

“Eso fue lo que ella dijo”. Representación, ficción y realidad en *Jogo de cena* (de Eduardo Coutinho)

por Ariel Darío Idez^{*}

Resumen: El documental *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, propone asistir al testimonio de una mujer que cuenta un aspecto o historia de su vida y a una actriz que la interpreta, sin aclarar al espectador quién es quien. A partir de este procedimiento Coutinho explorará distintas variantes para producir una inquietante reflexión acerca de los registros de la realidad y la ficción y el uso ingenuo o “neutral” de la entrevista audiovisual como herramienta de construcción de un verosímil que se hace pasar por reflejo de la realidad. El documental será analizado sobre todo a partir de la articulación entre política y estética a partir del argumento de Jacques Rancière de una “repartición de lo sensible” que dispone ciertos lugares de lo decible y lo visible que puede ser cuestionada por un dispositivo estético que proponga una nueva distribución, en este caso el “juego” del documental que apela a una intervención política y una emancipación estética del espectador.

Palabras clave: Eduardo Coutinho, documental, entrevista.

Abstract: Eduardo Coutinho's documentary film *Jogo de cena* focuses on a woman's testimony and an actress playing an aspect or story of her life blurring the lines between the women. This disturbing procedure allows Coutinho to reflect on the registers of reality and fiction, and to focus on the naive or "neutral" use of the audiovisual interview to create verisimilitude as a reflection of reality. Coutinho's documentary analyzes the articulation between politics and aesthetics based on Jacques Rancière's theory of the "distribution of the sensible" that posits that the sayable and the visible may be challenged by an aesthetic device that presents a new distribution, in this case the "game" of the documentary that appeals to the audience's political intervention and aesthetic emancipation.

Key words: Eduardo Coutinho, documentary, interview.

Fecha de recepción: 31/05/2013

Fecha de aceptación: 26/02/2014

Introducción



Al comienzo, *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007) parece un documental convencional. Vemos un aviso publicado en un medio gráfico que solicita mujeres mayores de 18 años que tengan “una historia para contar” y quieran participar de una prueba para una película documental. A continuación observamos una mujer ascender por una empinada escalera de caracol, acceder al escenario de un teatro donde la aguarda un set de filmación, saludar al director y comenzar a contar su historia. Pero Coutinho introduce una variante que extraña completamente la convencionalidad del proyecto: las mismas historias serán contadas por dos mujeres; la “protagonista” que ha respondido al anuncio y una actriz que ha visto y escuchado su relato y la interpreta sin que el documental aporte en principio ninguna clave para que el espectador sepa, por anticipado, si se trata de una u otra, de eso se trata el “juego” que Coutinho introduce en la escena y que explorará para provocar numerosas variaciones sobre un género utilizado hasta la extenuación: el de la entrevista audiovisual.

***Jogo de cena* como documental reflexivo**

En un principio intentaremos situar el trabajo de Coutinho dentro de lo que Bill Nichols (1997) denomina “Modalidades documentales de representación”. Si

bien la división de los modos de representación que presenta Nichols no está exenta del sesgo arbitrario de toda clasificación, puede sernos de utilidad para poner en perspectiva el documental de Coutinho (justamente el estatuto de la representación es uno de sus temas) y poder extraer algunas conclusiones valiosas de sus procedimientos. Según Nichols hay cuatro modalidades básicas de representación que el autor organiza según un orden histórico de aparición: i) expositiva, ii) de observación, iii) interactiva y iv) reflexiva. Si bien el mismo Nichols se encarga de aclarar que “las modalidades también tienden a combinarse y alterarse” (1997: 67), la propuesta de *Jogo de cena* permite situarla claramente dentro de la categoría de documentales reflexivos, aquellos que, según Nichols, se propusieron “hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades trasmitían normalmente sin problema alguno” (1997:66).

Si bien como ya se dijo pueden detectarse elementos propios de otras modalidades, como la presencia del director en el rol de entrevistador, que aporta un rasgo propio del documental interactivo —modalidad en la que se inscriben plenamente otros títulos de Coutinho como *Boca de lixo* (1993) o *Edificio Master* (2002)— el “juego” que propone *Jogo de cena* es propio del tipo de documental reflexivo. De ahí que el director adopte ciertas estrategias que apuntan a dejar al descubierto diversos aspectos del proceso de producción de la obra, empezando por la exhibición del anuncio con el que se convocó a las mujeres que brindan su testimonio, como si se tratara de un recorte de prensa gráfica, con la leyenda: “Si usted es mujer y vive en Río de Janeiro, tiene más de dieciocho años y está interesada en participar en la realización de un filme documental, por favor contáctenos” pasando por la referencia que hacen tanto las entrevistadas como el director-entrevistador a la preselección o casting (al que llaman “test”) y que nunca se muestra en el documental y la exhibición del dispositivo técnico de filmación (luces, sonido, miembros del equipo técnico) que es mostrado cuando las entrevistadas suben al escenario

tras ascender por una empinada y oscura escalera caracol. A eso habría que añadir un montaje que hace evidente los cortes de edición de los testimonios — cortes con el mismo plano, que producen “saltos” en la imagen, en lugar de cambiar de plano o de cámara para atenuar el corte.

De todas formas estas estrategias se han tornado con el tiempo bastante convencionales e incluso han sido reapropiadas por discursos audiovisuales que las utilizan como una forma de reforzar su verosimilitud, en lugar de interrogarse por sus procedimientos, como la exhibición del dispositivo técnico o la redacción en los noticieros. Tal vez por eso Coutinho no refuerce la experimentación sobre estos aspectos formales: una vez que la mujer se sienta, ya no vemos el dispositivo técnico de filmación, no hay muchos movimientos de cámara, apenas algunos acercamientos, la iluminación es tenue e induce el clima de intimidad propio de las entrevistas e incluso aporta una atmósfera “confesional”. La clave de la ruptura formal está dada por la repetición de las historias: narradas por la persona “real” que las ha atravesado en su experiencia personal y por una actriz que la interpreta: será este el punto sobre el que Coutinho explorará distintas variantes, posibilidades y combinaciones para producir una valiosa interrogación sobre el testimonio audiovisual.

La “puesta en escena” del juego

En lo que respecta a la puesta en escena, las entrevistas se desarrollan sobre el escenario de un teatro,¹ las mujeres se sientan mirando hacia el escenario y a sus espaldas se observan las butacas rojas sin espectadores. La elección del escenario recuerda al programa de entrevistas *Inside the Actor's Studio*, claro que en ese programa hay público y se escuchan sus reacciones (risas, aplausos, etc.) mientras que la cámara se sitúa frente a la escena de la

¹ Se trata del teatro Glauce Rocha, de Río de Janeiro.

entrevista, imitando el punto de vista del público del teatro. En *Jogo de cena*, en cambio, la cámara está en el punto de vista del entrevistador (y del actor: mirando hacia el público) y nunca hay montaje de plano-contraplano, por lo que ese punto de vista se conserva incluso cuando Coutinho formula preguntas a veces se lo puede ver de perfil, aunque la mayoría de las veces sólo escuchamos su voz, como en la “escena” psicoanalítica. Esto ya provoca una interrogación y una puesta en conflicto sobre el lugar del espectador del documental: si se identifica con la cámara está en lugar del entrevistador, el interrogador, e incluso (por el tenor de los testimonios) del confesor.



Sin embargo, no puede dejar de observar el lugar del público, lo que, a despecho de la intimidad de la escena, recuerda que un testimonio siempre es enunciado para producir determinado efecto en un auditorio y, por otra parte, que siempre es también producto de una “puesta en escena”, que está *en situación*, es decir, que es producido bajo ciertas condiciones de producción de las que forma parte. Como explica Kaja Silverman, “en el cine, lo mismo que en la fotografía, la cámara designa el punto desde el que el espectáculo se hace inteligible, el mantenimiento de la ilusión de la perspectiva se supone que

depende de la concordancia sin desajustes del espectador con ese aparato” (2009: 135).

Pero la misma autora se encarga de hacer una crítica de esta relación cámara-ojo desde una perspectiva psicoanalítica y feminista y propone una disyunción de ese vínculo en el que de la cámara deviene un “ausente”, que: “representa lo que es irreduciblemente Otro, aquello que el sujeto nunca puede ver. El Ausente no sólo ocupa un sitio exterior al espectador, sino que también ejerce una fuerza coercitiva sobre la visión del espectador” (Silverman, 2009: 136-137).

Justamente, en *Jogo de cena* el espectador puede reflexionar sobre esa figura del “Ausente” que exhiben las butacas vacías a condición de que abandone la identificación entre la cámara y el ojo.

La tensión dialéctica entre esta ausencia/presencia es reforzada al mostrar el dispositivo técnico de filmación: la escena que nos presentan las imágenes es íntima: entrevistador y entrevistado, sólo oímos sus voces en el eco de un teatro vacío, pero hemos visto previamente que esta “intimidad” es una construcción de la que participa todo un equipo y que esa persona cuenta su historia no sólo para el director, sino también para el camarógrafo, el sonidista, la asistente de dirección y, virtualmente, representados por las butacas vacías, el público de la película, cuya *ausencia* en el teatro sólo es posible en tanto *presencia* ante la pantalla.

Sin embargo no hay una intención explícita de “distanciamiento” en Coutinho —por ejemplo, no exhibe el dispositivo técnico en medio de la entrevista ni interrumpe o atenúa los momentos emotivos de los testimonios, que favorecen el efecto de empatía con el espectador—, de hecho algunas entrevistas comienzan directamente en el escenario, como si, una vez dejado en claro este punto, fuera responsabilidad del espectador tenerlo presente.

Algo similar sucede con el uso de la voz. Con la salvedad de la escena final, que por varios motivos constituye una excepción dentro de la película y en la que nos detendremos más adelante, no hay voz en *off*. Todas las voces pertenecen a lo que Michel Chion denomina “escucha visualizada” (2004: 31) es decir, podemos ver la fuente de la voz o deducirla (cuando escuchamos la voz de Coutinho formulando alguna pregunta). El director sólo toma la palabra para interrogar a las testimoniadas, tampoco hay utilización de títulos, ni siquiera para señalar el nombre de las mujeres —en algunos casos Coutinho las llama por su nombre o ellas lo pronuncian, en otros no sabemos cómo se llaman. Esto provoca que el documental se explique por sí sólo y refuerza el aspecto lúdico de la propuesta al instar al espectador a deducir quién está hablando, la persona o el personaje (o a no poder hacerlo y sostener el interrogante).

Juego de espejos que no se reflejan

Está claro que *Jogo de cena* pone en crisis el estatuto de la imagen en tanto duplicación de la realidad —identificación de la que los medios masivos han hecho un instrumento ideológico de primer orden— pero va de hecho más allá, al producir una reflexión sobre la representación y las complejas relaciones entre realidad y ficción. No se trata simplemente de contraponer una “versión real” y otra ficcional (en la que ficcional se acercaría a “fraudulenta”) sino de encontrar una verdad en la ficción. Por eso resulta muy significativo el testimonio de Mary Sheila con el que se inicia el documental: se trata de una mujer que cuenta cómo se convirtió en actriz y que, después, representa un fragmento de una obra, justamente una adaptación de Medea, uno de los personajes femeninos más poderosos de la historia de la dramaturgia. Este testimonio condensa de algún modo los temas y el procedimiento del resto de la película y por eso no tiene “doble”. Se trata de una mujer y de una actriz que cuenta un fragmento de su vida y también interpreta un papel y ese papel es el

de una madre que asesina a sus hijos —la pérdida de los hijos será otro hilo conductor de los testimonios—, la observamos en tanto persona y personaje, mujer y actriz, la vemos pasar de un rol al otro y en ese proceso es posible pensar cuánto de interpretación hay en su testimonio, cuánto de su personalidad, en el papel (“Yo le presto mi fuerza a ella”, dice en un momento de la entrevista, refiriéndose al personaje que interpreta en la obra).

La entrevista como dispositivo desmontado



Al describir la modalidad documental reflexiva, Nichols señala que “mientras la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico” (1997: 93). Al reflexionar sobre sus propios mecanismos de representación, el documental de Coutinho realiza una apuesta política tal como la entiende Rancière, en tanto “el problema no concierne entonces a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concierne a ese dispositivo mismo” (2010: 57).

Jogo de cena produce una profunda interrogación acerca de la entrevista en tanto dispositivo para acceder a una verdad (etnográfica, sociológica, periodística) y también en tanto género audiovisual. La película es realizada en un contexto en el que formatos conocidos como *talk shows* o *reality shows* hegemonizaban gran parte de la programación televisiva, bajo la promesa de contar “historias reales” o “historias de gente común” bajo el formato entrevista y oponiéndolo a los programas de “ficción”, lo que hace aún más enriquecedora la intervención de Coutinho.

La entrevista, como es bien sabido, se fundamenta en una distribución desigual del poder desde sus modelos iniciales, confesionales-religiosos o jurídico-policiales, pasando por el examen académico y el diagnóstico clínico hasta formas en las que esa desigualdad es atenuada o disimulada, como la entrevista etnográfica o la periodística. De todas formas, como señala Roland Barthes en su texto *Lo neutro* al analizar el dispositivo que la entrevista pone en juego: “siempre hay un terrorismo de la pregunta (...) toda pregunta puede ser leída como una situación de cuestionamiento, de poder, de inquisición” (2004: 161). Sobre toda entrevista parece flotar, implícito, aquel juramento que el testimonio *ante la ley* hace explícito —“Juro decir toda la verdad y nada más que la verdad”. Y lo que es más, la entrevista se propone en todas sus modalidades como un dispositivo discursivo privilegiado para acceder a la verdad.

A estas características intrínsecas al género de la entrevista debemos añadir que en el texto audiovisual la palabra del entrevistado es manipulada, recortada y exhibida por el realizador, en definitiva, ese discurso del testificante es construido por el realizador en base a un recorte y una reorganización sobre el material en bruto de la entrevista. Este aspecto también es abordado en el film: en la charla que mantiene con la actriz Fernanda Torres, Coutinho le pregunta si vio el material editado a lo que ella responde que no, que sólo vio el material en bruto, porque ese material era para ella como “su memoria”.

En su clasificación Nichols señala que “cuando las entrevistas contribuyen a una modalidad expositiva de representación, por lo general sirven como prueba de la argumentación del realizador, o del texto” (1997: 84). Este uso expositivo de la entrevista sesga los testimonios a favor de la hipótesis del realizador y, como concluye, Nichols: “subordina claramente las entrevistas a la propia argumentación de la película” (1997: 85). Es ese justamente el uso que las entrevistas suelen tener en los documentales de modalidad expositiva, que son amplia mayoría entre los documentales exhibidos en televisión y en canales de cable temáticos que fomentan la construcción de imaginarios sociales acerca de historia, naturaleza, actualidad, culturas “exóticas”, etcétera. Lo mismo sucede con los mencionados “*reality* y *talk shows*”. Se iguala estos testimonios a la verdad y jamás se problematiza la noción misma de testimonio en tanto género discursivo y narrativo.

Coutinho no abandona este lugar de poder del entrevistador que formula las preguntas —de hecho es la misma entrevista en tanto género la que dispone estos lugares desiguales en la distribución del poder— pero el recurso de hacer intervenir a las actrices en el rol de las entrevistadas y por ende la duplicación de las entrevistas hace que el espectador se interrogue “sobre el dispositivo mismo”, lo desnaturaliza y he ahí una de las intervenciones políticas más interesantes de la película. Por eso en una primera instancia (la historia de Gisele Alves Moura) el director “muestra el juego” montando los dos testimonios uno a continuación del otro en forma complementaria —uno empieza donde el otro termina— y recién al final revela quién de las dos testimoniante es la actriz,² a continuación expone todo un testimonio completo —de una mujer llamada Nilza, que no revela su apellido— y sólo al final se revela la interpretación, cuando la actriz Claudiléia Cerqueira de Lemos, que la

² Cabe en este punto hacer una salvedad en los modos de recepción de la película según su público. Tres de las actrices (Fernanda Torres, Marília Pêra y Andréa Beltrão) que aparecen en la película son bastante populares en Brasil, sobre todo por su participación en telenovelas, por lo que es posible que fueran rápidamente reconocidas por los espectadores brasileños, para quienes ellas también connotan el referente “actriz”.

interpreta, cambia su gesto, mira a cámara y dice “Eso fue lo que ella dijo”. Después el director introduce tres testimonios (“Jeckie Brown”, “María de Fátima Barbosa” y “Marina D’elia”) que no tienen “doble” y no aclara si se tratan de las mujeres que brindan su testimonio o las actrices que las interpretan, hay otros testimonios (Sarita Houli Brumer y Aleta Gomes Vieira) en los que Coutinho intercala fragmentos de la testimoniante y la actriz que la interpreta y finalmente hay un testimonio de una madre que perdió a su hijo en un asalto, cuyas versiones están separadas —todos los otros testimonios están montados en paralelo y de forma fragmentaria— y en los que no es posible discernir a quién corresponde cada testimonio; ahí es donde el “juego” se transforma en una intervención política, en tanto ya no se trata de “acertar” sino de sostener el estado de interrogación y de sospecha y de las complejas relaciones entre ficción y realidad, para trasladarlo fuera de la película.

Como si esto no bastara, Coutinho introduce dos fragmentos independientes en los que las actrices más conocidas (Fernanda Torres y Andréa Beltrão) cuentan una historia que no forma parte del testimonio de las mujeres que interpretan, con lo que también se desarticula la identificación inmediata del referente “actriz” en tanto no se sabe —aunque la estructura de la película deje suponer que sí— si lo que cuentan les sucedió a ellas o si continúan “interpretando” un papel, con lo que dejan de ser “actrices” para pasar a ser ellas también mujeres que cuentan una parte de la historia de su vida, o mejor aún, como afirma Christa Blümlinger al reflexionar acerca del ensayo fílmico en su artículo “Leer entre las imágenes”: “En cuanto un texto ensayístico piensa su modo de enunciación sobrepasa esta separación del pensamiento en el ‘si mismo’ y el ‘otro’: las posiciones se diluyen al condicionarse recíprocamente” (2007: 54-55).

Lo real de la ficción, la ficción de lo real

Es evidente que *Jogo de cena* desmonta un estatuto ontológico de la imagen y del testimonio audiovisual en tanto “reflejo” de la realidad, pero además

produce un complejo cruce entre las nociones de ficción y realidad. En una primera instancia podría sostenerse que éstas se hallan en una relación de oposición —tal como suele presentárselas en el imaginario del sentido común, cifrado en la pregunta-*leitmotiv* de los medios masivos: ¿ficción o realidad?— en virtud de la cual se presenta un testimonio verdadero y uno ficcional y en el que el espectador debe optar por uno y desestimar el otro —o hacerlo objeto de un goce estético.

Esta lectura sugeriría un documental de tipo denunciante-pedagógico —“atención, los medios pueden engañarnos, no todo lo que vemos es verdad, existe la manipulación, debemos estar alertas, etcétera”— que claramente no es el caso: Coutinho está tan interesado en los testimonios “originales” como en sus versiones de ficción. Lo vemos por ejemplo cuando Fernanda Torres le solicita volver a empezar su actuación porque no está conforme con como está saliendo —“Parece que yo estoy mintiéndote”, le dice a Coutinho— y él no accede, la hace continuar desde ese lugar de incomodidad y desconcierto en tanto esas dificultades o imposibilidades para la interpretación del testimonio de Aleta Gomes Vieira pueden decir tanto o más que un logrado mimetismo. No se trata de comparar y cotejar a cuánta distancia se sitúa la ficción de la realidad, sino de indagar cuánto de ficción hay en la realidad, cuanto de realidad en la ficción. Al pensar el problema del testimonio, Agamben se remonta a la etimología de la palabra “testigo”:

En latín hay dos palabras para referirse a testigo. La primera, *testis*, de la que se deriva nuestro término “testigo” significa etimológicamente aquél que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él (2002: 15).

Coutinho interpela a las mujeres de su película en tanto *superstes* de los acontecimientos que narran de sus propias vidas, en muchos casos

acontecimientos traumáticos como las relaciones conflictivas con hijas o maridos o padres, en otros casos acontecimientos límites como la pérdida de un hijo. Pero en varios pasajes del documental también interroga a las actrices acerca de su experiencia en la interpretación de estos “papeles”.



Encontramos en esas respuestas datos reveladores sobre las autoras de los testimonios “originales”: Andréa Beltrão cuenta que intentó conservar la misma serenidad “olímpica” y contar la historia de la pérdida del bebé con el mismo “estoicismo” que Gisele Alves Moura, pero que ella no pudo y terminó llorando, y lo adjudica a la fe de Gisele, en contraste con su agnosticismo. Marília Pêra le dice a Coutinho que en el momento de hablar “de la hija de ella se me vino la imagen de mi hija y lagrimeé inmediatamente” y después aporta una observación muy aguda acerca de las personas “al frente de una cámara”: “cuando el llanto es verdadero la persona siempre trata de esconderlo” en cambio, “el actor, principalmente el actor de hoy, trata de mostrar las lágrimas” y acto seguido le muestra al director que había traído un “cristal japonés” que le permitiría llorar todo lo que fuera necesario “si el director se lo pedía”.

Es inevitable observar el gesto de “ocultar el llanto” no sólo en la mujer que interpreta Beltrão sino en todas las que brindan sus testimonios. Fernanda Torres, por su parte, apunta sobre Aleta Gomes Vieira, la mujer que le toca interpretar: “ella tiene unas cosas tan misteriosas, ella dice una cosa terrible y ríe para aliviar, pero es una risa que también es su propia esencia”. Es en estas revelaciones sobre su trabajo de actrices en las que la palabra “interpretación” adquiere todo su sentido: no se trata de (re)producir una realidad, sino de comprenderla. Tal como afirma Rancièrè:

Una película documental no es lo contrario de una “película de ficción” porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender. El filme documental puede entonces aislar el trabajo artístico de la ficción disociándolo de eso a lo que se acostumbra asimilar: la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad. Puede reducirlo a su esencia: un modo de descomponer una historia en secuencias o montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar o comprimir el tiempo” (2005, 182-183).

De modo análogo, podemos pensar en los recursos puestos en juego en los testimonios “reales” en tanto estos son relatos y, por lo tanto, están sujetos a las posibilidades de elaboración de toda construcción narrativa.

Consideramos que es posible relacionar los problemas que presenta el género documental con los conceptos que ha elaborado Hayden White en otro campo que aborda una reconstrucción e interpretación de la realidad, el de la historiografía. Al referirse al discurso histórico en su artículo “Hecho y figuración en el discurso histórico” White distingue entre el hecho histórico y su reconstrucción en la forma de un relato y explica que la narración es una forma de organizar y asignarle un sentido a hechos que por si solos no lo tendrían, a través de un proceso que él denomina de “narrativización”:

La principal forma por la que se impone significado a los acontecimientos históricos es a través de la narrativización. La escritura histórica es un medio de producción de significado. Es una ilusión pensar que los historiadores sólo desean contar la verdad acerca del pasado. Ellos también quieren, lo sepan o no, pero en cualquier caso deberían querer dotar al pasado de significado (White, 2003: 52).

Aunque en este caso hablamos de relatos orales, con una organización más caótica propia de su condición —y de las preguntas del entrevistador, que van orientando el relato— no carecen de un orden cronológico o una particular administración de la información. De todas formas también tenemos que tener en cuenta que esos relatos han sido intervenidos y reorganizados a través de un trabajo de montaje a cargo del director. Esto implica también una organización tropológica de esos acontecimientos que organiza el relato de las mujeres testimoniantes —cuando Sarita Houli reaparece al final del film, dice que quiso volver porque su relato había tenido “un clima muy pesado, más para trágico que para cómico”, lo que da una pauta del control que la autora del testimonio ejerce o trata de ejercer sobre los efectos de su relato.

En este entramado entre un orden real y otro ficcional radica uno de los atributos de mayor contundencia política del filme de Coutinho, en tanto, como explica Rancière en *El espectador emancipado*: “La relación del arte con la política no es un pasaje de la ficción a lo real sino una relación entre dos maneras de producir ficciones” (2010: 77). En *Jogo de cena* no se trata de “desenmascarar” la ficción contrastándola con la realidad ni de relativizar la realidad por la imposibilidad de distinguirla de sus simulacros mediatizados, sino de interrogarse y problematizar (en lugar de aceptar y naturalizar) los procedimientos de representación y de comprender los elementos de ficción que permiten construir una determinada realidad, con un determinado orden de lo decible, lo visible y lo posible para justamente poder ponerlos en crisis y modificarlos. Eso sería para Rancière un posible arte político, en tanto que:

Lo real siempre es objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías. Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico (2010: 77).

Dos voces, una canción

Precisamente una fractura en los discursos (y sus modos de producción) de lo real y lo ficcional es lo que propone el “juego de escena” de Coutinho.

Decíamos al principio de este trabajo que Coutinho presenta un uso convencional de la voz a lo largo del documental, es decir, una voz de la que siempre se puede identificar la fuente, lo que Chion llama una “escucha visualizada” (2004: 31), sin embargo en el final de la película el director decide quebrar este contrato introduciendo una excepción. Se trata de la escena en la que Sarita Houli Brumer pide volver para cantar una canción, porque considera que su testimonio “dio más para trágico que para cómico” y quiere cantar porque la “música aligera la tensión”. En los documentales de Coutinho, las canciones que cantan los participantes de sus documentales suelen ser momentos de alta condensación dramática, como en la interpretación de “My way” por el propietario de un departamento en *Edificio Master* o la canción de Roberto Carlos que canta la adolescente que sueña con ser cantante en *Boca de lixo*.

Aquí sucede otro tanto, pero con la salvedad que apenas comienza la interpretación de Sarita, Coutinho introduce una segunda voz, cuya fuente desconocemos, por lo que se trata de una “presencia acusmática” o un “acusmaser”, tal como lo define Chion (2004: 32). Ese acusmaser es la voz de

una mujer que se acopla a la de Sarita para cantar la misma canción —una canción de cuna— pero con un ligero desfasaje. Ambas voces, la visualizada y la acusmática cantan la misma canción, aunque jamás a coro, sino levemente desfasadas. Este final parece cifrar todo un comentario acerca del proyecto de la película: dos regímenes que no se tocan pero se acercan, en el que la redistribución de lo decible y visible en uno implica necesariamente la redistribución del otro y en los que ninguna voz puede ser enunciada en la soledad de un registro sino siempre como el eco de otra que no la repite, no la refleja sino que la interpreta para darle sentido y así transformarla en el mismo acto de transformarse.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2002). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*, Valencia: Pre-Textos.
- Barthes, Roland (2004). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Blümlinger, Christa (2007). "Leer entre las imágenes" en Antonio Weinrichter (org). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona:Gobierno de Navarra/Festival Punto de Vista.
- Chion, Michel (2004). *La voz en el cine*, Madrid: Cátedra.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2005). *La fábula cinematográfica*, Barcelona: Paidós.
- Silverman, Kaja (2009). *El umbral del mundo visible*, Madrid: Akal.
- White, Hayden (2003). *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona: Paidós.

* Ariel Darío Idez es Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA) y está concluyendo una maestría en Comunicación y Cultura (UBA). En el 2010 publicó su tesis de licenciatura: *Literal, la vanguardia intrigante* (Prometeo). Además de investigador se desempeña como escritor, docente y periodista colaborador en diversos suplementos culturales argentinos.