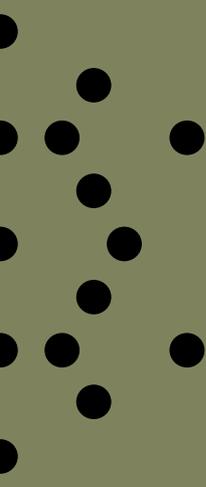


LOS CUADERNOS DE

CINEMA 23

conversaciones



**ACTUACIÓN
SEMANA FÉNIX 2017**

LILIANA BIAMONTE

EDUARD FERNÁNDEZ

PAULINA GARCÍA

KARINA GIDI

EDUARDO MARTÍNEZ

LEONARDO SBARAGLIA

ANTONIA ZEGERS

NÚM. 015

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 están pensados para recopilar y registrar el conocimiento, la experiencia y el pensamiento relacionados con el 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.

LOS CUADERNOS DE
CINEMA 23

conversaciones

ACTUACIÓN SEMANA FÉNIX 2017

LILIANA BIAMONTE
EDUARD FERNÁNDEZ
PAULINA GARCÍA
KARINA GIDI
EDUARDO MARTÍNEZ
LEONARDO SBARAGLIA
ANTONIA ZEGERS

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 | ACTUACIÓN-SEMANA FÉNIX 2017 | NÚM.015
© 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 Rabotnikof
Traducción al portugués | Tradução para português | Claudia Dias Sampaio
Diseño de portada y formación | Desenho da capa e diagramação | Cinema23, Katia Tort
Basado en el diseño editorial de | Baseado no desenho editorial de Cítrico Gráfico
LOS CUADERNOS DE CINEMA23, idea de Alejandro Lubezki

© La internacional cinematográfica, Iberocine, A.C.
ACTUACIÓN-SEMANA FÉNIX 2017

© Fotografías e imágenes: La Linterna Films, Cyan Prods., Film Factory, Mariana Bomba,
Producciones de la 5ª Avenida, Georges Lechaptois, La internacional cinematográfica, Iberocine, A.C.

Agradecimientos | Agradecimentos: Liliana Biamonte, Eduard Fernández, Paulina García, Karina Gidi,
Eduardo Martínez, Leonardo Sbaraglia, Antonia Zegers, *El País*, Luis Pablo Beauregard, Cine Tonalá,
Juan Pablo Bastarrachea, Bruno Zárate, Ernesto M. Agraz, La Linterna Films, Cyan Prods.,
Cynthia García Calvo, Manon Barat, Laura Fornelio, Film Factory, Cecilia Atán, Valeria Pivato,
Ceibita Films, El perro en la luna, Haddock Films, Carlos Lechuga, Claudia Calviño, Jirafa,
Augusto Matte, Bruno Bettati, Daniela Camino y Jorge Lechaptois.

Transcripción de la conversación | Transcrição da conversa: Juliana Saa, Paula Villanueva Rabotnikof

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

En 2016, Cinema23 por primera vez organizó encuentros entre los nominados a los Premios Fénix para acercar las diferentes miradas y voces en torno a la labor cinematográfica. Desde entonces hemos logrado reunir una gran cantidad de colegas que ejercen su labor desde profesiones, realidades, lugares, estilos y cines distintos. La diversidad de sus quehaceres e ideas ha ofrecido la posibilidad de profundizar en el conocimiento y en el intercambio de experiencias de los oficios del cine en América Latina, España y Portugal.

Nos da mucha ilusión compartir uno de esos encuentros, a través de este cuaderno, el cual se llevó a cabo en el marco de la Semana Fénix 2017 en la Ciudad de México con los actores y actrices nominados al Premio Fénix. Liliana Biamonte de Costa Rica, protagonista de *Medea* (dir.ª Alexandra Latishev Salaz); Eduard Fernández de España, que interpreta a Francisco Paesa en *El hombre de las mil caras* (dir. Alberto Iglesias); Paulina García de Chile, quien da vida a Teresa en *La novia del desierto* (dir.ª Cecilia Atán y Valeria Pivato); Eduardo Martínez de Cuba, que incursiona en el cine en *Santa y Andrés* (dir. Carlos Lechuga), Leonardo Sbaraglia de Argentina, en el papel de un siniestro exmilitar en *El otro hermano* (dir. Israel Caetano), y Antonia Zegers de Chile, que interpreta a la “moralmente incorrecta” Mariana en *Los perros* (dir.ª Marcela Said), se reunieron para reflexionar alrededor del oficio actoral bajo la guía de Karina Gidi, actriz mexicana, quien acompañó por segundo año esta conversación como moderadora, explorando y escarbando las distintas problemáticas, aproximaciones y vivencias de los participantes en relación a la actuación tanto en cine como en teatro. Estas reuniones son realizadas a puerta cerrada con la finalidad de propiciar un ambiente informal, relajado, como una charla entre amigos y colegas que comparten lo más íntimo de su oficio.

Esperamos que estos encuentros continúen por mucho tiempo y que generen mayores intercambios y nuevas amistades. Ojalá estos registros lleguen cada día a más manos.

LILIANA BIAMONTE

Liliana Biamonte (Costa Rica, 1983), actriz con una amplia trayectoria en teatro, ha participado en diversas obras en su país natal. En cine ha participado en producciones como *Muñecas rusas* (2014) de Jurgen Ureña, *Nina y Laura* (2015) de Alejo Crisóstomo y *El sonido de las cosas* (2016) de Ariel Escalante, donde tuvo su primer protagónico. Por su trabajo en *Medea* (2017), de Alexandra Latishev Salazar, ha sido premiada en festivales internacionales y nominada en la categoría de Actuación femenina en la cuarta entrega de los Premios Fénix. Además es profesora en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica.

EDUARD FERNÁNDEZ

Eduard Fernández (Barcelona, 1964) comenzó su carrera estudiando Mimo en el Institut del Teatre de Barcelona y pronto se incorporó a reconocidas compañías como Els Joglars y Teatre Lliure. A finales de los años ochenta debutó en televisión en series como *Planeta Imaginari* (1985), *Ya somos europeos* (1989) y *Poble Nou* (1994), y en cine en películas como *Souvenir* (1994) de Rosa Vergés y *Los lobos de Washington* (1999) de Mariano Barroso. Dos años después ganó el Goya por actuación masculina por *Fausto 5.0* (2001) de Àlex Ollé e Isidro Ortiz, y más tarde el Goya por mejor actor de reparto por *En la ciudad* (2003) de Cesc Gay. Ha participado, entre otras películas, en *Son de mar* (2001) de Bigas Luna, *El método* (2005) de Marcelo Piñeyro (por ambas estuvo nominado a los Goya), *Che: Part Two* (2008) de Steven Soderbergh, *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu, *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodóvar, *Los ausentes* (2014) de Nicolás Pereda, *Perfectos desconocidos* (2017) de Álex de la Iglesia y *El hombre de las mil caras* (2017) de Alberto Rodríguez, por la cual estuvo nominado a los Premios Fénix en la categoría de Actuación masculina.

PAULINA GARCÍA

Paulina García (Chile, 1960) estudió Actuación en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde se diplomó como dramaturga teatral. En 1983 debutó en la obra de Luis Rivano, *¿Dónde estará la Jeanette?* En 1994 debutó como directora con *El continente negro*, adaptación de la obra de Marco Antonio de la Parra. Ha dirigido más de una decena de montajes teatrales, entre ellos *Anhelos del corazón* de Caryl Churchill y *Cerca de Moscú*, además de ser autora de dos obras. Por su participación en *Gloria* (2013), de Sebastián Lelio, ha recibido varios premios, entre ellos el Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín. Sobresale su actuación en *Las analfabetas* (2013) de Moisés

Sepúlveda, por la cual recibió, junto con Valentina Muhr, el galardón por actuación femenina en los Premios Pedro Sienna y en el Festival Internacional de Cine de Gramado, *Aquí no ha pasado nada* (2016) de Alejandro Fernández Almendras, *Little Men* (2016) de Ira Sachs, por la que fue nominada a mejor actriz en los Indie Spirit Awards 2017, *La cordillera* (2017) de Santiago Mitre y *La novia del desierto* (2017) de Cecilia Atán y Valeria Pivato, por la cual obtuvo el premio a mejor actriz en el Festival de Cine de Huelva 2017 y estuvo nominada en los Premios Fénix 2017, al igual que por su participación en la serie *Narcos* (2016). Por 15 años, ha sido profesora de Actuación Teatral y Frente a Cámara en la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC) y en la Universidad Finis Terrae.

KARINA GIDI

Actriz de teatro, cine y televisión, Karina Gidi (México, 1971) ha trabajado en más de 25 obras entre las que destacan *Una luna para los malnacidos* (*A Moon for the Misbegotten*) de Eugene O'Neill, *Rock 'n' Roll* de Tom Stoppard, e *Incendios* (*Incendies*) de Wajdi Mouawad. Ha sido nominada en tres ocasiones al Premio Ariel y es ganadora del Mayahuel a la mejor actuación femenina en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara por los largometrajes *Demasiado amor* (2001) de Ernesto Rimoch y *Tercera llamada* (2013) de Francisco Franco. Ha participado en producciones para televisión, entre ellas *Fonda Susilla* de Alonso Ruizpalacios y *Estado de gracia* de Carlos Bolado. En cine, sobresale su trabajo en las películas *Abel* (2010) de Diego Luna, *Colosio, el asesinato* (2012) de Carlos Bolado y *La guerra de Manuela Jacovic* (2014) de Diana Cardozo, por la que recibió su tercera nominación al Ariel como mejor actriz. En 2018, estrenó en TVUNAM el programa *Ser mujer en el cine mexicano*, donde entrevista a diversas actrices de cine, y recibe su cuarta nominación al Ariel como mejor actriz, por su trabajo en *Los adioses*, de Natalia Beristáin.

EDUARDO MARTÍNEZ

Eduardo Martínez (Cuba, 1974), graduado y con un máster en Dirección Escénica por la Universidad de las Artes de Cuba, ha trabajado durante más de 20 años en teatro y participado en numerosos festivales en Corea del Sur, India, Brasil, Canadá, Colombia, México y España, entre otros países. En 2012 fundó, junto con la actriz Lola Amores, el grupo de teatro La Isla Secreta, perteneciente al Centro de Teatro de La Habana. También junto a Amores debutó en la pantalla grande protagonizando la película del director Carlos Lechuga, *Santa y Andrés* (2016), por la cual fue premiado como mejor actor en el Festival de Cine de Miami, en el OutFest Santo Domingo en República Dominicana, y nominado a los Premios Fénix en la categoría de Actuación masculina.

LEONARDO SBARAGLIA

Leonardo Sbaraglia (Argentina, 1970) inició su formación actoral a los 14 años y, a los 16, debutó en cine en la película de Héctor Olivera, *La noche de los lápices* (1986). Entre 1987 y 1990 fue uno de los protagonistas de la telenovela juvenil *Clave de sol*. A partir de entonces ha participado en múltiples producciones para teatro, cine y televisión. Trabajó con Marcelo Piñeyro en *Tango feroz* (1993), *Caballos salvajes* (1995), *Cenizas del paraíso* (1997) y *Plata quemada* (2000). Participó en las películas *Intacto* (2001) de Juan Carlos Fresnadillo, por la cual recibió su primer Goya en la categoría de Mejor actor revelación, *En la ciudad sin límites* (2002) de Antonio Hernández, *Carmen* (2003) de Vicente Aranda, *Cleopatra* (2003) de Eduardo Mignogna, *Concursante* (2007) de Rodrigo Cortés, *Salvador* (2005) de Manuel Hueriga, por la que fue nominado por segunda vez a los Goya, y la multipremiada *Relatos salvajes* (2014) de Damían Szifron. En televisión ha participado en varios proyectos de alcance internacional: *Epitafios* (2009), por la que fue nominado al Emmy Internacional, *El garante* y *En terapia*, por las cuales recibió el Martín Fierro por mejor actor (1997 y 2013), *Luna, el misterio de Calenda* (2012), *Dos lunas* (2014), *El hipnotizador* (2015) y *Félix*, de Cesc Gay, por estrenarse este año. En 2017 fue nominado al Premio Fénix por su participación en *El otro hermano*, por la cual obtuvo el premio de mejor actor en el Festival Internacional de Cine de Bari, en el Festival Internacional de Cine de los Países del Sur del Mundo y en el Festival de Cine de Málaga, Cine en Español.

ANTONIA ZEGERS

Antonia Zegers (Chile, 1972) estudió en la Escuela de Teatro de Gustavo Meza, actual Teatro Imagen. En 1995 participó en la película de Christine Lucas, *En tu casa a las ocho*. Posteriormente participó en algunas telenovelas como *Romané* (2000) o *Los Pincheira* (2004), y en las series *Entre medias* (2006) y *Alguien te mira* (2007). En cine ha colaborado en varias ocasiones con el director Pablo Larraín: *Tony Manero* (2008), *Post mortem* (2010), *No* (2012) y *El club* (2015). Por esta última fue nominada por primera vez a los Premios Fénix en la categoría de Actuación femenina, categoría en que fue nominada por segunda vez en 2017 por su trabajo en *Los perros*, de la directora Marcela Said. Entre su filmografía también sobresale su trabajo en las películas *La vida de los peces* (2010) y *La memoria del agua* (2015) de Matías Bize, y *Nunca vas a estar solo* (2016) de Álex Anwandter.

CREACIÓN DEL PERSONAJE

Karina Gidi: Lo primero que quisiera preguntarles, después de felicitarlos por sus nominaciones y sus proyectos, es cuáles fueron los retos a vencer o los miedos a superar con los personajes que los tienen ahora aquí reunidos. Si fue la creación del personaje o alguna escena en particular.

Paulina García: Mi personaje era Teresa¹, una mujer que inicia un cambio de vida a propósito de la pérdida de un bolso. Lo más difícil para mí fue que casi no tenía texto —que en general es una bendición, no hay nada que memorizar ni que complicarse la vida—. Pero el tema de no tener texto y estar mucho tiempo rodando sola a mí me preocupó siempre porque una se marea, no sabes si hiciste la misma escena, si tenías el mismo estado de siempre. Todo eso a mí me produce mucha preocupación porque no sé cuán interesante puede ser una persona todo el tiempo en cámara, y luego saber si uno está dando el tono. Porque cuando uno tiene el compañero, para mí es realmente un salvavidas, yo me cuelgo como lapa.

Karina Gidi: ¿Eso te obligaba a una vida interior más nutrida, más matizada? ¿A qué te obligaba sentirte tan sola y con tanto peso?

Paulina García: Sí, te obliga a eso, pero sobre todo a atender el aquí y ahora. Cuando uno está solo, puede ser que hable solo, pero en cine no funciona tanto a no ser que el personaje te lo pida. La verdad es que uno hace muy pocas cosas, uno es de una economía brutal cuando está solo, en la vida real quiero decir; economizas gestos, haces el mínimo gasto energético; y si se te quedó la taza en la cocina, la piensas dos veces para ir de nuevo a buscarla, “no, mejor hago otra cosa”. En soledad, uno es de una economía alucinante, no se “gasta” tanto. Entonces, resolver este problema me tenía preocupada, estar tanto tiempo sola en cámara. Además, era una *road movie*, y esto para mí era una aventura, pero en el desierto cuyano, donde hace 40° sostenidos en noviembre y diciembre. Eso se transformó en otro problema, porque hay que estar rodando bajo una temperatura que uno dice: “No es cierto, esto no puede ser”. Y era con vestuario único, no era que yo pudiera decir: “Hoy me pongo una remerita, hoy día prefiero andar a pie pelado”; era vestuario único y eso era bastante cansado. Son los problemas físicos que hay que ir sumando al cuerpo, que está ahí presente en la cámara. Mantenerse liviana y, al mismo tiempo, intensa, y al mismo tiempo, profunda; esa es una triada que me enseñó un director francés hace muchísimos años, y para mí son clave: intensa, liviana y profunda; es lo más difícil.

¹ *La novia del desierto* (2017), dir.ª Cecilia Atán y Valeria Pivato.



Paulina García (Teresa) en *La novia del desierto* (2017), dir.^a Cecilia Atán y Valeria Pivato

Antonia Zegers: En *Los perros*² es la primera vez que hago un protagónico. Había hecho muchas películas antes pero nunca con la demanda que contaba la Pali [Paulina García], que es que estuviera la historia “sobre mis hombros” —aunque esto es una paradoja porque cuando una se sube al caballo, esta se trataba de caballos, ya no hay nadie sobre nadie, digamos—. Hace muchos años que me di cuenta, o decidí, que yo no sé actuar, no sé

² Dir.^a Marcela Said (2017).

cómo voy a enfrentar un personaje y no quiero saber, nunca. Entonces siempre que me llega un personaje, lo primero que me pasa son muchas preguntas, obviamente asociadas a veces al miedo o a los desafíos con una escena en particular o con el rol en general, pero siempre me entrego a un personaje desde ese vértigo. Se me han prendido distintas ampollitas con distintos roles, lo que ha sido muy bonito y sorprendente. A veces han sido trabajos muy racionales, a veces han sido trabajos muy intuitivos, a veces no he tenido idea de lo que estoy haciendo y cuando veo el resultado, digo: “¡Guau!, estaba haciendo eso!”. Amo ese misterio de mi trabajo, amo no saber hacer las cosas.

Karina: Pero tú tienes formación actoral, tú estudiaste.

Antonia Zegers: Sí, por supuesto. Digo “no saber hacer las cosas” porque yo no tengo un método que repito con todos los roles de la misma manera. No hay una predisposición de “con este director creo que voy a trabajar de esta manera”, sino que realmente hay que entregarse al vacío, “un salto al vacío”, como decía Peter Brook. Mi formación es de teatro, creo que eso tiene mucho que ver con mi trabajo audiovisual, no en el registro en el que uno interpreta a un personaje, sino en desconfiar de la primera lectura. El teatro se trata de repetir y repetir y repetir porque nada está en lo aparente. Si tú repites un mismo texto durante dos meses y luego en una temporada de otros dos meses, asumes que lo primero que entiendes de un texto no es lo que te sirve como motor en muchas ocasiones. Y eso lo he llevado a mi trabajo audiovisual, desconfío de todo lo primero que leo en un guion; de las primeras ideas siempre digo: “*Delete*, ¿qué pasa después?”. Por eso me interesa ese misterio, me interesa no tener las cosas resueltas. En *Los perros* teníamos las primeras reuniones con Marcela por Skype porque ella vive en Francia, y descubrí que la mujer [el personaje] era curiosa, curiosa no con un fin, sino la curiosidad en sí misma, lo que te puede llevar a cualquier parte, esa curiosidad es muy peligrosa. Le dije: “Esta mujer es curiosa”, fue lo primero que se me apareció, pero se me apareció, no en el intento de codificarla. Era un personaje que si yo la entendía por completo, perdía toda la ambigüedad, entonces cuando la leía, no la podía atrapar. Después me di cuenta que no tenía que atraparla porque la ambigüedad era el tema en esta película, moverse en esa delgada línea roja, y para eso también me entregué a no comprenderla del todo; y empezaron a ocurrir los milagros en el *set*. Hay un montón de escenas que yo no sabía cómo las iba a hacer, “tengo que hacer un *streptise* o bailarle a mi marido, qué vergüenza, ¿cómo lo voy a hacer?”, y llegaba al *set* y resulta que me ponía a saltar en la cama, y era algo que no podía haber imaginado, que no estaba en mi universo mental.

Eduard Fernández: Hola, buenos días. No sé qué hora es... entre el *jet lag* y la oscuridad... Una vez entrado aquí, he visto el escenario y he dicho: “Estoy un poco en casa”, y es lo que nos ocurre a los actores. Estás en un lugar desubicado, no sabes dónde, te ponen un escenario y dices: “¡Epa! Aquí sí”. Feliz de estar con todos los que estamos aquí; que la

lengua, que no es poca cosa, sino que tiene toda la cultura detrás, nos una, nos lleve hacia delante, nos lleve a mezclarnos. Me gustan mucho estos encuentros, estos premios. Me parece no solo una idea fantástica, algo que hay que hacer, más frente a lo que llamamos primer mundo, mundo anglosajón, que hacen las cosas a su manera; quizá nosotros podemos hacerlas a la nuestra, y con la misma calidad.

En esta película³, yo tenía un personaje complicado porque era un personaje que había existido, un personaje real, un agente secreto español tremendo. Por lo tanto, él pretendía que se supiera lo menos posible de él mismo. Es alguien que llevaba una gran máscara, y yo, que soy muy distinto a él físicamente, tuve que construir esa máscara. Dije: “Con un hombre que está detrás de sí mismo, de los ojos, que se esconde, esconde los pensamientos, las emociones, todo, ¿cómo hago para que el espectador tenga un cierto interés en este hombre que está diciendo todo el rato ‘no estoy aquí?’”. No sé cómo lo hice, creo que lo hice. Tenía una gran cualidad, la de engañar, mentir, manipular; era muy bueno en eso este hombre, engañó al Gobierno español, engañó a todo el mundo, realmente, de una forma muy casera. Cuando tenía que hacer ver que había ido a Laos, él vivía en París, cogió al chino del bar de abajo y le hizo vestirse con un uniforme de Laos y lo filmó en otro lado. Era un poco de “Mortadelo y Filemón” (historieta humorística), como decimos en España. Alguien que tiene una gran cualidad, tiene que tener un gran agujero. Leí muchas cosas de Francisco Paesa, que es como se llama el personaje, y aún está vivo, y claro, los libros, así de gordos, hablaban de sus hazañas, de lo que había hecho; no había nada de él. No había prácticamente nada de él. Encontré alguna frase y me pillé como una lapa. Decía que le sabía muy mal y tenía mucho complejo porque sus padres no le habían enseñado a usar los cubiertos del pescado. Y pensé en escarbar ahí: “Este hombre tiene un cierto complejo, quiere aparentar lo que no es, quiere aparentar ser de clase y no lo es, eso le da mucha vergüenza, hay una máscara detrás”. Y luego investigando elegí —porque a veces en los personajes descubres, y muchas otras, inventas; y creo que es bonito inventar, es mucho más creativo; la cosa es que tenga cierta lógica, que el personaje sea creíble y tenga una analogía con lo que fue, aunque sea inventado— que su parte más frágil eran las relaciones humanas y la empatía. Creo que es lógico que un agente secreto, alguien que se dedica a engañar, a manipular a todo el mundo, a estafar, a que haya muertos de por medio, tenga un bajo nivel de empatía, porque será mucho más fácil su trabajo. Eso hice y entonces intenté dar una pequeña pincelada con los pocos momentos que tenía en el guion para ver que la relación con su esposa era la que era, a él le gustaría que fuera distinto. Cuando dos se besan o se dicen: “Tè quiero”, el hombre se inclina y dice: “Mira cómo lo hacen”. Tenía muy poca oportunidad, pero eso hice. Iba con un muy buen director, y es una película muy especial.

³ *El hombre de las mil caras* (2016), dir. Alberto Rodríguez.

Leonardo Sbaraglia: Hola, mucho gusto de estar acá, con hermosos compañeros.

A veces te dan personajes que están muy cerca de tu piel, que están a dos centímetros de tu piel, y no por eso son menos difíciles; al contrario, a veces los que están tan cerca tuyo son los más difíciles porque tenés que mover algo de tu propia alma. En este caso era lo opuesto⁴. Era uno de estos personajes que a veces te ofrecen, y vos decís: “Nunca me daría a mí mismo este personaje”. Me ha pasado cuatro o cinco veces en la vida, que me han ofrecido estos personajes, que decís: “¿Por qué me lo ofrecen a mí? Se lo tendrían que ofrecer a tal...”. Y justamente creo que esos personajes son los más, *a priori*, impactantes. En este caso, cuando leí el guion, sentí al personaje mayor que yo, más grande. Era un personaje de una enorme sordidez e inhumanidad, era un tipo siniestro, un militar retirado de la Fuerza Aérea Argentina. A nosotros, en Argentina, nos toca eso muy de cerca y conocemos mucho esa identidad. Entonces, yo me puse a charlar con algunos militares —tuve la suerte de hablar con algunos que no tenían nada que ver con el personaje, pero yo trataba de no explicarles cómo era mi personaje porque no me iban a contar nada— para tratar de entender algo. Yo soy un actor muy trabajador, y voy con todo, y de alguna manera uno se quiere asegurar algunas cosas. Pero en este caso, fue todo lo contrario —en ese sentido estoy un poco con lo que decía Antonia—, quizá por un momento particular de mi vida en el que estaba un poco como en el aire. Me encontré con un grandísimo director, muy genial, y él como propuesta me sugirió casi el punto inverso: hacer este personaje de gran oscuridad y sordidez casi como si fuera un capo cómico, casi un payaso. Un tipo que tenía que ser muy carismático, pero con mucho humor. A mí esto me costaba mucho, porque además tenía que hacer un acento no porteño —porteño es de Buenos Aires, donde se habla de una manera particular, un poco dura—. Este hombre era del norte argentino, y aunque el director no quería que hiciera el acento de El Chaco, fuimos encontrando una manera de hablar del personaje, una manera de moverse. Adrián [Caetano], que es un gran director, me decía: “Subí la cabeza porque estás muy porteño”, porque el porteño es más tanguero, con la cabeza para abajo, y este tenía que ser un tipo de pueblo. Yo sentía que él me iba manejando. Y ahí iba a lo que decía Antonia, en el sentido de que en algún momento tenés que dejarte perder en eso. Yo todo el tiempo sentía que estaba haciendo el ridículo porque hablaba de una manera que no era como la mía, muy rápido, con ese humor tan extraño. En un momento, mi compañero Daniel Hendler, que es un gran compañero, a la semana o dos de rodaje, cuando yo ya decía: “Esto es un horror”, me dice: “No te preocupes que a pesar de todo, está orgánico, hay vida”. En este caso en particular, yo me dejé llevar por esa intuición. Por eso me gustó lo que decía Antonia, hay algo de ese salto al vacío que te da cosas nuevas actoralmente, expresivamente, porque si no, de alguna manera, inevitablemente, siempre te querés apoyar en un lugar. Querés buscar lugares donde vos

⁴ *El otro hermano* (2017), dir. Israel Adrián Caetano.

pesás, donde vos estás cómodo, y eso está buenísimo, pero si querés crecer como actor, si querés hacer un laburo que “bumba”... la querés “dar en el ángulo”... Y en este caso en particular, fue muy eso este trabajo, y fue muy difícil, fue difícilísimo. Pero después viendo el resultado, me gustó mucho.

Liliana Biamonte: Buenos días, gracias por la invitación.

En mi caso, lo que se dificultó tiene que ver con la temática en sí⁵; era de alguna forma enfrentarse a algo que yo personalmente me había enfrentado en algún momento en la vida y me tocaba. Además la película en sí recae mucho sobre este personaje, y yo, conociendo y respetando mi integridad emocional y personal, asumí desde un lugar menos mental y emocional, y más desde lo corporal; era mi forma de distanciarme, pero hasta cierto punto calzaba con el personaje. Encontrarme frente a un tema o una situación que era muy posible, que me removía personalmente, me conmovía, me afectaba; siento que esa fue la dificultad más grande. Por eso mi mecanismo para enfrentarlo fue desde los recursos más corporales pero aun así, sentido desde ese lugar, no completamente frío y distante. Creo que eso le dio la cualidad que necesitaba en ese momento el personaje. Y aparte de eso, es una peli muy pequeña, con un equipo muy pequeño, lo que permitía que los momentos más complicados, íntimos, pudieran fluir porque no me sentía invadida u observada por muchos extraños, sino que era el equipo pequeño, y todos de una gran confianza. Entonces, lo más dificultoso se compensó con ese ambiente en la producción.

Eduardo Martínez: Un gustazo estar acá, rodeado de gente que admiro muchísimo.

Yo soy un hombre de teatro, llevo 25 años haciéndolo, y esta fue mi primera incursión en el cine; por suerte soy muy joven. Mi personaje⁶ es un homosexual disidente en la Cuba de los ochenta. Se pueden imaginar que es un personaje socialmente totalmente apaleado, aplastado. Tuvimos que bordarlo de una manera muy especial, porque es un personaje real, que existe, un escritor, pero que no quería que su nombre se reflejara en la película. Entonces yo le propuse al director abrir un poco el diapasón, porque esa generación de escritores de los años sesenta y setenta en Cuba, como Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Guillermo Rosales y este personaje, que no voy a decir el nombre, en Cuba son completamente desconocidos. Ya yo los había trabajado en teatro, su obra, su literatura, su poesía, y el paso siguiente era en el cine. Hicimos una especie de mezcla entre todos los personajes de esa generación, todos homosexuales, todos apaleados, muchos fuera de Cuba; el único que quedaba era este, al cual la película estaba haciendo un homenaje. Una de las escenas más terribles fue la del acto de repudio. Acto de repudio en Cuba en



Eduardo Martínez (Andrés) en *Santa y Andrés* (2016), dir. Carlos Lechuga

los ochenta significaba que una multitud de cientos de personas, o miles de personas, iban a tu casa con bolsas con huevos, y una manera de mancharte era tirarte los huevos a tu cuerpo, no solo mancharte a nivel físico, sino también moral, espiritual; era una especie de acto de humillación pública. En esta escena, que fue para mí una de las más difíciles, me pasa lo mismo que decía Antonia, que hay que despojarse de esos clichés, de esos lugares comunes, y lanzarse al vacío, “no sé qué va a pasar acá, no vamos a planearla, vamos a improvisar”, y así empezó a fluir, empezó a darse el milagro. La voz del personaje era una voz muy particular, y yo estaba muy preocupado por cómo romper... Recuerdo que en

⁵ *Medea* (2017), dir.ª Alexandra Latishev Salazar.

⁶ *Santa y Andrés* (2016), dir. Carlos Lechuga.

algún momento nos quedamos solos el director y yo, y él me preguntaba: “¿Qué puede decir este hombre en ese momento?”, entonces le propuse: “Chico, ¿tú crees que pueda decir ‘¡Viva Fidel!’ en el momento en el que lo están apaleando?”, y él contestó: “No, eso es muy peligroso. ¿Qué otra cosa puede decir?”. Entonces yo pensé: “¿A qué puede un poeta atinar a echarle mano en el momento en el que están pateándote y pegándote por todos los lados?”, pues a la voz de otro poeta, a Martí, y empezó a gritar: “¡Viva Martí, viva Martí!”, mientras los otros, que le pegaban, gritaban: “¡Viva Fidel!”. Fue un grito salido de las tripas, y creo que nos conmocionó a todos. A mí me sorprendió, nunca me lo imaginé, fue en el momento, salió del culo *pa' rriba* y llegó a la garganta. Ese texto fue una de las razones por las que la película esta censurada en Cuba; sí, porque habla de un contrapunteo entre Martí y Fidel, Fidel ya muerto... Te puedes imaginar, ¿no? Es decir, nada que ver, pero en la mentalidad oficial en Cuba no cayó muy bien, así que desgraciadamente la película en Cuba no ha sido exhibida, a pesar de que ha tenido un recorrido internacional muy bueno. Y esa fue la escena más dura. Yo siempre tenía la frase de San Juan de la Cruz: “Para ir a donde no sabes, has de ir por donde no sabes”, y entonces si no quería bordear todos los clichés que se han hecho en Cuba sobre los actos de repudio, dije: “Pues me lanzo al vacío de no saber ni qué voy a decir ni qué va a suceder”, y eso fue una de las cosas más gratificantes.

DEL TEATRO AL CINE

Karina: Siempre causa mucho interés entre los estudiantes de actuación y los actores más jóvenes que tienen formación teatral saber cómo hacer la transición del teatro al cine. Algunos no se atreven, entre que sienten que la cámara no los quiere, que no van a saber cómo hacerlo o no tienen la oportunidad; otros lo hacen y los nominan para los Premios Fénix a la primera. Los que tengan experiencia previa en teatro, que creo que son varios aquí, ¿qué dirían? ¿Cómo se hace esa transición?

Eduardo Martínez: Yo creo que la transición fue muy orgánica, yo la sentí muy *piano*, muy suave. En el cine depende todo de cómo se haga, y el rigor y la bomba que uno le ponga a lo que está haciendo, y en ese sentido es lo mismo que el teatro. Claro, el teatro es muy ingrato, el teatro es muy duro; hacer teatro es una heroicidad en cualquier parte del mundo, y eso te deja el pellejo duro. Con esas armas uno tiene que ir al cine. La gente de cine me decía: “Te puedo poner un extra en esta toma”, y yo contestaba: “¡No!, si eso lo hago diario en el teatro”. Es decir, hay otra dureza en el teatro, y me funcionó de una manera muy orgánica, mi transición no fue traumática.

Eduard Fernández: Supongo que siempre generalizamos, depende del tipo de actor, de actriz, que seas. Creo que tienen algo de dos oficios distintos, siendo un mismo oficio.

Creo que hay que poner bien el marco, que solo hay libertad para cualquier cosa si hay un marco bien claro. Si el marco es claro, yo soy muy libre dentro. Cuando voy a hacer un *casting*, y me dicen: “Haz lo que quieras”, yo digo: “Yo, en principio, irme a mi casa. O me pones el marco o me voy a casa. Tú haz tu trabajo, me pones el marco, y yo dentro soy libre”. Y todos somos un poco vagos, me parece, yo si puedo no actuar, no actúo. Luego, una vez dentro te pones, y nos gusta mucho.

Yo he hecho mucho teatro también, antes y ahora, y me da la sensación de que el actor puede opinar, es decir, el espacio que tiene el actor en el teatro es mayor. Yo no soy amante del teatro asociado al naturalismo, me parece que puedes ir mucho más allá, y que el escenario pide que uno se vuelva un poco loco y vaya a aquel lugar que es no sé dónde, y eso es muy físico y muy claro, y tienes que empezar a recorrerlo un poco a lo loco y sabiendo de tu oficio. En el cine todo eso está un poco para dentro. Es como si el teatro estuviera de aquí para allá [del rostro para afuera], y pudieras hacer en una gestualidad todo; mostrar de una manera igualmente orgánica, pero menos naturalista y más loca, más cercana a la esencia de la humanidad. Y el cine, creo, es un poco más de aquí para adentro [del rostro para dentro]; si lo tienes todo, puedes no hacer casi nada, porque en esto que llamamos ojos, de lo que uno se suele enamorar cuando mira a otra persona, está todo. A veces nos pasa que ves actores y se lee el pensamiento. Y es cierto, es la grandeza, el cine es el primer plano. También dicen: “Visto de cerca, nadie es normal”, también es verdad.

Leonardo Sbaraglia: La cámara de cine ve más cerca que el ojo humano, puede enfocar más cerca, donde el ojo ya ve borroso.

A mí me parece que es al revés, que es más difícil pasar del cine al teatro que del teatro al cine. Porque un actor de teatro que tiene oficio, que tiene cultura teatral, que ha leído, que ha de alguna manera transitado autores, autores con un pensamiento y con una expresión detrás, va haciendo armas en su imaginación. Entonces quizá la dificultad en el cine es que de pronto en una escena de tres minutos, tenés que entrar ya transitando, mientras en el teatro transitás durante una hora y media, y es más fácil en ese sentido porque estás en tu propia vida, vas manejando tus propios tiempos.

Karina: Es más fácil, pero ensayaste dos meses. Para entrar en una escena álgida en el cine a lo mejor...

Paulina: También puedes haber ensayado dos meses en cine. Creo que lo que dice Leonardo es cierto, si vienes del teatro, lo que hay que hacer es regular algo, porque definitivamente en el escenario lo que uno tiene es una potencia libidinal. Uno se mueve con esa libido, una la deja ir y la controla, la deja ir y la controla, pero está en el marco del escenario; el marco es clave. Uno sabe que el marco del escenario te obliga a una inmensidad y a una pequeñez, pero que debe llegar hasta allá al fondo. En el cine no necesitas eso. Además de que la cámara entra, uno en el cine a veces es parte del mobiliario, es parte de un espacio



Antonia Zegers (Mariana) en *Los perros* (2017), dir.^a Marcela Said

como el desierto o un espacio como una cárcel o un bosque, uno es un elemento más dentro de ese universo que la imagen está presentando. Tienes que tener la capacidad de someterse a esa escala. Te diría yo que el trabajo como actor o actriz en cine te obliga a una sumisión mucho más exigente que en teatro. En teatro uno siente que mide, en mi caso, 1.62 m, pero sé que puedo llegar a medir 2.50 m y que puedo luego parecer una rata. Tengo esa sensación de mí misma cuando estoy en el escenario. En cambio, en cine estoy todo el tiempo pendiente de cuántas mesas, sillas, árboles y piedras hay a mi alrededor, y pregunto todo el tiempo qué plano están tomando, para saber qué hago,

porque la verdad es que de pronto el gesto que uno hace es completamente irrelevante en una situación de plano. Por ejemplo, el llanto, que a uno le cuesta tanto en cine, no porque a uno le cueste llorar, no porque cueste la emoción, sino porque tiene una dimensión tan distinta. Voy a compararlo con desnudarse en el escenario: Desnudarse en el escenario es inmenso, es un gesto del porte del Universo. Llorar en cine tiene esa misma dimensión. Uno tiene que saber que si uno llora como en la vida real, que se desenchaja completamente, no solo se ver horrenda, sino que el gesto no funciona. Entonces, va el director y te explica muchas veces delicadamente que, por favor, relajes un poco la cara, tratando de que tú no te quiebres en eso. Pero entender eso, entender la relación de uno como objeto dentro del plano cinematográfico y saber qué gestos puedes dejar ir y qué gestos debes contener es lo más difícil, y solo se aprende haciendo. Eso le diría a los chicos: “Resistan y resistan, porque solo se aprende haciendo”.

Eduard: Mi padre pintaba. Un pintor nunca pinta sobre un lienzo blanco, siempre da capas antes, y luego las capas que ha pintado las deja secar, va poniendo más capas, y sobre esas capas pinta el cuadro. Por tanto, debajo de ese cuadro, hay algo detrás. Tengo la sensación como actor, tal vez por ser hijo de pintor, que hay que hacer eso cuando actúas. Pintas las capas que tiene el personaje; las vas pintando antes de hacer esta escena. Trabajas la tristeza de todo lo que tienes anteriormente, esas capas con sus colores. Y seguramente la cámara, a pesar de uno —si sirve para el oficio—, verá a través de los ojos cuál es la capa que está adentro, que tú estás no queriendo mostrar.

Antonia: Yo tengo formación teatral, y dentro de la formación teatral hay música y canto, porque tiene que ver con la afinación. Un actor tiene que ser afinado. Tenés que afinar al actuar, en teatro o en cine, con tu compañero, tienes que afinar con tu equipo. Es una cosa de afinar con el entorno. Quizá una manera técnica de poder enfrentar ese tránsito es afinarse con el entorno. En el cine, una de las cosas bonitas que encuentro al hacerlo, es que es muy artesanal. Estamos en la era megatecnológica, y el cine todavía se hace de manera muy artesanal. A mí todavía me conmueve la cantidad de gente que se involucra en armar un plano de una escena que puede durar dos minutos y medio. Todo lo que significa montar ese plano, toda la cantidad de gente que está en unos detalles que solo en una pantalla grande llegan a verse; y eso es lo bonito, lo romántico; y tenés que afinar en eso. No podés llegar tú y entrar con un volumen que es otro, un cuerpo que es otro; son puras hormigas trabajando. O sea, la única figura que sobresale es la del director o directora porque hay una voz que habla sobre el resto, es muy jerárquico en ese sentido, pero de ahí somos todos unas hormigas que componemos un plano y armamos esa escena; y eso tiene un tono.

La formación que tiene que ver con la música, que todos los actores tenemos aunque nos haya costado a algunos más que a otros, es para eso: no solo si lograste o no lograste cantar, es lograste afinar. Uno ve de repente errores muy grandes de actores cuando no

afinan con su compañero, y dos personas actuando en tonos distintos es como si no se estuvieran escuchando. Tiene que ver con la afinación, cómo afinas con tu compañero, como decía la Pali [Paulina García]. Cuando uno tiene un compañero y se cuelga de él o de ella, uno afina en él, y él afina en ti, es una simbiosis amorosa, muy bonita. Eso extrapolado a un equipo completo.

Karina: Es un dar y recibir. Un maestro mío decía que la respuesta siempre estaba en el otro, en la mirada del otro, en el corazón del otro.

Liliana Biamonte: Pienso que es crear ese lenguaje en común; cómo me comunico a la hora de crear, que también funciona en el teatro, porque no todas las obras son iguales, no todas tienen el mismo estilo o tono. Finalmente, hacer equipo para encontrar un lenguaje en común, especialmente con el director y los otros actores. La capacidad para tener las suficientes herramientas de apertura para escuchar ese otro lenguaje, y que finalmente se parece mucho a la creación de un espectáculo teatral, porque tenés que abrirte a este nuevo universo que se está construyendo. Y en el cine, en cada película o cada audiovisual, es un nuevo universo que requiere un lenguaje especial.

Leonardo: El cine tiene mucho que ver con el vínculo y la confianza con el director. Si no existe esa confianza, es muy difícil. En el teatro, el director trabaja durante dos o tres meses, o el tiempo que sea necesario, y después los compañeros de alguna manera siguen construyendo y siguen afinando, y el director va una vez por semana y sigue ajustando. En cine, quien supuestamente escribió el guion —en la mayoría de los casos— también lo dirige. Pasa mucho que hay directores que también son autores, entonces tienen muy claro lo que quieren ver, quizá no lo expresan bien; eso ocurre la mayoría de las veces, no saben expresarlo, no tienen un lenguaje con el actor. Te dicen: “Quiero que hagas tal cosa”, y enseguida vos te sentís como que no terminás de entenderlo porque te lo pide de una manera que no es tu lenguaje. Entonces, como actor tenés que tratar de decodificar, de alguna manera, lo que el director quiere —si vos lo respetás; supuestamente dijiste que sí a la película porque te gustó el guion y te interesa ese director—. Hay como una especie de “dejarse llevar” por ese vínculo de confianza entre el director y el actor. Y el actor está, en el cine sobre todo, muy determinado por el director. Primero porque es el que está viendo absolutamente todo desde afuera —porque uno muy pocas veces se ve por el monitor—, no te podés ir dirigiendo a vos mismo; tenés que entregar tu confianza a otro. De pronto un director te dice: “Ahora hagamos cualquier cosa. Tenemos esta toma, afinamos otra. Y ahora hacé una que...”. Pero eso está bueno, ese es el verdadero salto al vacío. Eso te da mucha libertad. Por eso digo, el actor en el cine, al menos en mi experiencia, está muy determinado. Y después, el director es el que monta, el director es el que termina de establecer un lenguaje. La película no se entiende por tu trabajo, se entiende o no se entiende por cómo es el montaje, y cómo el montaje le da una lógica a tu propio trabajo.

EL TIEMPO Y EL PLANO EN CINE Y EN TEATRO

Eduardo: Cuando empecé a hacer la película, venía de hacer una temporada larga en teatro, y una de las cosas que más me llamó la atención, esta primera vez en el cine, fue el tiempo, cómo el tiempo en el teatro es una cosa y cómo el tiempo en cine es otra. Eso me rompió el cerebro, pero me lo hundió al punto en que me costó semanas entender, porque es otro el tiempo. Un segundo en el teatro es un abismo, es un hueco, pero en cine no es nada. Un minuto en cine tú lo puedes dilatar y crecer, y eso llevarlo a donde tú quieras, en teatro es muy diferente: un minuto hay que currárselo porque el público elige a dónde mira, pero en cine no.

Paulina: A propósito de “el público elige a dónde mira”, en el escenario uno hace todos los encuadres. Uno dice: “Ahora estoy a cuerpo entero, ahora estoy a plano americano”, y uno va estableciendo una relación física con el espectador, diciéndole por dónde debe ir leyendo: “Lee desde aquí para arriba, lee todo el escenario”. En cine es poco lo que uno puede halarle; de hecho, uno no le habla al público sino que le habla a una cámara, y es esa cámara la que va decidiendo dónde quiere leer. Por eso hablaba de la sumisión, porque en teatro creo que la sensación es más poderosa. En cambio en cine, la sensación es mucho más sencilla, uno tiene que dejar que la cámara te vaya tomando, y en ese estado, en esa relación, es que uno debe lograr atraparla; debe lograr este juego de coqueteo constante de “te doy, te quito”, “ven conmigo”, “no te vayas”. Hay algo ahí que uno va estableciendo con la cámara, pero no es una la que domina la imagen, es otro, son muchos otros los que dominan la imagen.

EL TRABAJO CON DIRECCIÓN

Karina: Hablando de nuevo de la actuación exclusivamente en cine, ¿prefieren la certeza o prefieren la incertidumbre? ¿Cómo saber distinguir qué es lo mejor para un proyecto en particular o para una escena en particular? ¿Prefieren algo ensayado, muy establecido, o prefieren la sorpresa?

Paulina: Depende la escena. Si es una escena sexual, prefiero la certeza, prefiero una escena coreografiada, súper clara sobre dónde va qué. A esta altura, que todo esté desordenado, francamente... Es muy difícil actuar desnudo, muy difícil, es el lugar más difícil de la actuación, donde uno está preocupado por muchas cosas menos por la actuación, entonces actuar ahí es, yo siento, lo más complejo. Así que si es una de esas escenas prefiero que esté súper concertada, súper dialogada, para que toda la actuación, todo lo que debe suceder de verdad, aparezca. Si, en cambio, es una escena de mucho diálogo, en general prefiero no tener idea de para dónde va a ir, porque hay algo ahí que va a latir solo, y de

repente la gente se emociona en las partes más insólitas, y uno dice: “¿Y este para dónde se fue? ¿Ahora cómo hago?”. Te obliga a un frenesí de decisiones que a mí muchas veces me resultan vitales.

Leonardo: De alguna manera esta profesión nos va midiendo con nosotros mismos todo el tiempo. De alguna manera hay una dinámica constante entre la propia vida, la propia experiencia de vida que uno va teniendo como ser humano, toda la información, y las cosas que te van pasando en dinámica con cómo va creciendo y cómo se va moldeando tu propio instrumento actoral. Creo que hay una dinámica constante en ese sentido. Siento que ahora uno puede, quizás por ser más adulto, no sé, pero de alguna manera te vas desnudando. Yo lo que siempre he buscado frente a la cámara ha sido crear una relación de intimidad, y muchas veces hasta puedo tener más intimidad con la cámara que con mi propia almohada. En ese sentido, es como una búsqueda personal; tratar de encontrarla no solo con la cámara sino con todo el equipo que está alrededor, está el tipo que la pone, el tipo que hace el foco, el tipo que te pone el micrófono... Entonces lo que fui encontrando, como mi propia dinámica, es tratar de establecer una relación íntima con todos ellos que están en ese mismo espacio. Por eso me cuestan tanto los primeros días de rodaje, porque no conocés a nadie, y es imposible encontrar una situación de intimidad. Creo que la cámara te invita a no defenderte, a no poner trabas en el medio, y ¿qué son trabas? Tu propio miedo, tu propia incertidumbre o certeza, como quieras llamarlo, porque vos inevitablemente te protegés y volvés a un lugar conocido. Pero si vos te vas liberando de muchas cosas, desnudando de muchas cosas... La idea es esa, tratar de establecer un vínculo con ese personaje, con ese actor, con ese director, con la gente que está ahí, en el cual vos podás estar desnudo aunque estés vestido. He aprendido mucho del trabajo en ese sentido en los últimos años y a nivel personal, y eso me ha devuelto, también a nivel personal, muchas cosas, como si uno pudiese ir a lugares a los que los personajes se animan a ir, y uno no. Los personajes muchas veces te pueden alumbrar una parte que estaba oscura de ti mismo, y hay que animarse a ir ahí. A lo que voy es que esta profesión te va moldeando y vos vas moldeando la profesión. En ese sentido creo que hay una dinámica constante.

Antonia: Yo amo la incertidumbre, me encanta la sorpresa que trae, los milagros del *set*. Trabajé mucho tiempo con Pablo Larraín, y él inventa las escenas en el rodaje, escribe escenas a la hora del almuerzo. Entonces uno llega a la filmación con el texto aprendido y sabiendo que probablemente vas a hacer cualquier cosa menos esa escena. De repente uno lo veía con Armstrong [Sergio], el director de foto, tenían unos paseos atrás, caminaban, y uno decía: “Chucha, está inventando algo, ¿qué me va a poner a hacer?”. Y venían de vuelta, y otra cosa, nada que ver. Entonces ahí yo aprendí a estar disponible, a llegar al *set* totalmente disponible a cualquier cosa. En *Los perros* de Marcela Said, que viene del documental —tiene tres documentales previos, muy sólida carrera como documentalista—,



Leonardo Sbaraglia (Duarte) y Daniel Hendler en *El otro hermano* (2017), dir. Israel Adrián Caetano

ella hizo unos cruces feroces con la realidad. Hay una funa [acto de repudio], una escena como la que tú describías [a Eduardo Martínez]; en Chile se funaban los militares que estaban libres. Ella fue donde la verdadera Comisión Funa, entonces la funa era de verdad y ellos se fueron en volada y me dieron cuatro patadas en el suelo porque no son actores y no se saben medir. En todo eso aparecen cosas increíbles. Sé que todos los trabajos requieren un método, yo también soy muy trabajadora, amo mi trabajo, pero lo que también amo de mi trabajo es el misterio que tiene, es ese espacio de incertidumbre.

Karina: Pensando en lo que decía Leonardo hace un momento, cómo los directores en ocasiones nos ven como bichos raros, no saben cómo hablarnos, si tuviéramos oportunidad de darle un atajo a los directores, darles algún consejo o algún *tip* de cómo somos seres humanos, y aunque somos “cuatro por cuatro”, tal vez se nos podría tratar con otro vocabulario... Si pudieran darle un consejo a algún director, ¿cuál sería?

Antonia: Hay que aprender a leer entre líneas. Creo que no se le puede entregar un manual a los directores de cómo expresarse, es habilidad de uno y es algo simbiótico y químico, uno va entendiendo más allá de las palabras en esta relación que se empieza a armar en el *set*. No creo que haya un manual para explicarse, ellos también tienen un universo que están poniendo afuera, con toda la confusión que un universo personal tiene. Yo trabajé en teatro con Ramón Griffero, un director de teatro muy importante en nuestro país. Lo que él te decía que tenías que hacer en realidad era todo lo contrario, porque él te lo decía actuando y actuaba pésimo. Es director y dramaturgo, un gran dramaturgo, maravilloso, pésimo actor, entonces él te actuaba, y cuando tú lo imitabas, decía que lo estabas haciendo pésimo. “Lo estoy haciendo igual a ti”, pensaba yo, pero él tiene una autoimagen súper distinta de sí mismo. Rápidamente, porque soy una rata astuta, rata de signo, caché que no tenía que copiarlo sino leerlo entre líneas. Y creo que eso pasa con todos los directores.

Liliana: Para los directores, recordarles, si ellos están contando esta historia, esta historia humana, que nosotros también somos actores humanos, y que su abordaje o su acercamiento hacia nosotros sea desde ese lugar; que no somos un chunche más —chunche en Costa Rica quiere decir un objeto más—, como la cámara o el micrófono, o una necesidad técnica, sino que somos un vehículo para contar su historia humana. Si tienen esa sensibilidad para escribir una historia, y la necesidad de contarla, creo que también tienen la sensibilidad para comunicarse con sus actores y actrices. Entonces, volver a ese lugar básico, porque de repente durante el rodaje hay muchas cuestiones técnicas y formales que resolver, y olvidan que sos de carne y hueso y que tenés las mismas emociones y sentimientos que ellos quieren transmitir. Recordarlo en ese momento, no es como que le vas a abrir o cerrar el foco al actor o le vas a subir al volumen o se lo vas a bajar, porque a veces las indicaciones son así: “No, más bajito” o “subile el tono emocional”. Mejor hablemos desde un lugar que tiene que ver con esa humanidad de la experiencia, que si ellos tienen esa sensibilidad, recordarla a la hora de la comunicación con sus actores y actrices.

Eduard: Muy a menudo, entre actores, seamos sinceros, se dice de los directores: “Es como casi todos, no sabe dirigir actores, pero tiene buen gusto eligiendo”. Hay otros que dicen: “Y además tiene mal gusto. Hostia, es terrible, es un horror”. Nos ha tocado lidiar con todo, lo cual te hace crecer y está bien.

Yo tengo claro que cuando voy a hacer una película, estoy ayudando a un señor a contar una cosa que le apetece mucho contar. Además, trabajando con él me voy a contar

un poco a mí mismo porque es inevitable. El primer día que lo saludo es cuando conozco más a un director: la mano, es frío, el beso es mucho, y el abrazo es un intermedio bueno, y a veces te encuentras con la coraza. A veces abrazas a un director y dices: “Este es el molde de la coraza”. Es verdad, los directores a veces tienen una cierta falta de humanidad, de empatía, les cuesta un poco, están un poco defendidos. Yo creo que los personajes se hacen, tengo la sensación, entre lo que el personaje sabe de sí mismo y lo que el personaje ignora de sí mismo, pero yo como actor sé. En ese *décalage* creo que está el trabajo del actor. En realidad, este personaje ahora se levanta y se va hacia la puerta indignado, ¿por qué?, porque le quiere dar un beso y no se atreve; pero él no lo sabe, pero yo sí sé que eso es así; creo que ahí está el personaje.

Eduardo: En la relación con los directores, creo que debe haber algo en esa defensa. Pero una de las mejores opciones para atacar es la indefensión. Es decir, cuando el actor depone las armas, el otro no se siente atacado y depone; hay algunos que tienen la estructura egocéntrica muy bien hecha, muy fuerte, y es imposible, pero uno lo va calibrando. Esa disponibilidad, de la que Antonia hablaba, yo la conecto también con la indefensión; es decir, no me defiendes pues no me atacas. Es difícil, es difícil pues todos tenemos un ego sabroso, bien activo a la hora de actuar —los actores generalmente tenemos ese ADN—, pero uno tiene que aprender a desconectarlo. Me habla alto, le hablo más bajito; me sigue gritando, le hablo aún más bajo para que apenas me pueda entender. Si no me funciona, bueno, a lo otro, a decirle los cojones más grandes, atacarlo. Pero en esa pulsación puede haber algo.

Karina: Es la rendición de la que hablaban Paulina y Leonardo, que con el paso del tiempo está llena de aprendizaje para uno.

Antonia: Yo creo que hay un alto grado de astucia. Si uno se pone como: “Es que los directores son así, no saben hablarme o no respetan mi sensibilidad tan sensible”, te estás haciendo un flaco favor a ti, sobre todo en cine, porque uno en cine no sabe lo que está haciendo, no tienes idea. Las películas se hacen en la sala de montaje, y el rodaje es juntar material para escribir la película en una sala de montaje, esa es la realidad del asunto. Excepto que sean filmaciones muy pegadas al guion, pero en general en un cine más experimental hay hartito muñequero. Entonces, hay que ser astuto, someterse no realmente sino ser astuto, saber qué te sirve de ahí. Muchas veces pasa que un director te propone algo: “Haz un poco de A, B, C, con un poco de esto”, y no se da ni cuenta, y tú pones tu punto de vista sin confrontarlo, cuando es un director más autoritario, y tú por las tuyas vas y pones tu matiz. De repente no se da cuenta, pero él dijo A pero también le gustaba B y C, solo que no sabía explicarlo. Es pura astucia para sacar un buen provecho para tu trabajo.

Karina: Y el proyecto en general finalmente se beneficia.



Liliana Biamonte (María José) en *Medea* (2017), dir.^a Alexandra Latishev Salazar

Antonia: Obviamente. Estamos todos lidiando con el director, no solo los actores, también los iluminadores, los ambientadores, los vestuaristas, están todos en relación al director. Ser director a mí no me lo den, me muero, lidiar con ese nivel, todo va al director, desde la polera que tenés puesta, la luz, el foco, el actor, que necesita ser bien tratado. Por eso yo creo que ahí cada uno tiene que encontrar su lugar en esta afinación del total, nosotros no somos tampoco lo más especial de un rodaje.

GÉNERO Y CINE

Karina: Tengo que hacer una pregunta de género por como están las cosas en América Latina, en general, y en México en particular, porque el cine es identidad y cultura, y porque hay por ahí un par de estadísticas que dicen que de diez películas, en siete casos los personajes protagónicos son masculinos y en tres son femeninos. ¿Cómo vemos —hombres y mujeres, no crean que es una pregunta solo para las mujeres, porque los que estamos aquí somos los privilegiados y las privilegiadas que estamos haciendo cine y que tenemos papeles protagónicos, y ustedes incluso nominación— la forma en que se nos representa a las mujeres, y qué personajes nos faltan? ¿Qué opinan respecto a eso en el cine que se hace en Latinoamérica?

Liliana: Es curioso que des esa estadística porque en Costa Rica ha pasado todo lo contrario en los últimos dos años. En el cine hay muchas más directoras mujeres, incluso películas de directores hombres han sido protagonizadas por personajes femeninos. Es curioso, todavía no he identificado el fenómeno, pero es interesante, hay directores hombres que deciden hacer su película desde un personaje femenino, y además se han hecho grandes producciones también de directoras con personajes femeninos. Yo ahora no podría decir por qué está pasando eso específicamente, pero está pasando. Sin embargo, como es una industria cinematográfica muy joven y muy pequeña, tal vez no tenemos la proyección que tienen otros países latinoamericanos o España, entonces tal vez no se ve en el resto del mundo ese trabajo, pero internamente la producción sí se está llevando hacia ese lugar. ¿Cuál es la imagen que están transmitiendo? Por ahora son historias muy íntimas, de personajes, no hay tantas historias de denuncia, con corte político; son sobre todo historias de muy dentro de casa, de puerta cerradas, de estas mujeres.

Paulina: No tengo una estadística de si el cine de Chile está más inclinado hacia un lado o hacia el otro. Probablemente se supedita exactamente a lo que tú dices, me imagino, no creo que Chile sea muy vanguardista en cuanto a elevar más películas de género que otras. Pero, por decir algo bueno del país, creo que es uno de los países que ya comenzó a hacer cine con el tercer género, que son los transexuales, y de hecho una de las actrices transexuales está nominada para actriz junto con nosotras, y eso habla muy bien de lo que está sucediendo. La perogrullada de decir que América o el mundo hispanoparlante es machista y que es muy difícil de romper ese molde, sí, sin duda; que todavía mueren demasiadas mujeres a manos de sus parejas masculinas, sí, sin duda, demasiadas para todas las campañas que se han hecho, demasiadas para todos los movimientos que ha habido, y no bajan las cifras. Pero, dicho todo eso, que me parece de suma importancia y no quisiera quitarle ni un gramo de relevancia al problema, tal vez pasa el hecho de que se escriban menos guiones donde las mujeres sean protagonistas. Pasa primero porque hay menos directoras mujeres haciendo cine, que sin duda influye, y luego, en general les

cuesta mucho a las artistas mantenerse. Leía el otro día a la ganadora del Premio de Novela en Guadalajara, que fue una chilena⁷. Ella decía cuánto tiempo le había quitado a su casa para poder escribir la novela, lo que significó. El tiempo que le quitó partía a las 4:30 de la mañana; y luego empezó a raspar la olla de los momentos que tenía para poder escribir una novela brutal, política, sobre un personaje siniestro en la dictadura y con una técnica impresionante. Creo que entonces las directoras también están quitándole tiempo a sus vidas, no solo a sus parejas y a sus hijos. No es que los hombres no, pero todavía nos pesa mucho a nosotras. A mí me pesa un montón irme de mi casa cada vez que tengo que ir a rodar afuera, y la pienso. No es que dude en hacer el rol, pero tengo un momento de tensión que digo: “Son muchos meses, ¿cuándo puedo volver?”, empiezo a caminar en un laberinto para ver cómo arreglármelas. Creo que pasa por ahí, pasa porque tener una protagonista femenina significa todo esto que te cuento, que hay que lidiar con muchas cosas del universo femenino, para un director debe ser complejo. Y también, dicho todo eso que son puras perogrulladas, creo que las mujeres cambiamos tanto a final del siglo XX y comenzado este XXI, que todavía para los guionista y escritores dar cuenta de esta mujer es difícil, porque está ocupando lugares muy importantes que significa contar la historia; ya han sido presidentas, ya han vivido crisis enormes que han llevado países a unos límites, a unas fronteras tremendamente peligrosas, ya se han visto insertas en maniobras políticas o económicas truculentas. Entonces parece que empezaron a ocupar un lugar igual, digamos, que los hombres ya ocupaban hace mucho tiempo. Puede que por ahí esta novedad todavía sea inasible y un poco incomprensible, puede que no tenga una forma tan clara. Eso te lo digo como a las grandes alturas, pero también en la intimidad, puede que nuestro comportamiento también haya variado. Debe estar un poco difuso el borde.

Karina: Ahora que decías esto de la vida doméstica, me acordé de una poetisa iraní, Forugh Farrojazad, que decía: “Cuando una mujer está pensando en poesía, el arroz se le quema y el niño llora en la cuna”. Es difícil a veces complementar ambas. ¿Alguien más que quiera aportar algo sobre este tema de género? ¿Algún hombre que se anime?

Eduard: Es así, pero es así en todos los ámbitos de la sociedad. Yo creo que una de las revoluciones posibles aún es la revolución de género. Es que las mujeres empiecen a gobernar, a mandar y a hacernos pasar a los hombres por su lógica, volviéndonos un poco locos, porque es distinta. Lo que ocurre es que la lógica del mundo está planteada, y los cimientos están asentados, desde la lógica masculina, entonces entrar ahí debe ser muy complicado —y que por favor no entren ahí solo las mujeres que tienen una lógica masculina sino con esa lógica femenina—. Creo que esa revolución es posible.

⁷ Nona Fernández, *La dimensión desconocida*, Literatura Random House, 2016.

Antonia: También es un cambio de lógica. A mí me ha pasado varias veces de distintas formas. Nosotros tenemos una presidenta mujer por segundo periodo, entonces un periodista me preguntaba por el machismo en Chile y los lugares de poder, y yo le decía: “Oye, tu presidenta es mujer”, y me respondía casi como si no importara porque eventualmente terminaría su mandato. Y tiene algo de razón en el sentido de que la lógica no ha cambiado. Las mujeres han tomado esferas de poder, quizás desde una lógica igualmente masculina, porque la pregunta es la misma, y si tú tienes una presidenta mujer por segunda vez, no deberías estar haciendo la misma pregunta, deberías estar súper orgulloso y algo en tu lógica cambia, al menos la articulación de la pregunta. Pero en la articulación de la pregunta es como si la máxima autoridad de tu país no fuera una mujer, entonces ahí está el desprecio. En el cine, por ejemplo, no es entrar en estadísticas de cuántas películas femeninas o masculinas y empezar a competir por esto: “Que este año en Hollywood —porque todo va para allá— ganaron cinco mujeres”, si no se cambia la lógica. Una de las películas más bellas sobre temática femenina que se han hecho en mi país es *Gloria*, y la hizo un hombre, que es un hombre muy bello por lo demás, particularmente bello [Sebastián Lelio]. Es esa belleza que está en él, y la belleza de la Pali juntos, la que hizo aparecer a una mujer que no tantos hombres son capaces de hacer aparecer, y es porque él tiene una sensibilidad muy particular. Creo que es una lógica muy masculina las estadísticas, llevarlo a números: ¿Cuántas directoras mujeres tenemos hoy día, cuántos hombres? Estamos en la misma lógica matemática de quién gana, quién pierde en esa suma, y creo que ese no es el punto.

Karina: Es una forma simple de invitar a una reflexión en ese sentido.

Antonia: ¡No, no! No lo digo por tu pregunta. ¡Es universal, está en todos lados! Hay algo que no ha cambiado ahí, porque aunque haya una que sea lo suficientemente hermosa para mover a hombres y mujeres a conmoverse, con esa es suficiente. Es cambiar la lógica.

SOBRE OTROS TEMAS

Karina: Yo estoy muy emocionada de estar aquí hoy con ustedes y me parece muy inspirador, precisamente porque la tendencia en Hollywood —como dices tú, todo va para allá— es protagonistas veinteañeras, en películas de comedia. Y yo las veo a ustedes, veo el cine que hacen y me resulta muy esperanzador para las actrices en Latinoamérica, que hay todavía muchas historias que contar de mujeres completas que no solo son “la mamá de”, “la hermana de” o “la esposa de”. En ese sentido lo celebro muchísimo. Quiero preguntarles si tienen otros intereses además de la actuación con respecto al cine; si quieren escribir sus guiones, si les interesa dar el paso a la dirección, a la producción, o tienen las manos llenas con la actuación y para nada se les ocurre querer inventarse su propia historia.

Antonia: Yo ahora estoy escribiendo por primera vez. Con Marcela Said estamos escribiendo juntas. Yo me había declarado completamente inepta, ni un *email* lo escribo largo, ahora un guion, imagínate. No es lo mío, lo mío es hablar. Marcela me invitó a hacerlo porque trabajamos mucho el guion de *Los perros* juntas, y ahí se armó una simbiosis artística muy bonita. Ella me invitó a que escribiéramos y en el camino me di cuenta de que sabía mucho más de lo que creía que sabía por el solo hecho de haber leído tantos guiones y obras de teatro y haber desentrañado tantas historias; así que estoy en un océano desconocido y que está siendo muy bonito, pero todavía no sé muy bien a dónde va. ¿Cómo era el de San Juan de la Cruz?

Eduardo: “Para ir a dónde no sabes has de ir por donde no sabes”.

Antonia: Exacto, es justamente donde estoy.

Paulina: Sí, la escritura también. Yo he escrito antes teatro y soy directora de teatro además, entonces la escritura es algo que me seduce mucho, solo que no logro encontrar el tiempo. Ese es el universo que me interesa, si es que hay otro universo en el cine que la actuación, digamos.

Antonia: ¿No te pasa que es rico eso de lo privado de escribir, lo silencioso, como en contraposición a todo eso que involucra nuestro trabajo?

Paulina: Sí, sin duda. Es muy agradable la instancia solitaria de resolver los problemas sola, pero al mismo tiempo es un vacío enorme, encontrar el lugar de la escritura es difícil. No sé, todo me parece tan difícil. Trabajar me parece difícilísimo, cada vez más.

Eduard: Yo siempre tengo la sensación de que me hubiera gustado, me gustaría, dirigir algo; lo que ocurre es que siempre encuentro que lo que pienso es malo, o es una buena idea pero luego no hago nada más. Yo de hecho estudié Dirección de Cine antes de estudiar mimo —porque yo no estudié interpretación, estudié mimo—. Pero me pongo el listón tan arriba, que es una trampa para no hacer nada. Total, a ver si algún día lo logro.

Leonardo: A mí pasa muy parecido. Como que me dan muchas ganas de dirigir, de pensar en eso o de escribir inclusive, pero en principio nuestra tarea actuarial a mí me lleva mucho tiempo, mucha energía. No sé si lo voy a hacer, porque me pasa como a Eduard, que hay tantos directores, tanta gente haciendo cosas, pero bueno, de pronto ves otros trabajos hechos por otros actores, y te entusiasman. Creo que hay algo ahí para aportar desde el lugar de uno.

Karina: ¿Qué diferencias y ventajas encuentras entre trabajar en España y en Argentina?



Paulina García, Eduard Fernández, Karina Gidi, Eduardo Martínez, Leonardo Sbaraglia, Antonia Zegers y Liliana Biamonte - Semana Fénix 2017, Cine Tonalá

Leonardo: No sé, muchas y pocas, depende de cada director. Hay directores que son muy parecidos entre sí. Me parece que cada dinámica de rodaje la determina el director. En España en general se trabaja con más presupuesto; un presupuesto medio en España es de un millón y medio de euros, dos millones, más o menos. Un presupuesto medio en Argentina es de 400, 300 mil dólares. Entonces ahí hay una gran diferencia, muchísima. Yo acabo de hacer una película que costó 200 mil dólares en Argentina, inevitablemente se nota, es así, es la realidad. Pero a mí hay otra cosa que además me preocupa muchísimo particularmente en

este momento porque me dedico a esto, me parece que está cada vez más grande la brecha entre el cine de autor y el cine comercial. En ese sentido, ¿cuáles son los caminos para el cine de autor? A mí me parece que en este momento hay un gran problema, al menos en Argentina, en relación a películas maravillosas que se estrenan y están una semana en cartel, una semana. De pronto la gente ni se entera que las películas se han estrenado, y esto desgraciadamente pasa con 80% o 90% de las películas argentinas, probablemente con las españolas y las chilenas también. Con las chilenas, por ejemplo, nosotros no tenemos prácticamente intercambio, en Argentina no vemos películas chilenas, y creo que en Chile no se ven películas argentinas casi, excepto las de Darín. Y se hacen muchas películas en Argentina, y viceversa. Entonces creo que ahí hay un gran problema que a mí, como hacedor de este medio, me preocupa mucho, porque es como que el cine de autor de alguna manera tiende a desaparecer.

Eduard: Tiende a desaparecer desde el momento en que en el avión que nos traía aquí, si querías ver una película, tenías que entrar a un ícono que decía “Entretenimiento”. Decir que el cine es entretenimiento es una opción, pero solo una, y creo que está muy manipulada y muy llevada a donde ellos quieren. Por tanto, a veces nos convencen y nos dicen que nos dedicamos al entretenimiento. En todo caso sí tendría que haber aquí, creo que eso sería bueno, mucha más mezcla y que se pueda ver en España y en todos los países latinoamericanos cine de toda Latinoamérica, porque eso nos enriquece y nos da fuerza, que igual es lo que no quieren.

Leonardo: Por eso digo que ahí hay un asunto a resolver, que no depende de nosotros sino que depende de los dueños de las salas, de los distribuidores. Por ejemplo, *El otro hermano*, esta película que vengo a presentar acá, una película que tuvo críticas extraordinarias, con un director [Adrián Caetano] del trío de Lucrecia Martel y Trapero, que son la nueva generación del cine argentino, que de alguna manera han fundado el Nuevo Cine Argentino; el productor, un tipo sagaz, un tipo inteligente, un tipo con contactos, quiso trabajar con una distribuidora nueva, y al negociar con los exhibidores quería 90 copias, le terminaron dando 50 y en la mayoría de las salas con solo una vuelta o con dos vueltas en lugar de cinco o seis. Eso es un problema concreto, entonces, ¿para qué público uno trabaja? Te ofrecen una película que no tiene presupuesto y vos decís: “La voy a hacer”, y después no la va a ver nadie, me ha pasado en cuatro o cinco. Sin embargo tenés ganas de hacerla y sabés que no va a tener ninguna salida en ninguna parte, que la van a ver cinco mil personas, o diez mil; ese es un problema para atender. Yo creo que no hay que dejar de hacer, yo quiero seguir haciéndolas, así como hacer *Relatos salvajes*, por supuesto, pero es un problema, es un problema que hay que resolver, hay que resolver desde la política con los exhibidores, que tienen un gran monopolio en casi todos los países, porque si no, van a matar a nuestras propias culturas. Es como dice Eduard, nosotros tenemos un mercado tan grande en Latinoamérica y en España, tan grande, y los que han tomado eso

y lo han unificado de alguna manera ahora son HBO, Fox, Netflix. Tienen por supuesto más armas y poder económico para poder hacerlo, pero se han dado cuenta que tienen que unificar el mercado. Un ejemplo es *Narcos*. Pero a mí me parece un asunto grave, a mí como actor, como hacedor de este medio me preocupa. Entonces antes de preguntarme si quiero hacer cine, me pregunto para quién uno va a seguir actuando y de qué manera.

Karina: En México es muy parecido. Se pueden filmar 130 películas en el año y se pueden llegar a ver 15...

Antonia: Aquí entra el nicho de las “películas de festival”. Quizás todas las películas que estamos acá presentando son películas de festival. Entonces se empieza a generar un diálogo entre el ombligo y la cabeza del cine; porque querés llegar a tal festival, llegaste, y te vas topando con la misma gente en el circuito de los festivales, pero no cruza la frontera del público.

Karina: Y eso no fortalece la industria.

Antonia: No porque es endogámico, está todo adentro y no cruza la frontera al público y eso es grave, estoy muy de acuerdo contigo. Pero la protección y la educación tienen que venir desde otros lugares. No es solamente que el cine sintonice con el público sino también empezar a sacar el tema del entretenimiento como única posibilidad de ir al cine, generar el espacio, proteger esas películas que no llevan una cantidad X de espectadores las dos primeras semanas. En Chile son bárbaros, cortan cabeza a las dos semanas. Una película que se demoró cuatro años en salir a la luz, que en dos semanas están afuera porque no logró el mínimo.

Karina: Y es un poco como dice Leonardo, no está en nuestras manos directamente tomar esa decisión, es una cosa sistémica sobre la que habría que reflexionar. Necesitamos otra mesa para poder reflexionar sobre eso. Antes de despedirnos y agradecerles muchísimo por su generosidad y su tiempo, ¿llegaste al cine para quedarte, Eduardo?

Eduardo: Sí, definitivamente.

Karina: Les agradezco enormemente, les deseo mucha suerte con sus nominaciones y espero encontrármelos pronto.



Eduard Fernández (Francisco Paesa) y Emilio Gutiérrez Caba (Osorno) en *El hombre de las mil caras* (2016), dir. Alberto Rodríguez

