laFuga

Suponiendo que la verdad sea una mujer

Teatro y género en Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho

Por Icaro Ferraz Vidal

Tags | **Cine documental | Cultura visual- visualidad | Género, mujeres | Lenguaje cinematográfico | Performático | Brasil**

Icaro Ferraz Vidal Junior es licenciado en Estudios de los Medios por la Universidade Federal Fluminense (UFF), con Maestría en Comunicación y Cultura por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) y en Crossways in European Humanities por la Universidade Nova de Lisboa, Universidade de Santiago de Compostela y University of Sheffield. Actualmente es investigador en el ámbito del doctoramiento en Teoría de la literatura y Literatura Comparada en la Universidade de Santiago de Compostela.

Reconhecer a inverdade como condição de vida: isto significa, sem dúvida, enfrentar de maneira perigosa os habituais sentimentos de valor; e uma filosofia que se atreve a fazê-lo se coloca, apenas por isso, além do bem e do mal.

Friedrich Nietzsche

Por una verdad especular

La frase empleada como título de este ensayo es la misma con la que Friedrich Nietzsche empieza su "Más allá del bien y del mal". Nietzsche sospecha que todos los filósofos, en la medida en que fueron dogmáticos, no comprendieron demasiado a las mujeres. Al proponer como tropo de su pensamiento la verdad como mujer, el filósofo alemán se aleja de la concepción de verdad que salió victoriosa en los embates que culminaron en la filosofía como medio de acceso a una verdad, regida según una lógica que el helenista Marcel Detienne llamó una lógica de la contradicción. Es decir, Nietzsche propone un concepto de verdad que rompe con la tradición metafísica occidental socrático-platónica que opone lo verdadero a lo falso, estableciendo una línea de continuidad entre esos dos polos (siendo la voluntad de verdad el fruto más desarrollado del árbol de la voluntad de engaño). En este ensayo, aunque muy inspirado por la noción nietzschiana de verdad como mujer, no proponemos una lectura vertical de ese complejo concepto de verdad, sino su utilización, para ayudarnos a comprender el gesto de solapamiento de algunas dualidades tales como las que rigen los pares persona/personaje, realidad/ficción, profundidad/superficie, etc., emprendidas en *Jogo de Cena*, película del realizador brasileño Eduardo Coutinho.

Planteamos, al mismo tiempo que elucidamos lo que hizo Eduardo Coutinho en *Jogo de Cena*, que el dispositivo que estructura ese documental se acerca al elogio nietzschiano del teatro y de la máscara, así como a su ecuación de la verdad como mujer. El gesto emprendido a finales del siglo XIX por Friedrich Nietzsche, de revalorización del teatro y de la máscara, consiste en un antiplatonismo radical y en el solapamiento de una filosofía ancorada en la noción de identidad. Según María Cristina Franco Ferraz (2002), el campo forjado por el pensamiento platónico está basado, simultáneamente, en la desvalorización de la mímesis y en la fundación de oposiciones metafísicas; esa lógica agenciada por Platón produce lo que Detienne (1993) ha llamado una lógica de la contradicción. Se trata de una lógica que fue paulatinamente suplantando el régimen vigente en la Grecia Arcaica, el régimen de la ambigüedad, donde la palabra podía ser verdadera y falsa al mismo tiempo. [1] Para afirmar su perspectiva Platón tuvo que rivalizar con la sofística, la retórica, la pintura y la poesía, en cuanto instancias comprometidas con el dominio de la seducción, de la simple apariencia. A ese dominio Platón opuso lo verdadero que, entonces, fue elevado a condición de materia de toda filosofía.

A *aléthes*, palabra griega que designa verdad y originalmente está constituida por la adicción de lo privativo *a* a *léthe,* que significa olvido (o sea, la verdad como no-olvido), la lógica de la contradicción opone *pseudés*, que hace referencia al dominio de la mentira, del engaño, del no-ser. Esa recolocación de los términos culmina en la nueva oposición que atraviesa la trayectoria de la filosofía en Occidente. En la Grecia Arcaica el estatuto de la palabra del poeta, por ejemplo, no operaba según la idea de que hablar es decir lo que hay en el mundo, sino según la lógica de que hablar es hacer ser lo que se dice. En ese sentido, el carácter referencial del lenguaje es suplantado por la dimensión pragmática/performativa de los discursos (disculpen el posible anacronismo). Es por lo menos curioso que uno de los personajes de la película de Coutinho sea una mujer llamada Aletha, que dice de su nombre "Aletha vem de Alethéia que é a verdade, no sentido de revelação". Ese personaje que es reinterpretado por la actriz Fernanda Torres y esta insertado en la estructura de la película de manera más clara y meta-discursiva, desencadena una de las muchas cuestiones involucradas con la transposición contemporánea de la lógica de la contradicción, base de la filosofía occidental, al campo del cine, lo que se puede percibir en la construcción de pares como ficción y documental, regidos por una lógica de pura contradicción.

Fernanda Torres, al interpretar Aletha, presenta una gran dificultad en seguir con la representación y explica su situación poco confortable en los siguientes términos: "Parece que eu estou mentindo para você (...) Eu não separo ela do que ela diz, entende? Eu acho que é impossível separar. (...) Conforme eu fui te falando, você me olhando, parecia que a minha memória estava mais lenta que a dela, entende? Parece que a fala vem antes de você ter visto... e isso foi me incomodando". Ese discurso de la actriz circunscribe la performatividad del discurso en primera persona en un régimen en el cual la palabra no opera como mero referente a elementos exteriores o antecedentes al discurso, desvelando así no una lógica de la palabra como instrumento de comunicación y ascensión a una verdad, sino una concepción de palabra como dispositivo de producción de si, profundamente amalgamado a la dimensión necesariamente subjetiva de cualquier experiencia. El hecho de poner en escena el discurso de una persona "real" también desencadenó, en el caso de Fernanda Torres, una valoración ambigua de la representación, tensionada por el hecho de que es actriz, al mismo tiempo en que dice: "E eu fiquei com vergonha de estar diante de você, é engraçado, sabe? Porque dá vergonha representar".

Ese discurso no soluciona la tensión que está ahí supuesta. Una cierta tradición cinematográfica que, sistemáticamente con el cine moderno pero también puntualmente en momentos anteriores del cine clásico, opera el desvelamiento de una circularidad en las lógicas de representación. Consiste, por un lado, en reconocer la escenificación como elemento que atraviesa las dinámicas sociales, como lo antevió el sociólogo Erwing Goffman (1995) en su lectura de la sociedad basada en conceptos del universo de la dramaturgia y, por otro, en reconocer la dramaticidad de las imágenes puestas en escena a través de los medios automáticos de registro y exhibición de imágenes en movimiento. Es decir, hay en determinadas películas, dentro de las cuales introducimos *Jogo de Cena*, una opacidad que se produce por el reconocimiento de que si hay pretensión de realidad, es inevitable la introducción de un nivel de escenificación. Si se desea poner en escena personajes verosímiles es necesario que tales personajes sepan que tendrán que escenificar delante de las miradas ajenas (las que se sitúan en el interior diegético mismo y las que se encuentran frente a la pantalla). Es como un juego de espejos que se desarrolla hacia el infinito, una especie de tautología que las culturas profundamente mediatizadas no pueden apuntar un origen.

De los procedimientos de *Jogo de Cena*

Lo que sucede en *Jogo de Cena* es que a las declaraciones de las mujeres "reales", el montaje añade las mismas declaraciones escenificadas por las actrices. Tres de las actrices, Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pera, son muy conocidas en Brasil porque actúan en medios más populares como el cine y la televisión. Las demás actrices, sin poseer una trayectoria mediatizada, no son tan fácilmente reconocibles al poner en escena el discurso de otras mujeres, lo que genera una dificultad en lo que respecta a cartografía de una matriz experiencial del discurso. Entre tanto, Coutinho no se limita a la dicotomía entre actrices y mujeres reales, explotando también el discurso en primera persona de las actrices en otros dos niveles: tanto lo que respecta a las dificultades de la puesta en escena de los discursos de las personas reales, como lo que respecta a experiencias vividas en la vida extra-profesional, en la condición de primera persona. El primer nivel introduce una dimensión meta-textual en la medida que en el interior mismo del dispositivo desarrollado, las actrices hablan de su funcionamiento (o de la dificultad en hacerlo funcionar). En el segundo nivel, tales narraciones,

por no tener un estatuto claro en el dispositivo, suponen otro nivel distinto de significación, liado con la imposibilidad de decir si esas voces pertenecen a las actrices en un momento de "no escenificación" o si son parte también de los discursos de las mujeres reales que están siendo representados.

La película de Coutinho empieza con la imagen de un anuncio publicado en un periódico convocando mujeres que tengan historias que contar para participar en una selección para una película documental. 83 mujeres se apuntan, entre ellas, 23 fueron filmadas en un teatro en Río de Janeiro, en junio de 2006. En septiembre del mismo año algunas actrices interpretaron a su manera, en el mismo teatro, las historias contadas por esas mujeres. El elemento que se encuentra en la base del dispositivo de Coutinho, el anuncio en el periódico, ya inaugura una tensión en la idea del cine documental como un cine que accede al mundo casi sin mediación. Es decir, el pacto de espectatorialidad que supone la inserción de Eduardo Coutinho en el campo del documental, sufre impacto con la artificialidad del contacto del documentalista con los personajes interpretados por las mujeres de *Jogo de Cena*.

La imagen que sucede al anuncio en el periódico consiste en el acompañamiento de un personaje hacia el espacio donde se va a desarrollar la mayor parte de la película: el escenario de un teatro. Ese acompañamiento por el espacio intermedio de los bastidores indican el espacio liminar, con lo cual todo el discurso fílmico se vuelve tenso. Las escaleras oscuras que desembocan en escena consisten en el único espacio presente en la película, donde simbólicamente se puede plantear un espacio de verdad por oposición al espacio iluminado de la escena, donde lo que se dice o lo que se hace se inscribe en una lógica, literalmente, de "puesta en escena". El texto fílmico, en una acepción más amplia, basado en la noción de Paul Ricoeur (1984) consiste en que el proceso de lectura encuentra en el lector un mundo prefigurado que va a ser refigurado por el acto mismo de leer, lo que trae virtualmente el estatuto de verdad que Coutinho, que por su condición de documentalista es capaz de agenciar. Lo que hace Eduardo Coutinho es jugar con ese papel, insertándose a sí mismo en el centro de la escena, de frente hacia las sillas vacías del publico del teatro, lugar que ocupa junto a su equipo durante toda la película; aunque solamente vemos desde la perspectiva del público al final de la película, como última imagen, en una especie de *ceci n'est pas la verité*. Las mujeres reales y las actrices (división más involucrada con sus roles dentro del dispositivo que con una posición fija) ocupan el proscenio y son filmadas con las sillas del teatro al fondo, ellas son observadas desde el punto de vista de donde se encuentra el equipo de realización del documental, desde el centro del escenario. Todo ese aparato, que visualizamos desde el primer momento de la película (tenemos una noción espacial progresiva y casi total después de ver el anuncio en el periódico), desplaza el estatuto de verdad que socio-culturalmente fue vinculado al documental hacia el centro del escenario. Así, presenciamos una *indecidibilidad* en lo que respecta al procedimiento emprendido: ¿Se trata de poner un énfasis en la ficcionalidad del documental o de indicar una dimensión de realidad en la *mise-en-scène*?

No creemos que la película de Coutinho pueda estar subscrita a una lectura basada en estas categorías erigidas según una lógica dual, eso lo podemos ver desde el comienzo de la película. El primer discurso es de una mujer que se describe como actriz del grupo de teatro *Nós do Morro*, lo que creemos sin sospechas hasta que, más adelante, los fragmentos del discurso de otra mujer que declara ser actriz del mismo grupo nos deja un poco confusos acerca de la "verdad" de la primera charla, así como de la segunda. Además, ese testimonio de una actriz poco conocida del público acerca de su vida borra el lugar que después planteamos basados en los papeles desempeñados por las actrices conocidas, que es lo de escenificar lo que dicen los personajes reales del "documental". Otro nivel que demanda una cierta atención en este primer testimonio tiene que ver con la presencia del grupo de teatro *Nós do Morro*, dirigido por Guti Fraga y que consiste en un proyecto desarrollado en Vidigal, una favela en Río de Janeiro. Las fronteras borradas entre arte y vida y, más precisamente, entre arte dramática y vida, se manifiestan cuando la "actriz" comenta sobre su experiencia en el grupo: "Lá eu aprendi muitas coisas, lá eu aprendi a ser gente, aprendi a ser mulher, aprendi a ler, a ler um texto, a interpretar... me marcou bastante". En seguida, la actriz presenta un fragmento de su papel en el montaje de *Gota d'água*, texto de Chico Buarque y dice que presta su fuerza al personaje de Joana, una especie de *medéia* en el texto del escritor brasileño. Así, muchos niveles de significación se sobreponen desde el comienzo de la película, inaugurando una confusión entre ficción y realidad que se desarrolla a lo largo de toda la obra.

El siguiente testimonio ya es presentado, claramente, intercalado en su escenificación por una actriz conocida de los espectadores brasileños, Andréa Beltrão. Al final de la secuencia, montada para sobreponer puntos del discurso articulado por las dos voces en una continuidad que revela una gran fidelidad de la actriz al texto dicho por Gisele, la mujer "real", Andréa Beltrão comenta lo que sintió al poner en escena el texto "real". Acerca de su lloro (no presente en la charla de Gisele), dice que no tenía como intención llorar, que no había preparado su escenificación con lloro, una vez que creía que las posibilidades de que quedase melodramático serían demasiadas. La fidelidad de la puesta en escena de Beltrão al carácter olímpico de Gisele es desafiada por un descompás en sus sistemas de creencias, lo que podemos deducir del testimonio de la actriz.

Eu acho que se eu tivesse me preparado como atriz para chorar, eu não teria ficado tão incomodada (...) Eu teria que ensaiar muitas vezes num teatro para conseguir falar isso friamente... não que ela diga friamente, ela não fala isso friamente, mas estoicamente, olimpicamente dessa maneira, eu teria que me preparar demais. Então, todas as vezes que eu fazia bem mecanicamente tudo bem, passava (...) agora, quando eu tentava fazer bem serena, tentando me aproximar da serenidade dela, eu não conseguia... Essa hora do "meu bebê, Vítor, meu bebê"... puta merda! Acho que é porque eu não tenho religião, entendeu? Aí eu fico assim... morreu para mim acabou, morreu acabou. Agora, eu acho que quando a pessoa tem uma religião ajuda, né? Eu acho que ter fé ajuda porque ela acredita que o filho está vivo em algum lugar, eu queria tanto acreditar, eu tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estivessem vivas em algum lugar, tantas.

Creemos que ese testimonio lanza una nueva paradoja que la película no soluciona, justamente por operar según una lógica no comprometida con la presentación de un argumento conclusivo. Según Ilana Feldman (2010), *Jogo de Cena* se filia a una especie de ensayismo documental que hace "da explicitação e problematização do próprio método, não sem a sedução emocional do espectador, o tema e a estrutura desse reflexivo e, simultaneamente, afetivo jogo-cinema". La paradoja consiste en que, por un lado, tenemos el reconocimiento de una expresividad escenificada en los testimonios que reflejan al mismo tiempo en que producen delante de la cámara un "yo" y por otro, un énfasis en esa expresividad a través de la puesta en escena, por una actriz profesional, de ese mismo testimonio que resbala en la opacidad de un sistema de creencias y de una historia de vida que los actores no pueden borrar.

Algunos otros testimonios producen un aun más radical desplazamiento de las anclas que sostienen las creencias de los espectadores en una construcción fílmica, basada en una lógica que, hasta el momento, los espectadores creen ya tener descubierto. Por ejemplo, lo de una mujer que se presenta como Nilza, aparentemente no-actriz, que termina con un cambio de postura y con la desestabilizadora frase "foi isso que ela disse". El siguiente, de la actriz Fernanda Torres, narra una historia que sigue en términos de temática, los demás testimonios de la película, pero su posición de actriz, claramente reconocida por el público brasileño, hace que el testimonio sea indecible en cuanto a la legitimidad de la experiencia vivida por el sujeto de la enunciación, una vez que no aparece intercalado con ninguna otra voz.

Mujer, teatro y mundo compartido

Todos los procedimientos que describimos arriba operan la configuración del que ya aludimos, inspirados por el pensamiento de la realizadora e investigadora brasileña Ilana Feldman: el cine ensayista de Eduardo Coutinho. Creemos que en un nivel más profundo, el hecho de que sea una película hecha solamente con testimonios de mujeres añade una camada más de significación. Para plantearnos esa idea, el concepto de verdad como mujer de Nietzsche es fundamental. Al proponer la verdad como mujer, creemos, como la comentarista del filósofo alemán, Maria Cristina Franco Ferraz, que Nietzsche recupera la asociación histórica de la mujer a esfera del fingimiento y de la cosmética en un gesto de transvaloración. Es decir, Nietzsche no plantea una revisión de la asociación que Howard Bloch señala muy oportunamente en sus descripciones de la misoginia medieval de la mujer como diferencia y agente del engaño. Lo que hace el filósofo es rescatar eso que vinculó la mujer a la negatividad en su formulación de un nuevo y radical concepto de verdad.

Según Bloch, la construcción cristiana de los géneros sexuales está relacionada a tres ideas principales: una feminización de la carne (responsable por una dicotomía básica que opone hombre/mente X mujer/cuerpo); la estetización de la feminidad (que asocia la idea de mujer a algo cosmético, a lo que es superficial, decorativo, una especie de máscara/disimulación); la teologización

de la estética que, en las palabras de Bloch (1995, p.17), apunta para "a condenação em termos ontológicos não só da esfera da simulação ou das representações (...) mas também de praticamente tudo o que é prazeroso ligado à corporificação material".

Aunque la cuestión de género no sea explícita en la película de Coutinho –decimos explícita pero quizás estamos pensando en términos de intencionalidad del gesto creador del realizador (que para nuestros fines, poco importa)– creemos que nos podemos apropiar del movimiento que atraviesa *Jogo de Cena* para pensar algunas cuestiones tangenciales de los estudios de género. La más importante de ellas quizás esté relacionada con las lógicas subyacentes a los sistemas de pensamiento y lenguaje en las sociedades patriarcales y con las maneras de plantear algunas reivindicaciones sociales de los movimientos feministas. Lo que hace la película de Coutinho, así como el pensamiento nietzschiano, no consiste en una negación de lo que hay en el mundo. Ni Coutinho ni Nietzsche están planteando, por ejemplo, una vinculación de lo femenino a la verdad, o sea, no plantean lo contrario de lo que se hizo en nuestra sociedad una vez que eso mantendría los términos que sostienen tal vinculación. Se trata antes de un gesto un tanto más sutil de transvaloración. Es decir, de una nueva mirada hacia lo que hay y de una re-proposición del suelo sobre lo cual se producen los sistemas de valores.

Así también, como contrapartida, algunas perspectivas del feminismo –hablamos más precisamente de la muy conocida de Judith Butler (1990)–beben de la idea de performatividad, como noción capaz de solapar la manera a través de la cual los géneros sexuales fueran entendidos a través de las categorías estanques de hombre y mujer/masculino y femenino. La idea de los géneros como construcciones que se producen en medio del ámbito social, mediante procedimientos performativos, no articula la *verdad* del género con una monolítica y quizás determinante dimensión biológica de nuestra constitución, sino que la vincula al nivel más superficial y plástico de las apariencias. Así, un mundo dividido y asimétrico entre hombres y mujeres no se puede legitimar con base a una verdad natural y no negociable. Se trata, antes, del efecto de una previa valoración que rechaza la plasticidad de las apariencias y valora lo que es superficie como si fuera *esencia*, laminando las múltiples condiciones situadas en el medio o más allá de los polos hombre/mujer.

Es, por lo menos, elocuente de lo que detectamos como movimiento hegemónico en el pensamiento occidental que las estrategias de subyugación de las mujeres se den a través, entre muchos otros procedimientos, de la explicitación del carácter *fingido, escenificado,* de su interacción en el mundo social. Las mujeres, en cuanto verdaderas y falsas (como las sirenas o Helena de Troya, si la entendemos con base en el texto del sofista Górgias), fueron desvaloradas, así como a todo aquello que no atendió a la lógica de la contradicción en la cual, por ironía, fueron inscritas bajo la condición de lo opuesto del hombre.

Además, la idea misma de performance produce una importante inflexión en las ciencias sociales del siglo XX. Judith Hamera (2006) presenta tal concepto, como fue planteado por Victor Turner (1982), que dijo que la performance se vincula al hacer y no al fingir. Con eso, el no solamente se opone a los presupuestos anti-teatrales, sino que extiende las cuestiones más amplias de escenificación y poéticas culturales al suelo de la vida social compartida, a los regímenes de producción de memoria, de producción y consumo de bienes materiales, como de su contexto. De esta manera, la performatividad comparece en el pensamiento de Turner profundamente vinculada a un terreno más amplio, casi coincidiendo, como también en Goffman y Butler, con la acción socio-política-cultural misma. *Jogo de Cena* se inscribe en esta misma tradición que reconoce el poder de lo falso, y señala otras lógicas posibles para nuestras expectativas con respecto a las imágenes, el mundo y el otro.

Bibliografía

Bloch, R.H.(1995). *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Ed.34.

Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Detienne, M. (1993). *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Feldman, I. (2010). "Na contramão do confessional: O ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, e *Pan-Cinema Permanente*, de Carlos Nader". En Migliorin, C. *Ensaios no real*. São Paulo: Azougue Editorial. p. 149-167.

Ferraz, M.C.F.(2002). *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Goffman, E. (1995). *A representação do eu na vida cotidiana.* Petrópolis: Vozes.

Hamera, J. (2006) "Performance, Performativity, and Cultural Poiesis in Practices of Everyday Life" En Madison, S. & Hamera, J. (eds.). *The SAGE handbook of performance studies.* London: SAGE Publications.

Nietzsche, F. (2005). *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ricoeur, P. (1984). *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Éditions du Seuil.

Turner, V. (1982). *From ritual to theatre.* New York: PAJ Publications.

Notas

1

A fin de ejemplificar ese modo de operación de la palabra, recuperamos un ejemplo de Detienne. En el prólogo de la "Teogonia" de Hesíodo se afirma que las musas dicen cosas engañosas y verídicas, siendo, como las sirenas, consideradas verdaderas y falsas simultáneamente.

Como citar: Ferraz, I. (2012). Suponiendo que la verdad sea una mujer, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/suponiendo-que-la-verdad-sea-una-mujer/496