

A favor por  
Tomás Binder

## Mírame ya, estoy hecho un erizo

**Nota:** el autor de esta crítica trabajó alguna vez en la productora El Pampero, junto a algunos de los que serían los artífices de *Castro*.

**C**astro es la historia de un hombre, de su cuerpo, de su cabeza y de su mujer. Es además la historia de una persecución, o de muchas persecuciones: en autos, en trenes, a pie o sobre mulas. Por último, es la historia de un tipo que no quiere trabajar, necesita hacerlo, y sabe que si lo hace perderá su vida. Y esta descripción, que parece resumir una trama mayor, es en realidad todo, casi todo, lo que puede decirse sobre el argumento de la película de Alejo Moguillansky. De manera que al intentar describir *Castro* se abren inicialmente, al mismo tiempo, dos frentes de análisis: uno que se vincula con cuestiones de fondo, y que remite a la exposición de algunas de las preocupaciones centrales del cine moderno, y otro que obliga a la referencia a un cine de acción, y por lo tanto a las formas del cine norteamericano. ¿Cómo conciliar los problemas de la modernidad con la aceleración y el vértigo del montaje de acción? ¿Qué hay en el movimiento que se relacione con la muerte o con el amor? ¿Qué hace que un hombre se vea obligado a vivir corriendo?, son las preguntas que *Castro* no necesita hacerse, porque parece haber ido encontrando las respuestas en el proceso mismo en que supo transformarse en película.

Castro es un hombre que corre. Por qué corre Castro, por qué es perseguido por Acuña o por Rebecca Thompson, al igual que los motivos que puedan explicar por qué los personajes duermen atravesados por una escalera o con un balde en la cabeza, son todos interrogantes que el relato no tiene interés en responder. Esto explica que las primeras secuencias de *Castro*, cuando el espectador es arrastrado dentro del mundo desconocido del film, estén atravesadas por un halo de misterio que es prácticamente inédito en el cine argentino contemporáneo. Las imágenes se suceden, los personajes hacen piruetas, o gritan, o atraviesan espacios enrarecidos, y el espectador no tiene forma de suponer una lógica para esas imágenes. Ni para las iniciales ni, a decir verdad, para ninguna de las que vienen después, que únicamente repiten, recomienzan o invierten la velocidad con que comienza el relato. Aunque es en realidad incorrecto hablar de ausencia de lógica, cuando se trata precisamente de un sistema estético —una idea sobre el mundo— que atraviesa cada uno de los niveles de la película. Porque el misterio que acompaña a *Castro* no es sólo producto de un relato que esconde sus motivaciones, sino, sobre todo, consecuencia de la forma en que



stro  
entina. 2009. 85'  
CIÓN  
o Moguillansky  
IN  
o Moguillansky  
GRAFÍA  
tavo Blazzi  
TAJE  
o Moguillansky,  
riano Llinás  
IDO  
rigo Sánchez  
riño  
ICA  
es Conti  
ducción  
ra Citarella,  
riano Llinás  
ÉRPRETES  
gardo Castro,  
ia Martínez Rubio,  
erto Suárez,  
eban Lamothe,  
ria Crespo,  
mando Llosa,  
rardo Naumann,  
eban Bigliardi.

estos movimientos se organizan o dejan de hacerlo, y del hecho de que se trata de una forma singular.

Se ha dicho de *Castro* que el virtuosismo de su puesta en escena gira en el vacío, aunque sin preguntarse sobre el carácter de este virtuosismo ni, mucho menos, sobre las condiciones del supuesto vacío. Es que en este caso el virtuosismo está asociado a las coreografías que regulan los desplazamientos de los personajes, y lo coreográfico, en un prejuicio extendido, suele pensarse como algo impropio del cine, o al menos del cine que se hace hoy en Argentina. "El cine debe ser una ventana abierta al mundo", es la premisa inicial de un argumento que concluye rechazando la película de Moguillansky, y en ese rechazo se esconde una comprensión incompleta de lo que puede hacer el cine. Todo se mueve en *Castro*: los cuerpos de los personajes, los objetos que entre ellos se arrojan, los vehículos que pueblan la película; esos movimientos han sido ajustados con precisión, componiendo un ballet mecánico de acciones, reacciones, respuestas y carreras siempre recomenzadas. Y es esta regulación de los cuerpos lo que iría en detrimento de la libertad y la incertidumbre de la imagen cinematográfica y, en definitiva, de "la verdad" de los cuerpos. Pero no es así. En *Castro*, más acá de las ceñidas coreografías y acaso gracias a ellas, los cuerpos de los personajes se hacen presentes en toda su materialidad. Porque la materia de un cuerpo tanto puede ser afirmada como negada por las opciones de la puesta en escena: en este caso, más que limitarse, los cuerpos adquieren nuevas potencias a partir de las coreografías de Luciana Acuña, que exigen de ellos constantes diferencias de energía o de movimiento. Los inexplicables cruces automovilísticos que despliega la organización para la que Castro trabaja, así como su necesidad de meterse en un ropero y hacerse bolita, son en este sentido ejemplos del modo en que la película ubica los cuerpos sobre el límite que existe entre las formas de lo humano y lo informe del animal o de la máquina.

*Castro* no nos da lo real; busca acceder a sus vibraciones subterráneas. De allí que decida enrarecer los cuerpos y estilizar las imágenes. Y en esto, aunque tergiversando las intenciones originales del texto, puede citarse a Bresson: "Es lo real, lo real preciso, lo real visto desde lo más cerca posible, es lo sobrenatural." Sobrenatural o vibrante, acaso lo más exacto sea decir que *Castro* es un film febril. Y es desde esta perspectiva que debe entenderse la forma en que estos personajes dicen y hacen las cosas. Se ha señalado que las actuaciones de *Castro* son "sobreactuadas en su inexpresividad", siendo ésta, entre otras, una de las causas de la supuesta falta de emoción que aquejaría a la película. Los personajes son, a la vez, *inexpresivos* y *sobreactuados*: la descripción es exacta, pero también insuficiente, cuando no se indaga en lo que ella podría implicar (y de hecho implica). ¿Qué quiere decir que Edgardo Castro o Carla Crespo transmiten a la vez una sensación y su contrario? Cuando discuten en la pensión y Castro le grita a Celia, o cuando éste ingresa a la bañadera enteramente vestido y habla desencajado, pero sin cambiar su entonación, ¿estamos ante mal teatro? El trabajo que la película despliega en los otros niveles de su puesta en escena, que le otorga espesor a su singular universo, facilita una respuesta: no. Castro es un hombre afiebrado, al igual que Samuel, que se pinta la cara y recuerda al Belmondo de *Pierrot, el loco*; en esa fiebre no logran

modular sus expresiones, porque no existe gradación posible al interior de la expresión más urgente, que es siempre "a brocha gorda". En esto, el personaje que parece distinguirse del resto es Celia, que por momentos se ríe cuando Castro sufre o grita. (La belleza de Julia Martínez Rubio, en este sentido, recuerda también la belleza engañosa de Anna Karina. En ambas, la expresividad depende de la parte inferior del rostro, de los vaivenes de la boca y los labios. Los ojos, que sostienen el engaño, no cambian nunca.)

Pero hace falta volver al comienzo. ¿Por qué corre Castro? ¿Qué quieren de él sus perseguidores? Sabemos que Rebecca Thompson ha sido o es su mujer, y en alguna conversación se deja entrever que lo busca porque lo necesita. Sabemos también que Samuel ha sido su maestro, aun cuando no puede percibirse en el protagonista ninguna destreza (a diferencia de lo que puede decirse de los personajes de Jean-Pierre Melville, cineasta al que las imágenes de *Castro* recuerdan). Aunque acaso el talento de Castro esté simplemente en saber esconderse, y sobre todo en saber escapar. El escape por el escape, podría pensarse, pero nadie huye sin que exista algo de qué huir. Y en esto el film ofrece, en su abstracción narrativa, definiciones visuales que sostienen la huida del protagonista. La materialidad de los cuerpos y la neutralidad actoral, que le otorgan a los personajes la opacidad que los define, encuentra su correlato en el carácter conciso del montaje —hecho de cortes secos y reencuadres violentos— y en los ruidosos escenarios urbanos que la película elige, pero sobre todo en una decisión fundamental que concierne a la imagen del film: la fotografía de *Castro* es una fotografía sobreexpuesta, queriendo decir esto que allí donde haya más luz, esta zona del encuadre aparecerá "quemada". De esta manera, ciertas zonas de la imagen no son legibles, no pueden ser habitadas por la mirada e imponen un halo de abstracción al mundo representado. Cuando vemos a Castro adentro, el afuera nos resulta una amenaza ininteligible; cuando lo vemos afuera, la ciudad es muchas veces una superficie de luz. Esta relación que entre la luz y el espacio establece la película está contenida en la imagen elegida para el afiche promocional: el protagonista, de espaldas, sube las escaleras mecánicas de una estación de subte, y a ambos lados los bordes de la escalera reflejan el resplandor de la luz que viene de afuera. Tal como Moguillansky lo pone en imágenes, el mundo es un lugar tan resplandeciente como hostil.

No se equivocan quienes señalan en el centro de *Castro* un vacío, cuando es eso lo que la película pone en escena: la patente asimetría entre el hombre y el mundo. De allí las dos formas del cuerpo que, exacerbadas, definen al film: por un lado, la inmovilidad más absoluta, vegetal, que define el reposo y la derrota de los personajes; por otro, la carrera desatada y animal, la urgencia de estos hombres por salir al mundo, igualar su movimiento y ganar la ciudad. Pero el movimiento se revela insuficiente, e incluso se revela falso. "Al principio creí que lo había perdido porque no supe aceptarlo tal como era. Ahora no me hago ilusiones. Castro tenía que dejarme para ser lo que era antes de encontrarme, sólo que peor, o mejor, no importa lo que hiciera", dice Celia cuando es alcanzada por los perseguidores. Como es evidente, el malestar de estos personajes no depende de lo que esté sucediendo hoy, ahora, con esta novia o con este trabajo: Castro siempre fue lo que era. Lo sabe Acuña, que sólo lo abandona cuando termina el recorrido. [A]