Donde cada elemento se genera a sí mismo en la medida en que genera a su opuesto, a su doble: En esta transfiguración ya no es posible distinguir sujeto de personaje, ni saber quién es quién.

Actuar es creación insaciable e infinita de un otro, viaje hacia un saber primitivo, es dar vida a otro. Es acto que exige siempre, inevitablemente, una muerte. Actuar es un estado de goce que nos incita a la alteridad, a evacuar eternamente a un otro.

Resulta difícil establecer si el cine y el teatro actualmente son relatos de ficción, documental o testimonial, porque toda creación tiene su origen en la realidad. Digo que toda creación es testimonial, no solo en lo textual, porque la imagen también es registro y testimonio de un paisaje donde acontece la historia.

Difícil determinar donde empieza la ficción o donde se fatiga la realidad.

Por esta razón, según mi propia experiencia como intérprete, me resulta imposible no abordar los personajes que me ha tocado interpretar desde el testimonio:

Como un susurro,
como una confesión,
metabolizados,
que me impulsa a trabajar en la frontera peligrosa y confusa de la locura, del doble, de ese cuerpo que habita entre la ficción y la realidad, representando “lo irrepresentable de la vida”, como dice Derrida en *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*.

“Pensar es sufrir”, dice Artaud, y yo agregaría que actuar es esencialmente pensar (es decir, sufrir, sin añadiduras morales a mis palabras), y que todo pensamiento es un recuerdo, un pasado que recorre este pensamiento y se instala en un órgano.

Al actuar se le susurra a ese cuerpo un relato vital... y se espera, se espera largamente.

Se le mira...
Se le observa... pensar.
Se observa cómo opera ese pensamiento,
cómo se desenvuelve, cómo se desarrolla, cómo se porta el cadáver.

El actor se recuerda a sí mismo en ese mirar,
recuerda su cuerpo cadáver.
Mira con una mirada no distante ni crítica,
sino una mirada extrañada,
una mirada que se duele por él mismo
pero una vez muerto.
Una mirada fascinada,
ejercida desde un intersticio de su mismo cadáver.

Y rememora su vida... su vida buena y mala.
La ve suceder fuera de él, en ese cuerpo tercero,
en otro paisaje, en el paisaje de la memoria.

Y se pone a pensar, a desear vivir su vida.
Se desliza en ese otro cuerpo para ser parte de esa representación de sí mismo.

Este es el trabajo de un cuerpo que representa, que actúa, que muta:
materializar la muerte y la vida, con un gusto abyecto por lo sobrenatural,
dejando que lo monstruoso irrumpa, súbitamente,
junto con el terror, la fascinación y el goce.

Siempre intento fundar un *corpus* estético e ideológico que una y ate a los sujetos
que me toca interpretar. En los que he interpretado hasta el momento, puedo intuir
el surgimiento en mi propio cuerpo e imaginario de esos cuerpos de nuestro tercer mundo,
que obviamente por mi pertenencia y origen es también mi cuerpo:

Cuerpos honrados por la naturaleza, unidades orgánicas de lenguaje y carne,
habitados por la violencia de los sentidos, organismos de inteligencia encarnada,
cuerpos donde habita la bestia prenatal.

Con estos sujetos que me ha correspondido interpretar, hemos sido un solo organismo,
intentando subvertir el fundamento hasta ahora inamovible de las cosas,
intentando cambiar el ángulo de la realidad:
Ya no hay un "héroe" en el cual el espectador pueda poner sus esperanzas de redención,
como estipula cierta narrativa y dramaturgia moral,

sino sujetos que trabajan más en el silencio, en una gestualidad preverbal,
quebrantando la realidad, imponiendo una ética ligada de las pulsiones.
Haciendo surgir un sujeto peligroso.

Se crea en estos personajes o sujetos de ficción, y en mí en tanto intérprete,
confundidos en ese tercer cuerpo, una experiencia orgánica que subvierte el sentido
del gusto, de lo bello y todas las categorías morales y neoliberales, ingresando en
una estructura de pensamiento compleja, exponiendo a un sujeto como un jeroglífico
en su propio cuerpo.

Personajes sin redención, sin culpa, con una ética corrompida
por haber sido despojados ellos mismos de todo sustento mítico,
de toda estructura política y pertenencia ideológica,
habiéndoseles condenado a una miseria material y psíquica.

Este *corpus* estético e ideológico que me ha correspondido interpretar hasta ahora
lo componen personajes que se sienten impunes/inmunes,
y que atribuyen esta impunidad e inmunidad al destino fatal,
el peso del drama que los abrumba, complaciéndose en cierto cinismo,
reclamando su pertenencia, imponiendo su legítima violencia.

Influidos por la religión, por la crueldad ejercida durante la dictadura, por civiles,
obsecuentes jóvenes conscriptos y por los altos mandos,
su lógica de pensamiento es que si el Estado, si la Iglesia, si cierta clase social puede,
de manera pasiva o por omisión, matar y hacer desaparecer a un supuesto enemigo,
peligroso para su integridad, ¿por qué yo no puedo ejercer ese mismo derecho si
esas mismas instituciones me han despojado a mí de toda mi dignidad?

La crueldad de la que hablo y que está presente en estos personajes no se refiere
necesariamente a la violencia física, aunque esta sí pueda existir. Ellos buscan más bien
la transgresión, que encuentran en las periferias donde ronda el tabú y se rompen
las imposiciones morales o religiosas de una civilización que los ha expulsado.
Ellos cobran su venganza con una violencia sorda, sola y despiadada, mediante el
ejercicio de una violencia y una sexualidad literalmente desaforada, fuera de lo común.

En tanto sujetos inútiles, omitidos política y socialmente, lo único que pareciera restarles
es la facultad de replantearse orgánicamente, de tender un lazo a los órganos.



CORTESÍA DE FABULA

No (2012), dir. Pablo Larraín - Gael García Bernal y Alfredo Castro

Para interpretarlos, a ellos, a los del límite, a los inútiles y omitidos,
hay que dejar de lado la “actuación”, tal como la entendemos,
y volver a convocar la magia de los ritos, moler los sonidos, matar el reflejo,
ser tan precisos en la crueldad, como la circulación de la sangre por las arterias.
Esto no deben sin embargo hacernos pensar que estos sujetos no están constituidos de este
otro aspecto doble que les es fundamental a la complejidad y plenitud de estos personajes:

Su ternura entrañable.

En su desparpajo,
en sus voces estertóreas de tanta usurpación,
colonización, dictaduras y explotación,
hay ternura y violencia,
hay humor, risa y satisfacción.

Esos cuerpos rotos que no pueden asegurar el flujo parlante,
que no pueden “darse a entender”,
sobreviven en la ambigüedad del lenguaje,
sobreviven a toda prueba,
sobreviven en su propósito de compensación y venganza...
y son capaces de colarse por cualquier resquicio,
para asegurar la circulación del contagio.

Ellos encarnan los terrores más ancestrales de un sujeto o comunidad
y se constituyen en el esplendor de la subversión,
desobediencia y venganza a un orden despótico,
a un amo totalitario que los habita y les corrompe la existencia.

Estos sujetos, actores y personajes, ya metabolizados uno en otro, frente a una
cámara pulsando como un ojo infatigable, no pueden resistirse a la compulsión
por narrarse, por representarse, por gozar impunemente de esa exposición.
En esa vergüenza orgánica, la cámara irrumpe como un ojo divino, cruel e impertinente.
La cámara irrumpe como una mirada que toca, que manosea, que hurguea y ultraja.
Entra en él con violencia, abuso y dominación. Ahí se funden la política, el contexto
y la historia con las pequeñas escenas domésticas del amor, la sexualidad,
el cotidiano vivir, desatando el despliegue exhibicionista y grandioso de ese tercer cuerpo,
que oculta y expone, que confunde y pierde al actor y a su personaje,
permitiéndoles a ambos toda la euforia y la alegría de darse en espectáculo,
incluso en la exposición cruel del último reducto de consciencia que le resta:

la vergüenza del cuerpo,
que no es lo mismo que la vergüenza moral...
sino algo muy distinto.

Esa mirada de la cámara exalta mi temor como intérprete,
temor a lo que los otros podrían saber de mí y de él, de ese sujeto de ficción:
Saber que un impulso amoroso prematuro habría tenido lugar en el cuerpo
de ese sujeto, de ese actor.
¿O de ese personaje?

Si voy más lejos, diría que la experiencia de la actuación es la de la mutación del
cuerpo humano en representación, es la desnudez expuesta de eso que no está hecho
necesariamente para ser sabido.

Y es la cámara, ese ojo extraño y familiar, inquietante, que quiere saberlo todo,
que a mí me causa tanta pena, el que viene a tomar posesión del cuerpo mío que representa,
a fragmentar mi psiquis en la embriaguez.
La amenaza de la locura se hace entonces presente.

Esa cámara de alguna manera interrumpe un goce, el de estar en el acto de soñar,
para continuar durmiendo o gozando.

Así podría definir yo lo que es actuar:
soñar, gozar...
pero con uno mismo,
con lo que le ocurre a uno mismo, pero en un supuesto otro...
para seguir durmiendo con uno mismo.

A lo único que como actor he podido apelar en el instante de la orden de “Acción”
de un director es a mi organismo, a mi miedo.
Es preciso, para mí al menos, asumir la indicación de este amo/director
como un pensamiento, que es susurrado al oído, y convertirlo en pensamiento,
no actuar, no hacer nada, solo pensar un pensamiento,
con toda la furia, como una venganza, con una violencia sorda, sola y despiadada.

La única manera posible para mí de sumarme a esta naturaleza narrativa, a este
tiempo cinematográfico, es el “no actuar” sino sumergirme en una cadena de
pensamientos que caen en pensamientos.

En esta lógica, *El club* me parece una lúcida mirada a la contingencia política, social, religiosa y por sobre todo a la justicia o más bien a la ausencia de esta. Las redes de poder persisten, amparadas en las sombras y en la impunidad que aún conservan ciertos grupos. Esos curas, marginados de lo social por sus crímenes, crean relaciones, rutinas cotidianas, arman estructuras de poder, de dominación/sumisión que bordean la enfermedad psíquica.

Para ellos, es esta quizás la única posibilidad de crear realidad, de normarse, en su condición de aislamiento y prisión, la última posibilidad que tienen como organismo de vivir lo invivable, de guardar, de retardar la narración de lo inenarrable: sus escenas de abuso y crimen. Esto permite que estas escenas se vuelvan más peligrosas en la imaginación del espectador, y estos serán entonces contaminados con el mal.

Superando, en su tratamiento estético y en su estructura narrativa, el realismo más extremo, esta es una película testimonial, política y contingente, porque materializa un anhelo: que estos promotores de la fe, estos guardianes de una clase, sean expuestos públicamente al juicio de la Historia, porque con sus actos han olvidado, o nunca tuvieron, la menor noción de reciprocidad, por que no han respetado el pacto social.

No me fue necesario apelar a ningún rastro de fe religiosa en mí para interpretar este rol. La fe como dogma no es mi asunto. La fe como ligazón humana a mí mismo, al otro y al mundo, en eso consiste mi trabajo. Mi fe, o más bien mi fidelidad, estuvo puesta en los textos, en las imágenes, en la naturaleza anímica que sustentó esta puesta en imágenes.

Es en esos cuerpos, los de estos personajes que me han habitado, que he habitado, como en un tercer cuerpo, donde lo cruel y el exceso sucede. Y lo hace en el único órgano deseante que hay en ellos y tal vez en mí: en el pensamiento.

Esa es la oportunidad de morir y de renacer, de “descuajar por la sangre y hasta la sangre de Dios, la contingencia animal, la bestialidad humana”, en palabras de Artaud... o en las mías de él.

Comprendo el trabajo actoral como el de un vidente que debe pensar simultáneamente múltiples sujetos en su propio cuerpo, en su propia psiquis, como un sujeto enfermo de imágenes, un cuerpo erógeno hecho para la representación. Su oficio consiste en materializar el goce demencialmente de estar y no estar en su cuerpo, de ser él y ser al mismo tiempo otro.



FOTOGRAFÍA DE ALEXANDRA BAS

Desde allá (2015), dir. Lorenzo Vigas - Alfredo Castro y Luis Silva

Lo que se pone en movimiento, en la interpretación, es un ritual arcaico donde un sujeto es privado de juicio, de razón, tomado en una exaltación bella y peligrosa, insurrecta y ceremonial, para intentar un estado: el de un muerto que no tiene que volver porque ya está, porque vuelve siempre.

Posesionarse del lugar, del cuerpo, de la ideología y del ideal de un personaje, es en sí mismo un desreglamento del espíritu, pero es a la vez el anhelo de todo actor: ver su propia imagen invertida, pensarse y pensar a otro que lo piensa a él, todo esto simultáneamente.

Esto no es una fragilidad del organismo o una inestabilidad psíquica del intérprete, es la fisura permanente y expuesta de su naturaleza doble.

Alfredo Castro
México, diciembre, 2017

SESIÓN DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS CON EL PÚBLICO

MODERADOR GABINO RODRÍGUEZ LINES (CIUDAD DE MÉXICO, 1983)

Actor y poeta, Gabino Rodríguez Lines es maestro en teatro por la Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten (AHK-Universidad de Artes de Ámsterdam). Ha participado en más de 30 largometrajes bajo la dirección de Nicolás Pereda, Raya Martín, Gust Van den Berghe y Cary Fukunaga, entre otros. El Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse, el Festival Paris Cinéma y el Festival de Cine de Cali han dedicado focos o retrospectivas a su trabajo. En 2003 fundó, junto con Luisa Pardo, el colectivo Lagartijas tiradas al sol, con el cual han desarrollado proyectos escénicos, radiofónicos, procesos pedagógicos y publicaciones.

Gabino Rodríguez: Buenas noches. Creo que estamos frente a algo bastante único que es un programa poético, una visión de la actuación, sobre todo en el cine. Me emociona mucho oír este texto leído en vivo.

Hay algo en estas palabras, en este programa poético de la actuación, hay una idea esencialmente emancipadora, una idea en la que la actuación, al ligarse a terrenos que no están tan valorados en nuestra sociedad, dígase desligados de la razón pura y dura, podría abrir cierta contraposición a los poderes institucionales, como tú dices, la Iglesia, la moral, etcétera. Me gustaría que nos hablaras un poco sobre cómo sucede eso en el cine, y en el cine a diferencia del teatro, porque en el teatro los actores tenemos un control sobre los signos que lanzamos a los espectadores cuando estamos en tiempo directo. En el cine lo que regalamos es una serie de fragmentos que después son acomodados de cierta manera y que, como Kulechov¹ nos mostró en su experimento hace mucho tiempo, pueden ser resignificados de muchas maneras. Entonces, ¿cómo vives tú la diferencia dentro de tu trabajo después de tantos años?

Alfredo Castro: Pienso que tengo que hacer una precisión al respecto de lo poético. Me parece que, efectivamente, aquella poesía entendida como tú la entiendes, es tremendamente subversiva; explicar lo que uno hace desde un punto de vista tal vez no tan racional sino más bien orgánico, pero tampoco desde un lugar desreglado, loco, sino de una experiencia que uno ve en los actores. Yo cuando actúo, en mi compañero, en mi compañera, veo y noto que hay una ligazón afectiva, y efectivamente creo que nuestro trabajo rompe con la institución, francamente. O sea, es ya una locura estar frente a una

cámara, frente a un público haciendo lo que uno hace, que es esta exposición absoluta de los órganos. Entonces, sí creo que es muy subversivo lo que hacemos.

¿Cómo lo vivo yo? Como lo leí, digamos. Yo no tengo más que ese momento de la voz de “Acción”. Ese terror a uno lo consume, y no creo ser el único, no creo ser la única persona que frente a una voz de “Acción” sepa que tiene exactamente cinco segundos para desplegar ahí todo lo humano, todo el amor, toda la sexualidad, todo lo político que pueda haber. Siempre ha estado la polémica del texto y la imagen; y esto que hacemos en el cine es imagen, esencialmente imagen. Entonces, no puedo pensar en mi cuerpo solamente como un cuerpo parlante, sino un cuerpo parlante en mi imagen.

Gabino: Hablábamos sobre cómo esta tentativa que tiene Alfredo de que el cine es esencialmente imagen y sonido, pero está organizado en un medio que, creo yo, está bastante arreglado por la palabra escrita, y las películas están organizadas a través de guiones...

Alfredo: Yo no escribo, pero la gente que hace textos escribe guiones para que un jurado los sepa leer para ganar un dinero, digamos, un concurso. Uno llega a filmar y corta tres cuartas partes del guion. Es interesante cuando ellos dicen que el guion es para que la gente entienda un poco de qué se trata la película, y son muy descriptivos. Después todo eso vuela y es transformado en imágenes más que en palabras.

Gabino: Decía Godard que los guiones eran para los contadores, para que contaran a cuánta gente le iban a tener que pagar y qué iban a tener que conseguir o yo qué sé...

Yo siempre he tenido una preocupación en general sobre el papel infantil de los actores dentro de la industria del cine. A los actores se les trata de cierta manera, se les permiten ciertas cosas, y gracias a esta tradición de actuación stanislavskiana y realista, y donde supuestamente los directores entienden lo que les pasa a los personajes y nos lo pueden explicar, ha habido una serie de malentendidos. Creo que nadie entiende lo que le está pasando a Medea, nadie puede explicar eso. Yo paso mucho más por una visión un poco más cercana a la tuya o a lo que yo entiendo de lo que es tu visión, que nadie entiende o nadie puede poner en palabras lo que les está pasando a esos personajes. Pero ha habido un trato infantil o una infantilización de los actores, que los actores creo que hemos apoyado mucho o por lo menos hemos perpetuado, perpetuado en el sentido de no generar visiones propias y de ser unas “bestias de carga de los personajes” —como dice un director mexicano—, y no necesariamente unos interlocutores que nos pudiéramos relacionar de otra manera, generar de otra manera, establecer en un piso diferente. ¿Eso te resuena a ti?

Alfredo: Gracias a Dios no, fíjate. Porque he tenido la fortuna de trabajar con directores hombres y mujeres, en largos, en cortos, bastante experimentales, donde no existe ese trato. Voy a contar una breve anécdota de *Post mortem*. Con Antonia Zegers estábamos

¹ Lev Vladímirovich Kuleshov: Cineasta y teórico soviético, quien experimentó en torno al montaje en cine. El efecto Kuleshov hace referencia a la ilusión mental provocada por el montaje cinematográfico, en la que el espectador le da un significado diferente a una misma toma dependiendo de la imagen a la que esté unida.

en una escena, que posiblemente alguna gente acá la vio, ella empieza a llorar, producto de nada, a causa de nada, comiendo unos huevos que hacíamos, y después yo la seguía llorando. Esa escena duraba muchos segundos y estábamos muy asustados con Antonia, aterrados de si íbamos a lograr, sin gotitas, sin mentholatum, sin alcanfor, llorar de verdad en la escena como lo requiere el cine, y empezó la filmación. Antonia suelta su emoción, su llanto y yo me sumo con una convulsión de llanto de puro terror. De repente Pablo Larraín grita por interno: “¡Paren, paren, paren! Va a ir la maquilladora; por favor, échale lágrimas”. Y yo me quedé helado, con Antonia nos miramos porque estábamos llenos de mocos y empapados en llanto, y Pablo no estaba viendo bien el monitor que tenía en ese momento. Llegó la maquilladora, entró y dijo: “¿Qué hago?”, y se fue. Vino Pablo y muy amorosamente nos dijo: “Perdón, sigamos”, así en un susurro; claro estaba viendo una pantalla muy pequeña y no alcanzó a percatarse. En la película, entre huevo y mocos era una cosa tremenda. Pero digo que es interesante porque solamente uno y su compañero y toda la sensibilidad que está alrededor saben cuándo un actor está y cuándo un actor no está.

Y lo que los directores siempre buscan es ese instante tremendo y doloroso de la verdad más descarnada. Por eso es tan terrorífico este oficio. No hay nada que uno pueda fingir realmente, actuar. Entonces, yo me he metido mucho en eso; yo me detengo ante el impulso de “voy a hacer esto”, me detengo inmediatamente y no hago nada. Intento. Siempre y cuando uno sepa que está sustentado en un estado completamente orgánico y metabolizado. Uno está en la escena, uno está corriendo con la sangre. Pero yo creo que ese concepto de actor es muy entregado por la industria norteamericana o europea también. En todas las películas que yo he visto de los Fénix, ya estamos con un imaginario que ronda, como bien dicen ustedes, el inframundo, completamente. Ya no hay relatos religiosamente aristotélicos.

Gabino: A mí me gusta pensar eso de que el único lugar de autonomía o donde el actor tiene total control en el cine es el plano. Digamos, la escena como mezcla de varios planos trasciende al actor en la medida en que esas son películas que serán armadas de una u otra manera, tendrán una música o no, pero lo que un actor hace en el plano es incambiable.

Alfredo: Bueno, ahí el trabajo de cada uno; tú comprendes que los directores filman pensando casi a veces en la edición. Filman, y tú dices: “¿Por qué me está pidiendo que entre con la botella de agua aquí?”. Porque está editando en su cabeza lo que está haciendo, son trabajos diversos y distintos. Como tú dices, hay una autonomía en el trabajo del actor, maravillosa, que es el momento “Acción”. Cuando esos dos imaginarios coinciden es maravilloso, director, actores y todo el equipo, es hermoso.

Público: Hablas de la crueldad y de la valentía que se requiere para interpretar los papeles que interpretas y tener acceso a lo más oscuro, a lo más frágil de ti. Yo te escucho y lo que veo es un enorme amor, amor profundo por el oficio, y cuando integras al otro, integras



FOTOGRAFÍA DE CINEMAZ3

Alfredo Castro y Gabino Rodríguez Lines - Semana Fénix, diciembre, 2017

a tu compañero, también eso es lo que se te desborda. Y quiero escucharte sobre eso. Yo soy director, ¿cuánto permites y cuánto accede el director a habitar ese tercer personaje que ustedes crean?

Alfredo: Por ejemplo, en *Desde allá*, la película venezolana en la que me tocó trabajar con un chico que no es actor, que no era actor, un chico de la calle, de *favela*, él hizo que me instalara en un instante hermoso. Porque ahí sí que yo no podía, evidentemente, interpretar o actuar como tradicionalmente se hace, y él me tomaba y me empujaba hacia su naturalidad, hacia su experiencia. Y el chico conocía el texto la mañana que llegábamos a filmar, él no conoció el guion completo. Llegaba en la mañana, le contaban la historia y la memorizaba, porque había muy poco texto. Como tú dices, y te lo agradezco mucho, efectivamente hay mucho amor en lo que intento hacer. Y el amor siempre es muy generoso, además, entonces se contamina todo el *set* primero con el director. Yo no tengo ningún narcisismo al respecto, yo creo que cada uno hace su trabajo. Los directores proponen algo y yo voy con ellos, yo voy a donde ellos me quieran llevar.

Sí encuentro que el término crueldad insta a que uno le ponga moral. Yo les pedí, y pido a mis alumnos cuando doy mis clases, que saquen toda moral de mis palabras, de lo que leo, porque Artaud concebía la crueldad como el hecho de ejercer la vida segundo a segundo, y empieza el texto diciendo “Cuando digo crueldad no digo sangre”, lo primero que deja clarísimo, sino en el amor de ejercer la vida constantemente. Creo y

espero, y gracias por haberlo percibido así, que en estas palabras que son muy orgánicas, que nacen muy del cuerpo y del organismo, hay amor; hay amor por el oficio. Yo siento un profundo amor por lo que hago y por lo que hacen todos los que están alrededor, el técnico, el *gaffer*, todos los que estamos ahí, y son películas que han salido del amor.

Público: Yo trabajo en producción de cine independiente de género, muy complicado. Tenemos un proyecto en el cual los actores manejan mucha improvisación, y quiero tener tu opinión sobre esto. No hay texto en el guion, llega el director, explica la situación y cómo actuarías a través de esa situación. ¿En el trabajo que has hecho en *Post mortem*, *El club* o *Tony Manero*, se ha involucrado mucho la improvisación?

Alfredo: En general no, fíjate. A ver, hay un rango en que uno puede moverse pero la escena es la que te entregan, ya corregida, compartida, contextualizada, puesta en palabras; y lo que se hace es eso. Pero sí me ha tocado un rango, por ejemplo en *Desde allá*, donde el chico no era actor, y él me sorprendía siempre con algo que yo no esperaba, como tirarse a un sillón o abrir una ventana o tirar un texto que no estaba, entonces la alerta era brutal y una muy buena lección; pero no me ha tocado improvisar.

Y no me sentiría cómodo en un proyecto así. Habitado por tanta historia, la historia propia, la biografía y el contexto histórico, ¿qué puede salir ahí? No, de verdad, por eso digo siempre que acá uno guarda un secreto; un actor se expone, pero a la vez tampoco se expone. Entrega un secreto, pero también guarda un secreto, porque si no sería muy flojo todo, muy burdo. Me han tocado escenas muy difíciles de hacer porque la exposición emocional, corporal, física, mental o síquica es muy fuerte. Hay ese lugar donde uno sí lo puede hacer.

Público: Yo quería preguntarte a propósito de *El club*. Recuerdo que hay un trabajo interesante entre el guion y la actuación porque era una cosa prácticamente de día a día, de reescritura por las noches, y también de un acomodo en un grupo de colaboradores y colegas actores. ¿Podrías hablarnos un poco de ese proceso, de cómo se puede habitar ese espacio? Fue una película que se hizo en muy poco tiempo también.

Alfredo: Es interesante porque personalmente, si bien me gustan todas las películas en las que he trabajado, las que más amo son *Tony Manero* y *El club*, que fueron hechas con muy poco presupuesto y muy poco equipo. En *El club* éramos los seis actores, dos personas de sonido, no había continuidad, no había maquillaje; había arte, y uno se peinaba, no nos maquillábamos. Ahí los textos llegaban en la noche, los testimonios, las entrevistas que hace el cura joven. A mí me tocó un texto de siete páginas, recibido a las 10:30 de la noche, y con Marcelo Alonso, el actor que hacía el interrogatorio, nos quedamos y dormimos muy poco esa noche, creo que dos o tres horas, para poder memorizar siete páginas que son reducidas finalmente a un minuto, con suerte. Pero además era un texto

sin lógica realista, sin estructura realista aristotélica. Eran texto de una conmoción y una locura, en el mejor sentido de la palabra, que francamente con la cámara aquí [muy cerca], a mí lo que me brotaba ahí era el terror. El terror es un motor que obliga y permite cualquier cosa en un actor, sea la comedia o el drama. Ya haciendo la escena, ahí no hubo improvisación; eran textos largos y lo hacíamos con la mecánica de “lo que te acuerdes, cuando pares, paras, haces así, te tiran texto, cuentas tres y empiezas de nuevo”; y así lo hicimos, siete páginas.

Gabino: ¿Y cómo se estructuraba la película para que llegaran los textos en la noche?

Alfredo: El escritor vive en Nueva York y le mandaba los textos a Pablo por mensaje, por *mail*, se editaban, Pablo revisaba, corregía, cambiaba, reescribía, y te lo entregaba. Y a la mañana siguiente había que hacerlo. La película fue hecha en tres semanas. Era interesante lo que pasaba ahí porque convivir en esa casa siete personas... Llegábamos a las seis de la mañana y salíamos después de las ocho, nueve de la noche, oscuro, o pasábamos la noche ahí. Había que estar en esa casa, la habitamos muy bien. Y es loco las vivencias de donde los actores toman sus trabajos. Había actores que consideraban que alguna escena... Ponle una que había que estar tomados, ellos tomaban mucho alcohol, y bien, ningún problema. Uno veía cómo funcionaba eso, que a veces no funcionaba... Esa realidad tan cercana a la ficción... Tú decías: “No te está saliendo, estás demasiado borracho; no funciona, ponte sobrio para hacer un buen borracho”. Muy raro lo que sucedía, pasamos largo tiempo ahí, pero se hizo muy poco. Las naturalezas de los actores son tan diversas, tan hermosas, tan lindas.

Público: ¿En qué momento se dieron cuenta de la naturalidad? ¿Cuál fue la clave para que ustedes supieran que había que tirarse al vacío y a una emoción que no fuera, digamos, racional o que en cámara se viera no actuada? Viniendo del teatro, me imagino que debe ser como un *switch* que debe cambiarse.

Alfredo: Otra anécdota... Yo venía del teatro y de la televisión. La televisión sí que corrompe a un actor —pero ya terminó—, porque todo son caras: cara de asombro, cara de fin de escena, cara de soy tu hijo, cara de no es tu bebé, todo es una cara. Pensando en eso, cuando empecé con Pablo en *Tony Manero*, me dijo: “No gesticules; mueves demasiado las cejas, la nariz, la boca”. Yo venía de ese medio... Empecé a quedarme así [sin gesticular en absoluto], y me dijo: “No, tampoco te quedes como momia. Piensa que hay una pantalla enorme, entonces tus ojos van a estar dos metros subiendo y bajando”. Va a sonar burdo, esta no gesticulación es la apelación al cadáver, un cadáver que está y no está, ni vivo ni muerto, pero obviamente mi posición es la del cadáver. Solamente hay una emoción que tiene que salir de ahí, sea cual sea, no digo que solo el terror o el llanto, digo que también el humor requiere un espacio y un lugar muy especial donde estar.

Abstenerse. Te dicen: “Aquí están muy enojados”, entonces no voy a estar tan enojado, no voy a golpear. Vi dos películas norteamericanas y me pregunto cómo lo hacen ellos, que gritan, lloran y rompen; y yo cada vez que he hecho eso ha sido un fracaso. Todo resulta desde el “no hacer”, “no actuar”, “no romper la botella”. Cuando algún actor ha creído que estando borracho lo iba a hacer mejor, no fue así, se rompió la mano, hubo que llevarlo al hospital, y la escena no era así. Después la rehicimos maravillosa. Entre la realidad, la ficción, la verdad y la mentira, hay un borde muy frágil que hay que saber, como actor y como director también, cuándo se pasa. Yo pensaba en qué es ficción y qué es documental. Para mí cada vez menos hay una separación ahí. Veo los documentales y veo las películas [ficciones], y está cada vez más lo documental en la ficción.

Gabino: Yo empecé actuando en el cine, y el director o directora me decía: “Haz algo”, y cuando lo hacía, ellos leían totalmente otra cosa. Entonces me di cuenta muy rápido de que no importa lo que uno haga, importa lo que uno se lee, cómo se lee eso que uno hace. Cuando uno está enojado y hace como que está enojado, se puede leer solo eso. Si, en cambio, hace varias cosas, se puede leer de diversas formas. Entonces pensé que podría ser por ahí, esa idea del actor como alguien que se pone para que el espectador proyecte sobre él.

Alfredo: Sí, yo decía en el texto que yo operaba de pensamiento en pensamiento. Que yo pienso que una indicación de un director es un pensamiento que te entrega, para que lo pienses, no para que lo actúes. Entonces de escena a escena uno va cayendo de pensamiento en pensamiento.

Muchas gracias.

