

Anamaria Sobral Costa
(Universidad Federal de Pernambuco)

Una poética de lo inacabado: una mirada sobre la película Moscú, de Eduardo Coutinho

A poetics of the unfinished: a look at the film Moscow by Eduardo Coutinho

Resumen

El artículo discute la película *Moscú* de Eduardo Coutinho como un caso singular en la filmografía del documentalista, en el cual la película-obra se vuelve sobre un proceso de creación teatral que no divisa otro fin que no sea la película misma. Al contrario de abrir el “ojo” de la cámara para testimonios o escenas de la “vida real”, como en otros trabajos, Coutinho usa la interfaz del teatro, proponiendo al *Grupo Galpão* y al director de teatro Enrique Díaz, un proceso de construcción alrededor de la obra *Las tres hermanas*, de Anton Chejov. El artículo busca discutir las particularidades de este proceso creativo, analizando sus encargos y directrices; las interpenetraciones entre realidad y ficción; el hibridismo entre teatro, cine y las múltiples autorías de la película, a partir de la visión de los propios autores de aquello que llamé una “poética de lo inacabado”. Como herramientas teóricas, recurro a las reflexiones del historiador del arte Michael Baxandall, de la crítica genética Cecília Almeida Salles, del teórico del cine Christian Metz y del filósofo Gilles Deleuze.

Palabras claves:

Cine y teatro
Realidad y ficción
Proceso creativo
Eduardo Coutinho
Enrique Díaz

Abstract

The article discusses Eduardo Coutinho's film Moscow as a unique case in the filmography of this documentalist, in which the film-work turns to a theatrical creation process that has no other end than the film itself. Instead of opening the eye of the camera to testimonies or scenes from “real life”, as in other works, Coutinho uses the interface of theatre, proposing to Grupo Galpão and theatre director Enrique Diaz, a process of construction around the play Three sisters by Anton Chekhov. The article seeks to discuss the particularities of this creative process, analyzing their directions and guidelines; the interrelationships between reality and fiction; the hybridism between theatre, cinema and the multiple authors of the film, from the authors' own vision of what I have called a “Poetics of the unfinished”. As theoretical tools, I recall the thoughts of art historian Michael Baxandall, genetics critic Cecilia Almeida Salles, cinema theoretician Christian Metz and philosopher Gilles Deleuze.

Key words:

Cinema and Theatre
Reality and fiction
Creative process
Eduardo Coutinho
Enrique Diaz.

ANAMARIA SOBRAL COSTA

Recibido 24-03-2013. Aceptado 16-06-2013

Revista TOMA UNO (N° 2): PAGINAS 115-126, 2013 / ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Depto. de Cine y TV – Facultad de Artes – Universidad Nacional de Córdoba – Argentina

Moscú comienza con una serie de escenas-fragmento a las cuales llamé una “sucesión de prólogos”. Ésta se extiende incluso después de la exhibición del título en la pantalla, como si en la mano de un hipotético dibujante se iniciara un delinear que se interrumpe y se reinicia a partir de otro punto del papel, y de otro, y de otro. En estos ‘prólogos’ o puntos de pre-inicio: un actor minero muestra la foto de una “Moscú” donde pasó la infancia, a ésta le sigue la aparición del título; tres actrices dialogan con una cámara-personaje-público, a quienes invitan a sentarse y le preguntan cosas como: “¿Usted es de Moscú?” y, finalmente, un segundo actor enseña fotos antiguas de niños a quienes da los nombres de las personajes de la obra, contando destinos que no son los de la ficción, o al menos no los de aquellos escrita por Chejov.

Después de esa especie de introducción extendida, vemos una mesa grande con tres figuras sentadas en una de las cabeceras: Eduardo Coutinho, Enrique Díaz e Isabel García (asistente de Díaz). Llamando al reparto, Coutinho dice que cada actor debe sentarse en la silla que tiene su nombre; explica la elección de Díaz para dirigir el proceso de creación teatral —una indicación del propio *Grupo Galpão*— y esclarece que ellos no van a montar propiamente *Las tres hermanas* sino que: “Vamos a intentar montar fragmentos al menos de esta obra, y cosas citadas, que no son de esa obra, te imaginás, en tres semanas! Entonces el objetivo es el siguiente: lo inacabado, el fragmento, que, además, es Chejov; es maravilloso” (Moscú, 2010). Se trata, por lo tanto, de la explicación y el establecimiento de las reglas del juego, ya que los actores no sabían, hasta ese momento, cuál sería la obra a ser trabajada, qué personajes iban a interpretar, o incluso qué tipo de metodologías (teatrales y cinematográficas) serían usadas.

Dando continuidad a la explicación de Coutinho, Díaz asume la voz y llama la atención sobre la importancia de trabajar “honestamente” para que durante el limitado plazo de tres semanas (18 días de trabajo), puedan avanzar lo máximo posible. El director del proceso teatral esclarece que ese avanzar se refiere tanto a la construcción (montaje de las escenas del texto) como a la desconstrucción o “apertura de la obra”. Esa apertura posibilitaría la creación de articulaciones¹ que llevarsen a compartirla, por intermedio del trabajo sobre “lo que es propiamente humano”, lo que incluiría la envidia, la rabia y lo patético que, según el director, “es una cosa óptima” (*Moscú*, 2010).

Entre lo “inacabado maravilloso” de Coutinho y lo “patético óptimo” de Díaz, empieza a delinearse el espacio dentro del cual se va a desarrollar *Moscú*.

Acto I: encargos y directrices del proceso

Usando la terminología del historiador del arte Michael Baxandall, es posible decir que en *Moscú* Eduardo Coutinho realizó un “encargo” a Enrique Díaz, el *Grupo Galpão* y el equipo de trabajo de un modo general, estableciendo, además, algunas “directrices”. Baxandall desarrolló tales conceptos al estudiar, principalmente, el contexto de la pintura en el libro *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*, proponiendo la tesis de que la obra de arte, como objeto histórico, surge para resolver un problema advenido de un contexto sociocultural (2006: 72). Según el autor, el problema estaría constituido por un encargo (el compromiso de trabajo, aquello que necesita ser hecho) y por directrices o circunstancias específicas que envuelven el trabajo en la trayectoria singular de su autor. El encargo general de un pintor, por ejemplo, sería producir un objeto con un interés visual; mientras que las directrices serían llevadas a cabo por cada artista, en dialéctica con sus contextos sociales, culturales, mercadológicos, etc. (2006: 118).

Ante estos conceptos, me pregunto: ¿Cuál es el cometido general de un documentalista? ¿Retratar la realidad? ¿Problematizar esa posibilidad, apuntando sus límites? En el caso específico de *Moscú*: ¿Cuáles son las funciones y directrices propuestas por Coutinho a su equipo de trabajo? ¿Cuál es el problema constituido a partir de esa función + directrices?

1. A lo largo de la película esas articulaciones aparecen a partir de improvisaciones incorporadas al texto y de citas de otras fuentes, como anteriormente fue mencionado por Coutinho.

¿Cómo el objeto-obra *Moscú* “soluciona” ese problema? ¿Qué implicaciones pueden ser observadas a partir de esa solución-película? Entiendo que sería muy difícil responder a todas estas preguntas en el espacio de este artículo, pero me parece que las mismas pueden funcionar como balizas para un análisis/esfuerzo de aproximación/respuesta.

Comienzo por las respuestas que aparentemente están “dadas” en la película misma y, aplicando los conceptos de Baxandall, entiendo que el encargo propuesto por Coutinho, para sí mismo y para el equipo, es la producción de un documental sobre un proceso de creación teatral. Entre las directrices y determinaciones del director, que conducirán el modo en que el trabajo se desarrolle, destaco: el proceso tomaría como materia el texto *Las tres hermanas* de Chejov; ese proceso debería ocurrir en un período de tres semanas; no habría ninguna presentación a un público de teatro; además de la construcción de escenas del texto habría citas de otras fuentes que surgieran a lo largo del proceso; ninguna escena sería realizada fuera de la sede teatral del *Galpão (el Galpão Cine Horto, en Belo Horizonte)*; después de la reunión donde fueron propuestas las reglas/directrices, Coutinho no interferiría más en el proceso de creación, exceptuando algunos pocos encuadres y movimientos de cámara (en la mayor parte a cargo de los cinematógrafos) y, obviamente, en el momento del montaje de la película. La suma del encargo más las directrices arma, por lo tanto, la ecuación del problema a ser solucionado por el equipo de creación y de documentación del proceso teatral.

El párrafo de arriba muestra que la lógica de construcción de *Moscú* —o sea, las directrices que otorgan una intencionalidad a la obra— está explicitada en la película, lo cual incorpora al documental parte de lo que sería su propio proceso. Por lo tanto, la mayor parte de las “escenas de proceso”² (ejercicios propuestos por Díaz, orientaciones del mismo a los actores) fueron retiradas por Coutinho en la versión final de la película, que privilegia los fragmentos de la obra y las referidas articulaciones propuestas por Díaz en consonancia con el documentalista. Esa elección parece ser una de las llaves para responder a la pregunta de cómo *Moscú* soluciona su problema (encargo + directrices).

Aquí, busco entender parte de las implicaciones de las elecciones y de esa intencionalidad que podemos vislumbrar en *Moscú* en tanto obra y objeto inevitablemente relacionado a un contexto. Recorro una vez más a Baxandall cuando define la intención, como “una relación entre el objeto y sus circunstancias”, defendiendo que “todo objeto histórico tiene un propósito —o un intento o, por así decir, una ‘cualidad intencional’” y agrego que no se trata de “un estado de espíritu reconstruido” y sí de un concepto más aplicable “a los cuadros que a los pintores” (2006: 81).

Siguiendo el pensamiento de Baxandall de que la cualidad intencional de un objeto expone una forma de relación contextual, entiendo que la intencionalidad de *Moscú*, aunque no privilegie lo que se suele entender como “escenas de proceso”, resalta su interés sobre el carácter procesual de la creación, al incluir, en su formato final, sus dudas y hesitaciones. Se nota que se trata de una mirada recurrente en el arte moderno y pos-moderno/contemporáneo, que muchas veces expone reflexiones sobre sus gramáticas en el producto-obra (procedimientos metalingüísticos y meta-ficcionales). Esa reincidencia de la obra que devuelve su espejo a la propia imagen —muchas veces exponiendo sus precariedades formales y problematizaciones conceptuales y enfatizando un carácter procesual— demanda una reelaboración de antiguas cuestiones que han despertado el interés de parte de la crítica del arte.

Según la crítica genética³ Cecilia Almeida Salles “la crítica no cambia impunemente su foco de atención: del producto al proceso” (1998: 25):

Al enmarcar lo transitorio, la mirada tiene que adaptarse a las formas provisorias, a los enfrentamientos de errores, a las correcciones y a los ajustes. De una manera bien general, se podría decir que el movimiento creativo es la convivencia de mundos posibles. El artista va

2. Coutinho usa esa denominación en la pista comentada del DVD de *Moscú*. En entrevista a la *Folha de São Paulo*, él pondera: “Nuestras conversaciones [con director y actores] eran un fragmento tan deliberado y tan frío, que no me interesaron. [...] Ya oí personas quejándose, ‘Ah, había que tener más el proceso, mas Kiki [Díaz]’. Bueno, no tiene. Fue una decisión difícil, pero no me arrepiento.” (<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u604558.shtml>, acceso em 18/07/2012).

3. La crítica genética se vuelca sobre la génesis de la obra de arte, buscando entender más y mejor los procesos de creación, en las más diversas lenguas y sistemas artísticos.

levantando hipótesis y las va probando permanentemente. [...] es la estética de la continuidad, que viene a dialogar con la estética del objeto estático [...]. (Salles, 1998: 26).

Los errores, correcciones e hipótesis, tantos como las presencias, confieren al producto-obra un carácter provisorio (o inacabado): indudablemente la poética *Moscú* dialoga con esas instancias al buscar “solucionar” su problema tanto como incorporar sus dudas más agudas. Esto es perceptible en los prólogos de inicio; en la escena en la que un actor muestra una foto de tres hermanos y que se repite en parte tan pronto como finaliza el texto de su testimonio (?); en improvisaciones, donde se dibujan y borran paisajes y escenarios de tiza en las paredes del teatro, y en muchas otras escenas. No obstante, aunque los procedimientos de esta poética encuentren cierto acuerdo entre artistas y críticos en lo que se refiere a la legitimación de este hacer en el ámbito teórico, esto no vuelve sus elecciones fáciles o seguras en relación al producto que ese proceso va a generar.

Tomando en cuenta los testimonios de parte del equipo de creación, es posible decir que esas hesitaciones no entraron como meros tics para componer una poética de lo precario. Esas angustias en relación a lo que el proceso de creación estaría generando son abordadas en la pista comentada del DVD de *Moscú*, cuando João Moreira Salles, productor y también una pieza-llave en muchas de las decisiones que llevaron la película a su formato final⁴, entrevista a Coutinho, a Díaz y a Eduardo Moreira, uno de los actores del *Galpão*. A lo largo de esta entrevista, Díaz parece ser el autor más cómodo con su trabajo, describiéndolo como una “aventura”, “un enigma esclarecido en el propio hacer”. El actor Eduardo Moreira demuestra que en algunos momentos esas dudas generaron cuestionamientos como: “¿Será que Coutinho no sabe la película que él mismo quiere hacer?”. A juzgar por el testimonio de Coutinho, la duda, de hecho, no era privilegio de Moreira y de los actores:

Coutinho: Fue angustiante, durante el rodaje, el montaje fue absolutamente angustiante... La gente no sabía, ni yo ni Jordana⁵...

Salles: ¿No sabía qué?

Coutinho: ¿Esto da para una película? ¿Cómo esto puede convertirse en una película? (*Moscú*, Pista comentada, 2010).

La angustia descrita por Coutinho no se limitó, por tanto, a los rodajes, acompañándole, quizás todavía más intensamente, en la isla de edición y en el lanzamiento de la película. En una entrevista con la *Folha de São Paulo*, titulada *Moscú vira pesadela de Eduardo Coutinho*, el director comenta: “Si yo hago una película, gasto dinero, grabo 120 horas, y no encuentro una película, no da. Soy un viejo reducido a pañales⁶”. La imagen retratada por Coutinho es radical y le otorgó otro título, esta vez a través de un reportaje para el blogspot *Cuadro Mágico*: “*El no film de Eduardo Coutinho*”. En el reportaje, fragmentos de la entrevista colectiva del director durante el Festival de *Paulinia*, en 2009, citan a Coutinho diciendo que Chejov no tiene la culpa de lo que él hizo, y que *Moscú*: “Es una película difícil. Casi nadie sabe quién es Chejov en Brasil. Hasta una analfabeta ve y se interesa por *Jogo de cena*⁷. *Moscú* es limitante para quien no tiene nociones de teatro⁸”.

Pero ¿qué habría tan particularmente difícil y desafiante en *Moscú* como para llevar a uno de los más consagrados documentalistas brasileños a una crisis tan aguda? ¿A juzgar por las consideraciones de Coutinho, sería posible deducir que el teatro como foco del documental habría dificultado el interés de la mayor parte de los espectadores?

Acto II: el teatro como realidad en el cine

Acostumbrado a volver los ojos de la cámara a lo que serían los testimonios y situaciones vividos por “personas reales”, el cine de Eduardo Coutinho es conocido por problematizar las fronteras entre realidad y ficción, explorando lo que, dentro de la jerga de los documentalistas, es conocido como “efecto cámara”, esto es, las diversas reacciones que la cámara

4. Salles sugirió el *Grupo Galpão* para el emprendimiento de Coutinho, acompañó e interfirió en el difícil montaje de la película, el cual pasó de cuatro horas y cincuenta minutos de duración a su versión final de 80 minutos y también sugirió el nombre de la película.

5. Jordana Berg fue la montadora de *Moscú* y también de otras películas de Coutinho como *Santo Forte*, *Babilônia 2000*, *Edifício Master*, *Jogo de Cena* y *As canções*.

6. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u604558.shtml>, consultado el 18/07/2012.

7. Proyecto documental del propio Coutinho realizado en 2007.

8. <http://quadromagico.blogspot.com.br/2009/07/ou-nao-filme-de-eduardo-coutinho.html>, consultado el 18/07/2012.



Jogo de cena (2007)
Fuente: <http://www.flickr.com/>
Lic.: Creative Commons

produce en las personas cuando son conscientes de su presencia, influenciándolas en la cualidad de los gestos, del habla, del tono de voz, de la intencionalidad, etc.

En *Moscú*, las interpenetraciones realidad-ficción están evidentemente presentes en los ejercicios propuestos por Enrique Díaz a los actores, en los que los recuerdos de cada uno o incluso recuerdos cambiados son usados como medios de articulación con el texto de Chejov, generando escenas en las cuales esos límites son muy difícil de discernir. Probablemente los espectadores que conocen el texto *Las tres hermanas* tengan mayor facilidad en notar que determinadas hablas, gestos o destinos atribuidos a Olga, Macha, Irina o a Andrei no fueron escritos por Chejov, como especula Coutinho en la entrevista citada arriba. ¿Pero eso equivaldría a decir que ese discernimiento lleva al espectador a encontrar más sentido en *Moscú*? Se trata de una respuesta difícil.

Coutinho ya había jugado con memorias cambiadas en *Jogo de Cena* (2007), al pedir a un grupo de actrices que interpretase el testimonio de mujeres que relataron ante la cámara parte de sus vidas. El juego mostrado al espectador es, por lo tanto, el de la apreciación de la interpretación de Andrea Beltrão, Marília Pêra y Fernanda Torres y el de actrices poco conocidas o incluso desconocidas por parte del grande público, en contrapunto con los testimonios y confesiones de las supuestas “dueñas” de aquellos recuerdos. Jugando con esas posibilidades de relación, el documentalista construyó un (algunos) sentido (s) para la película.

Más allá del contrapunto entre la “realidad” de los testimonios y la “ficción” de la interpretación de esos testimonios, entiendo que Coutinho abre su ojo-cámara a la “realidad de la interpretación” al mostrar a Fernanda Torres diciendo que no consiguió interpretar el texto-testimonio que le había sido asignado o cuando muestra a Andrea Beltrão sin poder contener el llanto al interpretar el recuerdo de una mujer que perdió un hijo. Interrogada por Coutinho sobre si ella había programado aquél llanto, la actriz responde que no, que quiso hacer como “el personaje real” que, según las palabras de la misma, había sido impresionantemente “estoica”. El efecto del testimonio de aquella mujer alcanzó, por lo tanto, a “la persona real” de la actriz, la cual, en ese momento, deja de desempeñar su papel, exponiendo sentimientos que le asaltaron, le tomaron por sorpresa durante su trabajo. Expuestas en sus fragilidades, por intermedio de su oficio, las actrices ofrecen, además de la propia interpretación, un testimonio.

En *Jogo de Cena* la interpretación surge como algo a ser observado; como referente-mundo: como una instancia de lo real. El término, sin embargo —así como realidad y verdad, entre otros— fue tan relativizado por la filosofía moderna y contemporánea que su uso impone algunas aclaraciones. Uno de ellos es la diferencia entre *real* y *realismo*.

El filósofo y crítico literario Roland Barthes (1915-1980) defiende que el realismo, imposibilitado de recuperar el mundo por vía de la palabra (cuando se trata de literatura), no puede más que crear un *efecto de real*, lo que sería en última instancia una ilusión. Antes incluso que Barthes, el director y dramaturgo alemán Bertolt Brecht (1898-1956) combatió ferozmente el realismo/ilusionismo de lo real en el arte, proponiendo lo que se conoce como efecto de distanciamiento o de extrañamiento, a través del cual buscaba que la obra instigase al público a la reflexión, a medida que creaba/explicitaba las contradicciones de lo cotidiano y de las ideologías. El pensamiento de Brecht, así como el de Barthes, influyó enormemente en el teatro y el cine moderno y contemporáneo.

Es importante resaltar que los referidos filósofos estaban hablando sobre el realismo, o sea, sobre los muchos movimientos en diversas áreas de la expresión artística, que intentaron acercarse al máximo a lo que sería la realidad (objetos y seres representados por la pintura, por la literatura, por el teatro, por el cine): el mundo mimetizado por el arte. En otras palabras, decir realismo no es lo mismo que decir real. Al mismo tiempo, si el realismo, de un modo particular, y las ficciones, de un modo general, no son lo real, eso no quiere decir que no contengan algo de éste.

Buscando entender las consecuencias del cambio de flujos entre realidad y ficción, el profesor de la Universidad de Barcelona, José Luís Fecé, analiza la influencia del cine moderno, investigando en éste algunos procedimientos que apuntan a combatir la apatía del espectador:

[...] algunas de las “lecciones” del cine moderno siguen siendo válidas. El trabajo de cineastas como Rossellini, Rouch o Kiarostami, por ejemplo, muestra que es posible una interpenetración entre realidad y ficción. Es posible subvertir de formas distintas la realidad o erosionar las convenciones ficcionales mediante, por ejemplo, la irrupción de protagonistas que actúen simultáneamente como personas y personajes (es lo que hace Kiarostami en *Y la vida continúa* o *A través de los olivos*). Ya no se trata como pretenden las modernas ficciones del visible, de “sorprender” la vida, y sí de producir imágenes conectadas con la realidad, pero con un ligero *décalage* que favorece la reflexión. Se trata, en suma, de subvertir el reconocimiento, de conseguir que el espectador dude de las imágenes plenas, evidentes⁹.

9. FECÉ, In <http://www.ufff.br/mestcii/fece.htm>. (Consultado 30/07/2012).

En el caso de *Moscú*, es “la realidad” de un proceso de creación teatral que debe ser documentado. ¿Pero, eso resume de verdad el cometido del equipo? Si volvemos a aquellas directrices lanzadas por Coutinho al inicio del trabajo, veremos que una de ellas, por lo menos a mí me parece, es particularmente determinante para el encargo-*Moscú*: no habría ninguna presentación a un público de teatro. La pregunta es: ¿Las personas que estuvieron involucradas en el proceso (director de teatro, actores, cámaras, etc.) podrían ignorar eso? Si lo hicieran, probablemente eso sería el equivalente a instaurar otra ficción. Los actores fingirían estar preocupados en impostar la voz para un público de 400 lugares y el director fingiría que su concepción de escena se dirige al aquí-ahora de una presentación teatral y posiblemente habría un equipo compuesto por atrecista, escenógrafo e iluminador pensando en una estética específica para el teatro. Ellos fingirían que la cámara no existe, así como los actores del teatro realista fingían que no existía un público que los miraba.

Al asumir el *efecto cámara* –al contrario de fingir que ésta no existe, es el medio el que conduce la finalidad de aquel trabajo– actores y director de la creación teatral evitan la ilusión de una imagen plena, exponiendo al espectador parte de la realidad-teatro de aquel proceso. Enrique Díaz comenta este aspecto con João Moreira Salles, Coutinho y Eduardo Moreira:

A partir de cierto momento yo no consideré más la cuestión espacial-teatral. Incluso porque el teatro hoy en día puede ser hecho en una cocina, en un castillo [...]. La proximidad, la intimidad de los personajes, el ojo es mucho más importante que pensar si alguien va a escucharte en la 10ª fila [...]. En ese sentido [el proceso] entra en un aspecto interesante [...] hay una hora en que la gente sabe que esa obra va a ser vista a través de la cámara [...]

Entonces hay que trabajar dentro de lo humano y no en el formato-espacio-teatro. Es otro sitio, híbrido. (*Moscú*, Pista Comentada, 2010)

El lugar híbrido del teatro y del cine –teatro presente alterado por su finalidad, por su devenir-cine– refuerza la imagen de *Moscú* como un terreno de imágenes que se confunden: realidad y ficción, memorias y memorias, memorias y texto, memoria de un proceso-teatro que se quiere cine.

Christian Metz, en su libro *Ensayos sobre la significación en el cine*, reflexiona acerca de la “impresión de realidad en el cine”, comparándola con los medios de expresión de otras artes y discurrendo sobre las diferentes respuestas de la percepción frente a la “realidad de los materiales usados en cada arte para la representación”. El autor considera que:

En el arte teatral, justamente porque se opera con un material demasiado real, la creencia en la realidad de la diégesis se halla comprometida. Es la irrealidad total del material fílmico –volveremos a encontrarnos aquí con la idea de Jean Leirens y Henri Wallon– la que permite que la diégesis adquiera alguna realidad. (Metz, 1972: 31)

Metz continúa su reflexión comparativa sobre las diferencias entre las artes respecto a los modos de instaurar una ficción:

En verdad, más bien existe un punto *óptimo*, representado por el cine, más acá y más allá del cual la impresión de realidad producida por la ficción tiene tendencia a decrecer. Más allá tenemos el teatro, donde un material demasiado real hace retroceder a la ficción; más acá, a la fotografía y la pintura realista, en las que el material demasiado pobre como evocador de realidad termina por no tener la fuerza suficiente para sostener y constituir un universo diegético. [...] Una representación que integra demasiado pocas alusiones a la realidad no es lo bastante *indicativa* como para que la ficción adquiera cuerpo; una representación que integra a la totalidad de lo real, como sucede con el teatro, se impone a la percepción como un real ocupado en mimar lo irreal, no como un irreal irrealizado. [...]. La realidad *total* del espectáculo es más fuerte en el teatro que en el cine, pero la porción de realidad disponible para la ficción es más fuerte en el cine que en el teatro (Metz, 1972: 32-33).

Cuando Metz señala la realidad del espectáculo de teatro, evidentemente se refiere al hecho de que él “*en directo*” del teatro pone escena y público en una irremediable convivencia en el tiempo y en el espacio, en la cual no se puede esconder la tos de un actor, un vestido que se engancha en el escenario o incluso los cuerpos demasiado reales para ser considerablemente transformados en ficción-personaje.

Teniendo en cuenta las consideraciones de Metz sobre el teatro, arriesgo una respuesta, aunque parcial e insuficiente, a la hipótesis de que el teatro habría limitado el público-potencial de *Moscú*, a lo que yo diría que sí. Primero porque una obra de teatro como arte pre-reproductibilidad técnica no puede estar en tantos sitios como una película, además de no ser un hábito de la mayoría de la población. Esa poca frecuencia lleva a extrañar todavía más “el más allá del punto *óptimo*” de la ficción en esa materialidad que el teatro impone. Me parece lógico, entonces, que esas cuestiones hayan disminuido, sí, el potencial numérico del público de *Moscú*. Pero no me parece esa la causa para que Coutinho se sienta como “un viejo reducido a pañales”.

Acto III: la instancia narrativa: múltiples autorías

En un momento dado de la pista comentada, Eduardo Coutinho dice que la mitad de la crítica amó y la otra mitad odió la película, pero que en un caso u otro, algunos críticos (no cita cuales) hicieron una pregunta que él creía importante: ¿Quién cuenta la película? La indagación sobre la instancia narrativa de la película es respondida por el propio Coutinho, cuando dice que hay cosas que fueron “o Kiki” (Díaz) quien propuso a los actores y que en

otros momentos el realizador tuvo iniciativas propias: “yo no dirigí nada”. Díaz agrega que muchas cosas fueron puestas por los propios actores, lo que haría de los mismos también autores del proceso de creación (*Moscú*, Pista comentada, 2010). Eso sin hablar de João Moreira Salles, productor de la película e importante interlocutor de Coutinho a lo largo de todo el proceso. Se trata, por lo tanto, de una autoría múltiple.

Tanto el teatro como el cine son conocidos como medios de creación que involucran, casi necesariamente, un equipo, el cual, por más reducido que sea difícilmente puede reducirse a una sola persona. En el caso de *Moscú* –territorio proyectado para ser híbrido– esa característica se agrava todavía más. Esto queda muy claro cuando parte de los “autores” de la película demuestran no saber con certeza qué ocurrió por “azar” y qué fue una elección consciente de uno u otro autor. Cito como ejemplo la escena de Macha (Fernanda Vianna) y Vachinin (Eduardo Moreira) que sería “la escena de amor de la obra” y que fue ensayada-realizada durante la hora del refrigerio. Eduardo Moreira comenta que ellos (actores) hicieron una lectura muy negativa de la escena y después fueron al intervalo. Coutinho señala que fue una suerte que justamente ese día el cámara estuviese registrando ese momento y comenta con Díaz: “creo que no eras consciente de que te estaban filmando”, a lo que Díaz responde que había sido todo consciente: él pidió a los actores que hicieran la escena a partir de la acción de tomar las galletas, el agua etc., usando la hora del refrigerio para el trabajo.

Una autoría tan ostensivamente compartida difícilmente acontecería sin alguna zona de tensión. Esa parece haberse concentrado principalmente en Coutinho y en la angustia que él señaló sentir a lo largo de todo el proceso de creación de *Moscú*; una angustia materializada en la dificultad de “montar” un sentido-cine a las 120 hs. de aquella “realidad-teatro”. El director cuenta que evaluó junto a Díaz el hecho de que si varios actores hacían un mismo personaje, quizás se dificultaría mucho la creación de sentido. Coutinho se refiere a esto como un “conflicto” entre él y Enrique Díaz, pero éste, al contrario, dice que lo que hubo fue un diálogo enriquecedor. Lo más curioso es que, incluso conociendo lo que los cambios de personajes implicarían en la forma final de la película, Coutinho eligió armar una narrativa no lineal de la obra de Chejov, en la cual hay momentos en que varios actores hacen de Vachinin, aunque el personaje haya sido interpretado básicamente por Eduardo Moreira. Andrei, “el hermano de las tres hermanas”, tiene dos intérpretes: Paulo André y Júlio Maciel. En una de las escenas, los dos materializan la división interior del personaje, el cual intenta justificarse con las hermanas por haber hipotecado la casa. En algunos momentos, la actriz Lydia Del Picchia interpreta a Irina, aunque en la mayor parte de las escenas el personaje sea trabajado por Simone Ordones, mientras que Lydia hace Natacha –la mujer de Andrei, la cual, de a poco, va haciéndose cargo de la casa de las hermanas, funcionando con una especie de antagonista–.

O sea, si Coutinho entendió que esos procedimientos de duplicación y cambio de personajes tornarían más difícil la comprensión del público, él no sólo no impuso otro modo sino que incorporó esto a la narrativa de la película, asumiendo, por lo tanto, una poética aportada por Díaz.

En este aspecto resulta importante contextualizar, aunque rápida y parcialmente, el lugar-teatro, a partir del cual Díaz construyó su trabajo. Para eso, cito una vez más a Cristian Metz, cuando comenta las relaciones entre cine y teatro, discutiendo la idea de que el cine moderno, frecuentemente asociado a los “cines nuevos”, proclama una liberación de la “narrativa teatral”, entendiéndose dentro de una especie de lugar más allá de la narración y de la dramatización:

¿Cómo olvidar que todo lo que importa en el teatro de hoy está alejado de la práctica de la “intriga armada” como los films de Milos Forman, Jacques Rozier o Jean Rouch? Y si se considera el problema remontándose a pasado, si se considera, siguiendo a algunos teóricos del

cine (Balazs) o del teatro (Lessing), que el teatro es aquello que se opone a la epopeya (o a la novela, epopeya secularizada), como una ficción captada *en su acción* y en su surgimiento acontecimental se opone a esa misma ficción narrada con palabras que no son las de los protagonistas, entonces, habrá que concluir que el cine, arte muy diferente al teatro, no está en vísperas —a menos que su naturaleza cambie totalmente— de romper el parentesco, a la vez evidente y fundamental, que lo une al teatro. (Metz, 1972: 283)

La poética de Enrique Díaz como director teatral está a leguas de la “intriga acomodada” como habla Metz. Díaz frecuentemente suele interferir fuertemente en las obras que elige como eje de creación, trayendo procedimientos paródicos, escenas creadas por los actores para dialogar con la instancia de la fábula y, muchas veces, usando vídeos proyectados para crear nuevas series de sentido que interfirieran en la escena que se desarrolla en vivo. Puedo citar como ejemplo, una escena en que la actriz Mariana Lima, durante la obra *Gaivota: Tema para um conto curto*, también una creación a partir del texto de Chejov, interpreta a una actriz famosa, Irina Nicolaievna (Treplovna). Mientras el personaje habla de su condición de actriz, el director proyecta en una pantalla escenas de Mariana en telenovelas y otros trabajos en la televisión, entrelazando las circunstancias entre la actriz de la obra y la actriz real que la interpreta. Además de esto, en la mayoría de las obras del director, los actores cambian de personaje con una frecuencia todavía mayor que la de la película, de modo que, a veces, todas las actrices hacen todos los personajes femeninos y todos los actores pasan por todos los personajes masculinos.

Díaz también trabaja frecuentemente como actor, teniendo algunas participaciones en el cine y varias en televisión. Posiblemente estas características de su trayectoria y de las poéticas investigadas en su trabajo teatral le hayan ayudado a sentirse cómodo en aquél territorio híbrido que fue el proceso de *Moscú*. Esa claridad y seguridad de Díaz en relación a lo que sería su sitio en el referido proceso son demostradas cuando Coutinho cuenta que Díaz no dirigía mirando a los monitores: “para lo bueno y para lo malo”. Díaz responde que mirar el monitor no era su función, ya que eso sería ocupar el sitio del director de la película (Coutinho) (*Moscú*, Pista comentada, 2010).

¿Existirían estas pequeñas zonas de tensión vislumbradas en algunos comentarios — aparentemente mucho más sentidas por Coutinho que por Díaz — y se deberían al hecho de que el director de la película, acostumbrado a las mediaciones con la realidad a partir principalmente de entrevistas y testimonios, fuera sorprendido por una inusitada materialidad del proceso y, más específicamente, por un proceso de creación teatral capitaneado por Díaz y dentro del cual lo(s) sentido(s) le pareció(parecieron) todavía más huidizo(s), inestable(s) y precario(s) de lo que él podría suponer?

Coutinho está lejos de ser ignorante en lo que se refiere al teatro. El proyecto mismo de documentar un proceso de creación basado en *Las tres hermanas* habría surgido de los recuerdos de un montaje de más de 50 años atrás, cuando acompañó a un grupo de la EAD —Escuela de Arte Dramática de São Paulo—. El interés del director por el teatro también aparece en 1970, cuando monta *Faustão*, una adaptación de la obra *Falstaff* de Shakespeare, ambientada en el contexto del *cangaço* (bandolerismo) brasileño; más allá del ya referido *Jogo de Cena*.

¿A pesar de esa familiaridad, sería posible que el director simplemente se haya sorprendido con la singularidad de aquél proceso, viendo que el problema creado en la ecuación del encargo y de las directrices propuestas por él mismo tomó contornos todavía más desafiantes? La respuesta es proporcionada, una vez más, por el propio Coutinho: “Yo hice un proyecto para perder la mano [...] Era una dirección de teatro y yo no soy director de teatro” (*Moscú*, Pista comentada, 2010).

En los testimonios en que Coutinho narra su angustia ante la película, así como su elección por la fragmentación de la obra-proceso, me parece que el embate se refiere, sobretodo,

a la cuestión narrativa en *Moscú*, en relación a la capacidad/incapacidad de la película de ser inteligible o incluso de establecer alguna identificación con el público.

10. El término es de João Moreira Salles.

Es curioso, no obstante, que las posibles zonas de tensión o las angustias internas que marcaron el proceso de creación de Coutinho parecen disolverse en un consenso entre las autorías, frente a lo que serían algunos momentos de “iluminación”¹⁰ presentes en la película. Uno de esos momentos es la escena que corresponde al final del acto I del texto, en la cual todos los personajes están en escena, conmemorando el cumpleaños de la más joven de las hermanas, Irina. Una canción de cuna es entonada por una de las actrices y varios peones giran en el centro del escenario. Fernanda, la actriz que interpreta Macha, está agachada y tiene una expresión angustiada. Anfissa, el ama, intenta consolarla. Al poco tiempo, todos van saliendo de escena; Fernanda-Macha y Teuda-Anfissa se levantan, la cámara se aleja y la escena parece que va a acabar, pero Fernanda se sienta a la mesa que está a la izquierda del cuadro. El ama sale y le sirve un poco de agua. Las otras hermanas, Inês-Olga y Simone-Irina, tímidamente se ponen al lado de la mesa. La cámara rehace su cuadro para enfocar mejor lo que está sucediendo. Simone-Irina se sienta, Inês-Olgase se agacha, y pasan a consolar, casi silenciosamente, a la otra “hermana”. El sonido es muy bajo y casi no se oye lo que ellas dicen. La escena se extiende. Las actrices-personajes apenas parecen dejarse estar allí. Por fin, Simone-Irina entona el himno de *Divinópolis* (ciudad de provincia del estado de *Minas Gerais*), lo que genera una risa cómplice de las otras.

Coutinho describe la escena en algo así como cinco minutos que no están en el texto de la obra y que serían “el acaso absoluto”. Díaz llama la atención sobre el vacío que se va construyendo en la escena “a lo Chejov”, en tanto evoca sentimientos y estados muy presentes en la dramaturgia del autor ruso. Eduardo Moreira pondera que el estado de concentración del equipo habría permitido que el acaso aconteciese “volcado para aquel universo”, y João Moreira Salles afirma que se trata de un acaso diferente de aquellos de otras películas de Eduardo Coutinho. A lo que Coutinho agrega que se trataría “del más sorprendente de los acasos” (*Moscú*, Pista comentada, 2010).

En esos que serían señalados por los autores de la película como “momentos de belleza”, Coutinho demuestra una mayor satisfacción con el trabajo, recordando que, al contrario de un sentido preciso para cada escena, muchas veces ellos, autores, buscaron no dejar explícito aquello que se está buscando, adoptando una “rarefacción de sentido de cada escena”. Coutinho considera que esta elección habría causado divisiones entre crítica y público.

Este abordaje de la imagen y de las escenas que envuelven una rarefacción del sentido es discutido por Gilles Deleuze en la *Imagen-Tiempo*:

A veces se necesita restaurar las partes perdidas, reencontrar todo lo que no se ve en la imagen, todo lo que se quita de ella para hacerla ‘interesante’. Pero a veces, por lo contrario, hay que hacer agujeros, introducir vacíos y espacios blancos, rarefacar la imagen, suprimir en ella muchas cosas que se le habían incorporado para hacernos creer que se veía todo. Hay que dividir o construir el vacío para reencontrar el todo. (Deleuze, 1987:36-37)

Entiendo que es en esta construcción del vacío, de lo precario y de aquello que denomino como inacabado que Coutinho se basó para construir esa poética híbrida e irremediablemente marcada por otros autores, quizás con cierta preponderancia de la poética de Enrique Díaz, como director de la creación teatral. El mismo Díaz, mientras tanto, va a desarmar la imagen del documentalista referida a que él, Coutinho, no dirigió nada. Díaz llama la atención sobre la gramática de *Moscú*, cuando las cámaras enfocan los monitores que están siendo usados en la película y no en la obra e incluyen el boom de la captación de audio, mostrando el teatro y el cine de manera “enteramente mezclados”. “Esa –agrega– es una elección de la dirección”. Díaz también invierte la lógica de la “ausencia” de

Coutinho durante el proceso creativo, al decir que él produce la situación, la propuesta y las elecciones de edición, creando una condición en la cual él, Coutinho, se permitió “escuchar” y “quedar a disposición de que una cosa como esa pueda suceder”. Díaz se refiere a la escena que culmina en el Himno de *Divinópolis*, y completa: “Chejov tiene eso: hombres trabajando [...] hombres y mujeres intentando lidiar con la vida, intentando, equivocándose, ensayando y equivocándose, haciendo una escena mal para después hacerla bien, para después encontrar una pepita” (*Moscú*, Pista comentada, 2010).

Acto IV: Una poética de lo inacabado

Retomando la pregunta sobre las implicancias de las soluciones propuestas por el equipo de autores de *Moscú* al problema lanzado por Coutinho, entiendo que la película dibuja, conforme el adjetivo usado por el documentalista, una poética de lo inacabado, cuando incorpora errores y hesitaciones; trae el teatro como una realidad vista desde su ángulo más pobre y “ensayístico”; se construye bajo la batuta de muchas autorías, asumiendo una teatralidad que problematiza, entre otras cosas, la identificación plena entre actores y personajes (más de una cara para Andrei, Verchinin, Irina); y decide rarefacar el sentido de las escenas, caminando entre lo vago y lo no dicho.

La angustia de Coutinho surge de la incomodidad de estar en ese sitio donde nada está concluido y también del lanzarse al vacío que, según la expresión consensuada de los autores, sería “el tiempo-sitio” de los textos de Anton Chejov. Hablando sobre el vacío y las escenas, la falta de una discusión sobre la dramaturgia de Chejov es una ausencia de este artículo, pero me arriesgo a decir, a partir de los comentarios de Coutinho, Díaz, Moreira Salles y Moreira, que Chejov funciona como una *Moscú* para el proceso de creación de la película: es la instancia del deseo de los personajes, un sitio a donde se quiere ir. Si *Moscú*, la película, consigue llegar a ese sitio-Chejov o se dibuja, como Simone-Irina, una puerta a la cual golpear sin conseguir entrar, no es posible responder.

Se trata, sí, de una película de difícil aprehensión, principalmente por parte del público menos habituado a las poéticas teatrales contemporáneas. Pero eso no es necesariamente un mérito o demérito de la película, así como el hecho de que la realidad del teatro, descrita por Christian Metz, dificulte la instancia de la ficción no es un “defecto” del teatro sino simplemente una característica: su materialidad intrínseca.

Moscú es una mirada sobre un proceso de creación teatral, un caminar errático cuyas implicaciones formales son, en última instancia, la propia traducción del camino trazado por Coutinho “para perder la mano”. La película habla inexorablemente de su proceso; un proceso que se construye en un sitio híbrido de autorías, en el cual construcción y azar se funden para crear una poética que desea, desde su punto de partida, lo inacabado: el lugar del camino.

BIBLIOGRAFÍA

BAXANDALL, Michael (2006), *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*, Cia. Das Letras, São Paulo.

DELEUZE, Gilles (2005), *Imagem-tempo* (Cinema 2), Brasiliense, São Paulo.

EZABELLA, Fernanda – colaboração para a Folha de São Paulo, (matéria publicada em 04/08/2009), *Moscú vira pesadelo de Eduardo Coutinho*, <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u604558.shtml>, acesso em 18/07/2012.

FECÉ, José Luís (Acceso en 30/07/2012), *Realidade e ficção no audiovisual*, <http://www.uff.br/mestcii/face.htm>.

METZ, Christian (1972), *Ensayos sobre la significación en el cine*, Ed. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires.

SALLES, Cecília de Almeida (1998), *O gesto inacabado: processo de criação artística*, FA-PESP: Annablume, São Paulo.

O não filme de Eduardo Coutinho, matéria publicada no Diário de Pernambuco e postada no <http://quadro-magico.blogspot.com.br/2009/07/o-nao-filme-de-eduardo-coutinho.html>, acceso em 18/07/2012

FILMOGRAFÍA

Jogo de Cena, (2007), COUTINHO, Eduardo, 105'.

Moscú, (2010), COUTINHO, Eduardo, 78'.

Anamaria Sobral Costa

Anamaria Sobral Costa es doctoranda en el Programa de Pos-Graduación en Comunicación de la Universidad Federal de Pernambuco y Magister en Teatro por la Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro (UNIRIO). Fue profesora de arte y de cultura en la Universidad Cândido Mendes (Rio de Janeiro) y en la Universidad Federal Fluminense (Rio de Janeiro). Como actriz, actuó en diversas representaciones teatrales, video y cine.

Contacto: anamaria@nove.ws