

La piel del cine: escrito sobre el Tercer Cuerpo

The Skin of Cinema: Written on the Third Body

A pele do cinema: escrito sobre o Terceiro Corpo

Alfredo Castro

TEATRO LA MEMORIA, CHILE

Actor y director, fundador de la compañía Teatro La Memoria. Ha sido autor y director de las obras *La manzana de Adán* (adaptación del libro de Paz Errázuriz y Claudia Donoso), *Historia de la sangre* y *Los días Tuertos*. Ha adaptado para el teatro las novelas de Diamela Eltit *Mano de obra* y *Jamás el fuego nunca*. Ha llevado a escena obras tales como *Casa de Luna*, de Juan Claudio Burgos, basada en la novela de José Donoso *El lugar sin límites*; *Hechos consumados* de Juan Radrigán; *Patas de perro*, adaptación de la novela homónima de Carlos Droguett; y *Psicosis 4:48*, de la dramaturga inglesa Sarah Kane. Como actor de cine, pueden destacarse los filmes *Tony Manero*, *Post Mortem*, *Desde allá*, *Museo y Rojo*. Correo electrónico: teatrolamemoria@hotmail.com

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl23-46.pcet



Resumen

Antonin Artaud entiende la crueldad como necesidad y rigor, como la implacable e irreversible decisión interior de transformar al hombre en un ser lúcido, capaz de hacer nacer el nuevo teatro. Al establecer un paralelismo con estas ideas, el ensayo parte de la experiencia del autor como actor y director de teatro, para entender que el acto de interpretar a un “otro” sujeto, requiere poner fin al corte y separación entre el cuerpo del actor y el cuerpo ficcional del personaje, experimentando así una disolución. Este deslizamiento de uno en el otro necesita de la existencia de un Tercer Cuerpo, el cual hace posible pensar y materializar las escenas que han acontecido antes, mucho antes que ese cuerpo. El ensayo finaliza con una reflexión sobre la actuación en tres películas del cineasta chileno Pablo Larraín.

Palabras clave: Teatro de la Crueldad; Antonin Artaud; actuación; cine; cuerpo; Pablo Larraín; Alfredo Castro

Abstract

Antonin Artaud understands cruelty as necessity and rigor, an implacable and irreversible inner resolve to turn man into a lucid being who is able to give birth to a new theatre. In line with these ideas, this essay begins with the experiences of acting in and directing theatre to understand that the act of portraying an “other” subject requires to end the separation between the body of the actor and the fictional body of the character, an experience of dissolution. This shift from one to the other requires a Third Body, one that makes it possible to think about and materialize scenes that took place long before that body came into existence. The essay ends with a reflection on Alfredo Castro’s work as an actor in three films by the acclaimed Chilean director Pablo Larraín.

Keywords: Theatre of Cruelty; Antonin Artaud; performance; film; body; Pablo Larraín; Alfredo Castro

Resumo

Antonin Artaud entende a crueldade como necessidade e rigor, como a implacável e irreversível decisão interior de transformar o homem em um ser lúcido capaz de dar à luz o novo teatro. Ao estabelecer um paralelismo com estas ideias, o ensaio parte da experiência como ator e diretor de teatro, para entender que o ato de interpretar a um “outro” sujeito requer pôr fim ao corte e separação entre o corpo do ator e o corpo ficcional do personagem, experimentando assim uma dissolução. Esse deslizamento de um no outro precisa da existência de um Terceiro Corpo, que faz possível pensar e materializar as cenas que ocorreram antes, muito antes que esse corpo. O ensaio acaba com uma reflexão sobre a atuação em três filmes do cineasta chileno Pablo Larraín.

Palavras-chave: Teatro da Crueldade; Antonin Artaud; atuação; cinema; corpo; Pablo Larraín; Alfredo Castro

RECIBIDO: 20 DE AGOSTO DE 2017. ACEPTADO: 15 DE ENERO DE 2018. DISPONIBLE EN LÍNEA: 30 DE DICIEMBRE DE 2019

Cómo citar este artículo:

Castro, Alfredo. “La piel del cine: escrito sobre el Tercer Cuerpo”. *Cuadernos de Literatura* 23.46 (2019): 94-109. <https://doi.org/10.11144/javeriana.cl23-46.pcet>

“El Hombre está solo, tocando desesperadamente la música de su esqueleto, sin padre, sin madre, sin familia, sin amor, sin dios. Anda del equinoccio al solsticio, sujetando él mismo su propia humanidad”

ANTONIN ARTAUD

Lo crudo

Crueldad deriva de crudo, de aquello que se deleita en la sangre, de la carne que sangra... Sanguinario, pienso ahora. Este texto es mi testimonio como actor y director de teatro, una interpretación desde la experiencia orgánica de una poética y no desde un saber académico. Para construir este ensayo, acudí a lo que constituye para mí un origen, a la escritura dolorosa y lúcida, siempre inspiradora y contingente, de Antonin Artaud. Poeta, dramaturgo, director escénico y actor francés, creador del Teatro de la Crueldad, Artaud entiende la crueldad 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. Pero como él mismo dice, todo nacimiento implica también una muerte. Para dar origen a su crueldad sería necesario cometer un asesinato: hay que asesinar al padre de la ineficacia en el teatro, al poder de la palabra y al poder del texto.

Para Artaud, y para mí con él, el texto se ha convertido en el Dios todopoderoso que no le permite nacer al verdadero teatro. Al atentar contra la palabra, atentamos contra nosotros mismos. En nuestra cultura occidental, desde siempre, el lenguaje verbal ha sido aquello que nos ha permitido comprender al mundo. Y lo hemos comprendido mal. Al asesinar el lenguaje verbal, estamos asesinando al padre de todas nuestras confusiones y, por fin, seremos libres.

El psiquiatra David Cooper, teórico y líder de la antipsiquiatría, planteaba que “En el primer mundo, todos los muertos son asesinatos enmascarados como suicidios, a su vez enmascarados como ley de la naturaleza. En el Tercer Mundo todos los muertos son, simplemente asesinatos” (Gauthier, Sollers et al.). De acuerdo con el escritor francés Philippe Sollers, en el libro *Artaud*, lo que Cooper quería decir con esto es que Artaud estaba más cerca del Tercer Mundo que del Primer Mundo. “Escribo para los analfabetos” decía Artaud (“Para los analfabetos”). A su parecer, es en este Tercer Mundo, crudo/cruel, donde perviven mito y

rito, donde aún resulta 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 que dieron origen al teatro. En ese diálogo con la naturaleza, así como en la interpelación a ella, es donde el cuerpo podría recobrar el desenfado que tenía cuando Dios estaba ausente. Y no en esa Europa contaminada de racionalismo en la que Artaud vivió y que sigue siendo el referente de nuestra civilización. En esa Europa los sujetos están constituidos solo verbalmente, cuerpo/continente burgués y capitalista que le teme a la muerte y que no sabe que *a la muerte hay que ir íntegramente, pero dominándola, es decir, besándola, enculándola, pero perdiéndola sin perderse uno mismo, dominándose.*

De acuerdo con Artaud, la crueldad requiere otra forma de civilización, un precipitado de culturas primitivas que sean “genuinamente” otras culturas. Esto es: no occidentales y no contemporáneas. 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/crueles.

A esto apelo como director de teatro e 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, aquellas que activen mi organismo. Artaud –y yo con él– requería de civilizaciones anacrónicas del presente, precisamente porque son civilizaciones *no* accesibles. Son representaciones misteriosas, operan como lo hace la peste: contaminando la mente, a distancia, sin necesidad de que ese barco de apestados siquiera se aproxime a tierra.

Para purgar al teatro de lo que le es ajeno, 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. Artaud se opone a la separación entre arte y vida, se opone a toda separación entre realidad y representación, se opone a la creencia de que existen simultáneamente dos mundos: el mundo visible, perecedero, y el mundo inteligible de las esencias.

Artaud le otorga al teatro la función 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 debería ser una forma de inteligencia encarnada. Supuso que existe en un Tercer Mundo esta forma de inteligencia encarnada, donde habitaba la bestia cruda prenatal. Es esa concepción del todo humano, la que el teatro debería 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, también requiere ponerle 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, y 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 de su aparición. Pensar el cuerpo en otro cuerpo para reproducir relatos y mitos, nos permite a la vez adquirir todas las formas, sexualidades e ideologías posibles, encarnando así la contradicción y el conflicto, es decir lo teatral.

Mi representación es la siguiente: 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 arrebató y de la demencia. Se devoran enteros, todos enteros. El uno para otro es fantasma, creación imaginaria, psíquica, donde supuestamente el deseo se cumple. Erotismo del cuerpo y del espíritu que se despliega ante los ojos del espectador.

Lo cruel

La crueldad a la que se refiere Artaud, a propósito de la actuación, consiste en entrar en un trance sedicioso, que permita quebrantar, mediante un personaje, el poder racional y moral, de instituciones, religiones, pertenencias sociales y políticas, que opriman a los sujetos en su realidad. Remite a los actores a lo más arcaico de su existencia, a lo más recóndito de su organis-

mo, 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.

Crueldad en la actuación, es lo que propone: creación insaciable e infinita de un otro, viaje hacia un saber primitivo, que es cruel sencillamente porque dar vida exige siempre, inevitablemente, una muerte. Crueldad en la actuación como un estado de goce que nos incita a la alteridad, a evacuar eternamente a un otro.

Acercando mi reflexión a la cuestión cinematográfica, resulta difícil establecer si el cine es relato de ficción o documental, porque toda película contiene los dos géneros: relatos que tienen su origen en la realidad y la imagen que es registro y testimonio histórico del paisaje donde acontece la historia. Difícil es determinar, por ejemplo, dónde empieza la ficción o dónde muere la realidad en el cine del director chileno Pablo Larraín. Por esta razón, y por la concepción misma que he desarrollado en mi trabajo teatral, me resulta imposible no abordar los personajes que me ha tocado interpretar en las películas que he realizado con él y con otros directores, desde el testimonio, como una confesión metabolizada que me obliga a trabajar en la peligrosa y confusa frontera de la locura, del doble que habita entre la ficción y la realidad, representando “lo irrepresentable de la vida” (Derrida 7), como dice Jacques Derrida en “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”.

Artaud afirma que actuar es pensar. Yo quisiera agregar que todo pensamiento es un recuerdo, un pasado que recorre el cerebro y se instala en un órgano. Al actuar se le habla a ese cuerpo, se le mira actuar, recordándose a uno mismo, en su mismo cuerpo, pero fuera de uno, en otro paisaje, en el paisaje de la memoria. 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, dejar que lo monstruoso irrumpa, súbitamente, junto con el terror, la fascinación y el goce.

En *Tony Manero*, *Post Mortem* y *El Club*, que me parece están atadas por un corpus estético e ideológico, puedo intuir el surgimiento de esos cuerpos del Tercer Mundo a los que Artaud hace referencia y 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, de cambiar el ángulo de la realidad en el lenguaje cinematográfico: ya no hay un “héroe” en el cual el espectador pueda poner sus esperanzas de redención. Estos sujetos no heroicos de los que hablo trabajan más en el silencio, en una gestualidad pre-verbal, quebrantando una realidad, una ética preestablecida por lo social que, como tal, está desligada de las pulsiones. Hay en ellos y en mi interpenetración con ellos, en ese Tercer Cuerpo, una experiencia orgánica que subvierte el sentido del gusto burgués capitalista, ingresando en una estructura de pensamiento compleja, exponiendo a un sujeto como un jeroglífico en su propio cuerpo.

Larraín propone personajes sin posibilidades de redención alguna, sin culpa, con una ética corrompida por haber sido despojados de todo sustento mítico, de toda estructura política y pertenencia ideológica, habiéndoseles condenado a una miseria material y psíquica. Son personajes que se sienten impunes y que atribuyen al destino fatal el peso del drama que los abruma, complaciéndose en cierto cinismo, reclamando su pertenencia, imponiendo su legítima violencia: si el Estado, si la Iglesia, si la sociedad entera pueden, incluso por omisión, matar y hacer desaparecer a un supuesto enemigo peligroso para su integridad, ¿por qué, entonces, yo no puedo ejercer ese mismo derecho si esas instituciones me han despojado 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 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. Para interpretarlos a ellos –a los del límite, a los inútiles y omitidos–, hay que dejar de lado todo el “hacer teatro”, actuar, tal como lo 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 debe, sin embargo, desviarnos de este otro aspecto doble que le es fundamental a la constitución 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.

En *Tony Manero*, *Post Mortem* y *El Club*, podemos apreciar otro aspecto interesante: los sujetos –actores y personajes– por una opción narrativa y fotográfica, la de una cámara pulsando como un ojo infatigable, no pueden resistirse a la compulsión por narrarse, por representarse. Por otra parte, en estas películas conviven dos escenas: la gran escena histórica y la pequeña escena, lo íntimo. El paisaje de un país, de una ciudad, devastada por la dictadura, la violencia y la represión o una naturaleza imponente, salvaje, también amenazante, y las pequeñas escenas cotidianas, amorosas, humanas. La una se conmueve en la otra, se ponen en tensión con la misma fuerza, para narrar ese pasado en este presente, intentando encontrar el sedimento de un contexto que hoy se recuerda a pedazos, como huellas y vestigios, como catástrofe y derrumbe como se recuerda un sueño.

Y eso me interesa como intérprete: establecer un paralelo entre las historias íntimas de los personajes y su circulación por los acontecimientos políticos y sociales en los que están inmersos. Estas dos representaciones, lo político/social y lo íntimo, en las películas que cito, pueden detectarse en el personaje de Raúl Peralta en *Tony Manero* (figuras 1 y 2). En él se funden el despliegue exhibicionista y grandioso, 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. 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 hurguetea y ultraja. Ingresa por todos los orificios del sujeto a usurparlo y robarle. Entra en él con violencia, abuso y dominación. Esa mirada es como vino a exaltar mi temor como intérprete de ese rol, temor a lo que los otros podrían saber de mí y de él, de Raúl Peralta: ¿que un impulso amoroso prematuro habría tenido lugar en el cuerpo de ese sujeto 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.



FIGURA 1. Alfredo Castro en *Tony Manero*. Dir. Pablo Larraín, 2008.



FIGURA 2. Alfredo Castro en *Tony Manero*. Dir. Pablo Larraín, 2008.

Y es la cámara, ese ojo extraño y familiar, inquietante, el 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, aunque en un supuesto otro para seguir durmiendo con uno mismo. La amenaza constante de esa cámara entra por todos los orificios del cuerpo, estén crispados o sueltos. Y es entonces que la relación con ella se vuelve ambigua: interrumpe el goce, pero lo provoca a la vez, generando la intermitencia de todo deseo. El sujeto todo se erotiza, todo su cuerpo, pero se avergüenza en su zona genital.

En otra de las películas de las que tratamos aquí, *Post Mortem* (figura 3), Mario Cornejo, funcionario de la morgue, aparece como figura encarnada de una filosofía triste y severa que se manifiesta en su enfermo amor no retribuido por Nancy. Aquí hay un solo amante: Mario. Él es quien, en su tenebroso oficio de realizar autopsias, vuelca todo su erotismo en la profanación de un organismo, transgrediendo ese límite, esa prisión del cuerpo que es la piel. El lugar del doble, por su doble condición de adentro y afuera, por su doble condición de persona/personaje. Lugar de contacto y diferencia, zona del deseo del otro, zona erógena correspondiente a la pulsión de crueldad; lugar de goce y dolor, territorio de síntoma, de presencia y ausencia. La piel.

La piel

En la piel se despierta la voracidad del amor y el deseo de poseerlo eternamente, dominarlo, de comérselo íntegramente, de traspasar el límite, de transgredir toda consideración hacia el otro, de tomar pleno dominio sobre el otro. Un amor imaginado, construido por un hombre que solo es capaz de ver cuerpos y de ellos solo las huellas y vestigios que pudo haber dejado la vida, ve aquello donde alguna vez hubo vida o aquello donde ya la muerte ha iniciado su trabajo. Mario ve solo a Nancy que es en su cuerpo la patria famélica, envejecida prematuramente.

Mario y Nancy son dos sujetos fuera de la historia, intentando una construcción amorosa. Era el tiempo histórico de las multitudes, de la revolución, de la construcción de un hombre nuevo y que devino en muerte y tragedia. Dos cuerpos que fueron arrastrados por las aguas infectas de la historia, que llevan la marca líquida y amarga de la soledad y de la vida

como un constante estado de suspenso. La morgue es, entonces, depósito y desembocadura perfecta para este amor inventado, para que estos cuerpos errados puedan ser expuestos, mirados y finalmente jamás reconocidos. Ambos son sedimento, cuerpos suspendidos de la historia, acumulación de deseos, arrastrados por las aguas o el viento. La morgue entonces deviene en el depósito o la desembocadura de este amor inventado.



FIGURA 3. Alfredo Castro y Antonia Zegers en *Post Mortem*. Dir. Pablo Larraín, 2010.

Al igual que en *Tony Manero*, Mario no está atravesado por la historia ni por ideología alguna. Ambos personajes son hombres solos, que construyen realidad a partir de un deseo intrascendente y, tal vez, hasta vulgar, el deseo de ser vistos y considerados, de construir un piso de vidrio donde poder bailar y desatar a su doble, deseos tan marginales al contexto histórico. No obstante, ellos arrastran consigo una tragedia de magnitud que se desencadena súbitamente. La historia de amor de Mario por Nancy en *Post Mortem* y la de Raúl por su baile, por su piso de vidrio, en *Tony Manero*, es la historia de un momento histórico de ese país, un intento, un invento de revolución, una utopía de amor, que otros decidieron convertir en tragedia.

Hay en *Post Mortem* una escena muy extraña y fascinante: la escena de las lágrimas, cuando Nancy y Mario lloran comiendo huevos fritos sin causa aparente. Creo que esta escena funda y organiza todo el relato, pues es en esta donde el espectador puede comprender la magnitud del amor y obsesión que Mario Cornejo siente por Nancy Puelma y entender que ella

está en otro espacio mental, en el desamor, en el desarraigo ideológico, en el terror de la vejez, en el horror de su propia existencia.

Estábamos muy asustados con la actriz Antonia Zegers, quien interpreta a Nancy Puelma en *Post Mortem*, por no saber si seríamos capaces de lograr el llanto verdadero, sin trucos, sin cortes, sin falsas lágrimas. Antonia partió llorando y me contagió su tristeza. Lloramos desconsoladamente, con un llanto que atestiguaba un flujo incontenible capaz de rebasarnos. Los actores enfrentados a una escena cuya exigencia es de esta magnitud, a lo único que pueden apelar es a su organismo, a su miedo. Es necesario 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. El espectro aquí entró por los ojos y provocó un terror que terminó por convertirse en un sufrimiento. El miedo a no colmar ese deseo del amo se desplazó e instaló en nuestro pensamiento somatizado, convirtiéndose insistentemente en evocación de nuestras vidas personales y resultando así en llanto.

No existe ninguna otra especie animal que pueda derramar lágrimas asociadas con los humores del cuerpo. Lágrimas que son uno más de los humores orgánicos del ser humano y de nadie más que de sí. Humor y humores que se desangran en el miedo, la tristeza, la felicidad o la ira, la impotencia o la amenaza. Las películas de las que he hablado no han tratado solamente de contar una historia, sino de crear escenas mentales, escenas que parecieran existir solo en nuestra imaginación y que, por su naturaleza despiadada, no han comparecido a la realidad. La única manera posible, para mí, de sumarme a esta naturaleza narrativa, a este verismo o realismo extremo, a este tiempo cinematográfico –que expresa relación con el tiempo del pensar, con un tiempo en suspensión, un tiempo mortal–, es la de “no actuar”, sino sumergirme en una cadena de pensamientos que caen en pensamientos.

A pesar de que la película *El Club* (figura 4) no tiene lugar en el mismo periodo histórico y político de *Tony Manero* y *Post Mortem*, donde el paisaje y el contexto de la dictadura chilena estaban tremendamente presentes, Pablo Larraín persiste en tratar un tema que atraviesa, a mi entender, todas sus películas y los roles que en ellas me ha correspondido encarnar: la impunidad. Y lo transgresor es que esta impunidad, que pudiera ser asociada y atribuida a conductas propias de la dictadura, sigue sucediendo hoy, ahora, en plena democracia.

La sociedad chilena, como toda sociedad, se ha fundado en un relato de poder y sumisión. Poderes económicos, sociales, políticos y religiosos que han ejercido una gran violencia amparados en el silencio. Grupos pequeños de personas, familias, congregaciones, que han ejercido la impunidad de sus actos, muchas veces delictuales, amparados por sus redes de protección. Por un piso de vidrio donde poder bailar como John Travolta, Tony Manero se convierte en un depredador. Mario Cornejo en *Post Mortem*, por un amor no correspondido, también se convierte en un asesino, ambos en completa impunidad. Siguiendo 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 y 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 invivible, de guardar, de retardar la narración de lo inenarrable: sus escenas de abuso y crimen.



FIGURA 4. Jaime Vadell, Alfredo Castro, Alejandro Goic y Alejandro Sieveking en *El Club*. Dir. Pablo Larraín, 2015.

Lo anterior permite que estas escenas se vuelvan más peligrosas en la imaginación del espectador, y estos serán entonces contaminados por 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, porque 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. Mi trabajo consiste en la fe como ligazón humana conmigo mismo, con el otro y con el mundo. 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.

Lo feo / lo muerto de hambre / lo analfabeto

En una rueda de prensa en 2008, durante la presentación de *Tony Manero* en el Festival Internacional de Cine de Cannes, una periodista europea preguntó sobre el porqué de la elección de ese “feísmo” como estética, tanto en los espacios y paisajes como en los cuerpos. Le contesté que eso no era una elección o postura estética, sino que se trataba de *nuestro* paisaje, de una *parte* de nuestro paisaje del Tercer Mundo. Traigo a colación esta anécdota para poner de relieve que, efectivamente, las historias en estas películas se narran en lo marginal de esos paisajes “feos” del Tercer Mundo; pero, porque, sobre todo, se narran en nuestros cuerpos heterogéneos, que son verdaderos residuos lujuriosos de razas, colores, etnias y creencias: condensaciones de desdichas humanas. Desorden biológico, pura topografía de lo monstruoso, erotismo contrahecho se muestran aquí en lo que tienen de más cobarde y asustadizo, de temerario y de subversivo, presentándose así en toda su desnudez, infamia y violencia.

Ese es para mí el lugar donde se inscribe la Estética de la Crueldad. Es en la estética de lo muerto de hambre y de lo que consideramos “feo”, donde surge el peligro, lo monstruoso, el contagio, la enfermedad, la peste, el tercer mundo, el tercer cuerpo, lo preteatral, lo prenatal. La crueldad sería así, por definición, lo impensable, lo que desborda mientras sucede, anulando toda posibilidad de elaboración. La crueldad es el puro exceso que arrasa con la comprensión. A veces, se manifiesta en una escena que se repite una y otra vez, siempre siniestramente igual, poniendo así en circulación una imagen que se vuelve presente con todo su incesante real, una imagen que no tiene ya palabras que la describan.

Es en esa crueldad de lo impensable donde el goce irrumpe, aunque no en los cuerpos. La distinción es importante: el goce irrumpe en la crueldad de manera tal que no lo podemos asignar. El goce irrumpe en la promesa de esa escena inenarrable, en la elipsis del sujeto, la sustracción

de él o, bien, en la sustracción de la escena; es en esa elipsis, ahí donde algo aconteció que ya no existe más. En esa escena fantasma se inscriben esos cuerpos grotescos, donde conviven lo más animal y violento, lo más dañado y también, sino por lo mismo, lo más político y subversivo.

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 suceden. Y lo hacen en el único órgano deseante que hay en ellos y, tal vez, en mí: en el pensamiento, en el psiquismo del espectador, suceden esas escenas impensables para el sujeto. Es allí donde se desatan la naturaleza humana, los procesos políticos, el paisaje, los cuerpos, las emociones, los deseos vehiculados por la ficción.

Estas escenas operan en el psiquismo del espectador como una tentación, como un contagio, como una contaminación que pone en escena la viscosidad, la violencia y las iras errantes de su época. Se seduce, se le promete al espectador una escena que nunca verá, se levanta en el espectador una hipnosis pornográfica donde el tiempo se suspende y deviene olvido erótico, espera extasiado. La promesa incesante es presenciar en la película lo impensable, porque ahí, en la oscuridad, él es capaz de todo, de escucharlo todo, de verlo todo y de, sin embargo, sobrevivir.

Ahí, en la oscuridad, olvidado de sí mismo, el espectador ansía que su mal psíquico, su destino fatal, puedan aliviarse, curarse, de una vez por todas, enloqueciendo él también, entregándose al exceso junto a aquellos que sobre un escenario o en una pantalla de cine, viven en una locura. 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.

Estas películas y estos personajes están constituidos como un espectáculo dirigido al organismo entero, al de los intérpretes y al de los espectadores. Por ello comprendo el trabajo actoral como el de un vidente que debe pensar simultáneamente múltiples sujetos en su propio cuerpo, en su propia psiquis y que siente placer en ese deslizarse en otro, en ese entrar en ese otro de ficción, en el personaje.

Un actor es un sujeto enfermo de imágenes, un cuerpo erógeno hecho para la representación. Su oficio es el de materializar la muerte y la vida, el de gozar demencialmente de estar y no estar en su cuerpo, de ser él y ser al mismo tiempo otro. En el cine, la actuación es un espacio tremendamente íntimo, porque en ese frágil instante de la acción, en ese tiempo en suspensión uno debe estallar al interior de un “otro” y asumir como verdad

extrema ese tiempo del pensar de otro. Se ingresa a un tiempo mortal, donde no es posible simular, actuar, sino solamente traspasar la prisión de la piel y sumergirse en una cadena de pensamientos, rendirse en el cuerpo propio y caer, de pensamiento en pensamiento, en otro.

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.

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

“... Allí donde otros proponen obras yo no pretendo otra cosa que mostrar mi espíritu. La vida consiste en arder en preguntas. No concibo la obra separada de la vida...” (Antonin Artaud).

Obras citadas

Artaud, Antonin. “Para los analfabetos”. Trad. Manuel Moya. *Tinta China*

Revista de Literatura. <http://www.tinta-china.net/mmoya1.htm>. Web.

Derrida, Jacques. “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. *Revista Ideas Valores* 32-34 (1969): 5-31. Impreso.

El Club. Dir. Pablo Larraín, Fábula, 2015. Filme.

Gauthier, Xavière, Philippe Sollers et al., eds. *Artaud*. Trad. Ana Albar Guerra. Valencia: Pre-Textos, 1977. Impreso.

Post Mortem. Dir. Pablo Larraín, Aumentika Films, Fábula, 2010. Filme.

Tony Manero. Dir. Pablo Larraín, Fábula, 2008. Filme.