

Cine Documental

Eduardo Coutinho. Cine de conversación y antropología salvaje

Grupo Revbelando Imágenes (compilador). Buenos Aires, Nulu Bonsai, 2013.



El grupo Revbelando Imágenes ha publicado ya dos libros sobre realizadores latinos, uno sobre el cubano Santiago Álvarez (*Santiago Álvarez. Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro*, 2008) y otro sobre el boliviano Jorge Sanjinés (*Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios*, 2010). Su honda vocación latinoamericanista venía siendo expresada desde las páginas de la revista digital *Tierra en trance*, que va por el número 13. Pero si los argentinos interesados en el cine habían tenido varias oportunidades de conocer el trabajo de Álvarez o ver algunas de las películas del "Grupo Ukamau", menor circulación había tenido la obra del realizador brasileño Eduardo Coutinho quien, hasta este libro, pertenecía a esa zona de la erudición cinéfila poblada por directores de los cuales se conoce o sospecha su importancia, pero que muy pocos conocen en profundidad. El exhaustivo repaso y el múltiple análisis realizado en *Cine de conversación y antropología salvaje* constituye un acercamiento -pionero y notable- al universo creativo y descarnado de este cineasta. De manera inesperada, además, el libro editado por Nulu Bonsai con el apoyo del Sindicato Argentino de Docentes Privados, se

convirtió en una obra definitiva a poco de haber aparecido, debido a la trágica muerte del realizador a manos de su propio hijo en febrero de este año, apenas unos meses después de la publicación del volumen. Coutinho tenía ochenta años.

El libro ha sido estructurado de manera coral: participan en él más de una docena de autores, tanto argentinos como brasileños, con diferentes formaciones y trayectorias. La primera parte - "Miradas"- reflexiona en torno a la filmografía de Coutinho desde diferentes ejes de análisis. La brasileña Consuelo Lins (quien ha trabajado junto al cineasta por más de una década), Pablo Russo, Pablo Piedras y Valeria Paiva se ocupan del universo del realizador proponiendo diversas herramientas de análisis, como también lo hace Danusa Depes Portas en la introducción del volumen. Mientras ésta recurre a Aby Warburg, Bertold Brecht o Claude Levi Strauss para mejor comprender la propuesta del director, los autores de la primera parte recurren a las experiencias del *cinéma vérité*, reflexiones como las de Michel De Certeau, Jean-Louis Comolli o Clement Rosset y a las mismas nociones aportadas por Coutinho, comenzando por aquellas que dan título al libro.

La segunda sección -"Films"- recorre gran parte la obra de Coutinho a través de textos breves dedicados cada uno a una película, iniciando con *Cabra marcado para morir* (1984) -con artículo a cargo de Pablo Russo-, film en el que el mismo director ubica un punto de inicio. Así, Diego Litvinoff escribe sobre *Santa Marta, Duas semanas no morro* (1987), Juan Ciucci sobre *Boca de Lixo* (1993), Al Felipe Amaral sobre *Santo Forte* (1999-2002), Lyor Zilberman sobre *Edificio Master* (2002), María Florencia Reyes Santiago sobre *Peões* (2003), Sebastián Russo sobre *O Fim e o Princípio* (2006), Consuelo Lins sobre *Jogo de cena* (2007), Carmen Guarini sobre *Moscou* (2009) y Macu Machín sobre *As Canções* (2011), última película realizada por Coutinho. El libro avanza coordinadamente de lo general a lo particular: de ahí que, en su tercera y última parte, el lector tome contacto con la propia voz del realizador quien, en una entrevista realizada por Valeria Paiva y Pablo Russo en 2010,

Cine Documental

revisa su filmografía (en ese momento acababa de realizar *Moscú*, su anteúltima película).

Eduardo Coutinho nació en la ciudad brasileña de San Pablo en 1933. A mediados de los cincuenta comenzó a vincularse con el medio cinematográfico a través del cursado de varios seminarios, en 1957 fue editor de la revista "Visão" y luego realizó estudios de cine en el IDHEC parisino. Colaboró con realizadores de la talla de Leon Hirzman, Eduardo Scorel, Bruno Barreto - Coutinho fue guionista de *Doña Flor y sus dos maridos* (1976)- y Zelito Viana. Entre 1975 y 1984 integró el equipo del programa televisivo "Globo Reporter" de la Red O Globo, donde se acercó a la realización documental. Previamente había realizado ya un capítulo para el film episódico *ABC do amor* (1966) y los largometrajes *O Homem que comprou o Mundo* (1968) y *Faustão* (1971). Concretó al menos siete obras más, en 16 mm, antes de realizar *Cabra...*, la cual retomaba un viejo trabajo iniciado dos décadas antes, interrumpido por problemas políticos. *Cabra...* marca una vuelta de página en la filmografía de Coutinho, porque a partir de ella abandona su trabajo en O Globo -labor que el realizador recuerda como decisiva para la conformación de su identidad como cineasta-, y se concentra en la realización documental hasta su muerte. Los documentales que encaró desde *Cabra...* revisaron los cánones que pesaban sobre el género en Brasil, y exploraron narrativas y estéticas novedosas, no exentas de deudas con el *cinéma vérité* francés y el cine directo norteamericano.

El documental cinematográfico en general se ha ubicado, o ha sido ubicado, en una zona fronteriza entre lo científico, lo periodístico, la divulgación mediática e incluso el gesto artístico que puede suponer un ejercicio fílmico. Coutinho ha declarado que lo suyo definitivamente no es ciencia sino arte, y que si hay una antropología en esas conversaciones que establece con las gentes, es una antropología *salvaje*: mientras otros documentalistas se relacionan largamente con los entrevistados antes de registrarlos (en Argentina, basta pensar en un Prelorán, que toma mate con Hermógenes Cayo durante meses antes de



Cine Documental

mostrarle una cámara), este realizador, por el contrario, prefiere conocer a las personas a la hora de filmarlas. El acontecimiento que interesa al director brasileño es del orden de la conversación, y lo que importa captar en ella es el *habla* que en cada oportunidad tiene lugar. Esas personas no solo son lo que dicen, sino que también son sus cuerpos, movimientos y gestos. Su presencia se conjuga tanto en la apariencia visual, como en las inflexiones de la voz o en la forma de ocupar el espacio. Kinesia y proxemia son preocupaciones centrales en el cine de este realizador que, en general, *sitúa* sus retratos en ámbitos claramente delimitados, trátase de una favela, un basural o un edificio.

Pensar la obra de Coutinho es, además, como señala Consuelo Lins, una forma de ingresar en un capítulo central de la historia del cine de Brasil. Luego de haber experimentado el Cinema Novo en los sesentas y el documentalismo televisivo en los setentas, su labor documental se desarrolla durante su adultez, a partir de los cincuenta años. *Cabra...*, explica la autora, no es solamente un parteaguas en la trayectoria de Coutinho, sino también un punto de inflexión en la cinematografía de su país. Los giros que experimenta el estilo de este director son también testimonio del devenir político de toda una generación de realizadores latinoamericanos, llena de esperanzas y proyectos en los sesentas, golpeada por cruentas dictaduras en los setentas y testigo de la "restauración conservadora" -en palabras del filósofo Alain Badiou- con la que se cierra el siglo pasado. A medida que pasan los años, Coutinho pareciera desconfiar cada vez más de la capacidad del cine para generar o colaborar en un cambio social o político, y en los últimos tiempos dice conformarse con que un film deje en el espectador (y también en el realizador) una "duda productiva" (156).

Cabra... dialoga, además, con los sesentas porque allí tiene sus raíces: dos décadas antes, con 28 años, Coutinho fue convocado para filmar una película sobre el asesinato del líder campesino João Pedro Teixeira. El rodaje fue violentamente interrumpido por miembros del ejército a menos de un mes de haberse iniciado.

El suceso tuvo lugar tras el golpe contra João Goulart, que sumió a Brasil en una dictadura hasta 1985. Pese a esto, el metraje ya filmado y una copia del guión pudieron salvarse, y con ellos como punto de partida Coutinho volvió sobre el proyecto en 1984. Pablo Russo explica al respecto, de qué manera el realizador lleva a cabo un "auto found footage": "[Coutinho] recupera el material antiguo pero lo actualiza y reelabora generando nuevos significados a partir de una interacción distinta con otro tipo de material (entrevistas, por ejemplo) en el montaje" (85). Algo de esa experiencia fractal han tenido otros documentales latinos posteriores como *Los pibes de la película* (2000) de Pablo Ramazza, que reencuentra a algunos de los protagonistas del *Tire dié* (1958-1960) de Fernando Birri, o *Chile, la memoria obstinada* (1997) de Patricio Guzmán, en el que viejas y nuevas generaciones recuerdan y opinan sobre los sucesos que retrató *La batalla de Chile* (1975-1979).

También hay un juego especular entre referente y representación en *Santa Marta, Duas semanas no morro*, donde Coutinho retrata una favela a través de la mirada y el trabajo de un artista plástico, procedimiento que Litvinoff pone en diálogo con el método del crítico de arte italiano Giovanni Morelli, quien centra su atención en los detalles de las obras pictóricas. También *Boca de Lixo* se concentra en los sectores más postergados de la sociedad. Juan Ciucci explica cómo Coutinho teje un complejo mosaico que permite atender a las múltiples realidades de estos hombres, mujeres y niños que consiguen su sustento en los basurales de Río de Janeiro. *Santo Forte, Edificio Master* y *Peões* constituyen ejemplos de cómo el estilo de Coutinho se sofisticaba y expande. En el primer caso, un documental sobre las creencias de diferentes personas se convierte en un espacio de auscultamiento de los mismos procedimientos del cine documental. En el segundo, la mirada se corre a los ciudadanos de clase media y sus moradas en un edificio de Copacabana -por lo que Lyor Zylberman traza diferentes paralelismo con la enorme novela de Georges Perec *La vida instrucciones de uso* (1978)-. En *Peões* se narran las

huelgas de trabajadores metalúrgicos de 1979 y 1980, que son un punto de partida privilegiado para historizar el proceso político que llevó al fin de la dictadura y (mucho) más allá.

O Fim e o Princípio, como su nombre lo indica, y aun más *Jogo de cena* comienzan a marcar una nueva etapa en el cine de Coutinho, que continúa en *Moscou* y en *As Canções*. *O Fim...*, explica Sebastián Russo, "indaga los márgenes de la narración documental (...), partiendo de la pauta de hacer una película en cuatro semanas, sin investigación previa, sin un tema particular ni locación" (122). La película se construye a sí misma, dando forma a una especie de diario de viaje que también es manifiesto y síntesis del cine de Coutinho. En *Jogo de cena*, apunta Consuelo Lins, el recurso especular es llevado al paroxismo, con actrices que interpretan a mujeres, y esas mismas mujeres que se interpretan a sí mismas, en un orden aleatorio, hasta que no queda más que la constatación de la construcción de personas y personajes. El Otro de Coutinho es aquí la mujer, las mujeres. *Moscou* pone en escena una obra teatral "que no fue" (*Las tres hermanas*, de Chéjov) por parte del grupo teatral Galpão. Para pensarla, la documentalista e investigadora Carmen Guarini recurre a las reflexiones de Ervin Goffman y Victor Turner, sobre el teatro y nuestra forma de ser en (como) sociedad. *As Canções*, finalmente, constituye el último saludo de Coutinho en el escenario. Macu Machín describe a un realizador dueño de los tiempos narrativos del audiovisual, atento pero en paz, capaz de construir planos altamente emotivos con esas personas que desde un escenario cantan alguna melodía que los hizo felices o que hoy les devuelve recuerdos. Confesión y auto-puesta en escena son las herramientas que Coutinho obsequia a cada participante, para que con ellas tallen una personalidad y una experiencia únicas: las propias.

El trabajo del grupo Revbelando Imágenes representa un aporte genuino y original al ámbito de los estudios de cine y la divulgación cinematográfica en Argentina, tanto por las herramientas que se ponen en juego a la hora del análisis, como por los temas y los protagonistas que recortan en su tarea de



Cine Documental

difusión e investigación. Su labor supone un "ensanchamiento" del campo cinematográfico, en general delimitado por los vértices del cine comercial, la realización a través de subsidios, la crítica especializada o de medios masivos, el periodismo de espectáculos, el ámbito académico, el museísmo y la cinefilia. El deseo de estos jóvenes de incidir de manera concreta en la arena de lo social, sumar a un perpetuo cuestionamiento del sentido común y trabajar contra la "separación alienante" del pensamiento y la acción, lo artístico y lo político¹; los ha llevado a ensayar formatos novedosos y diversificar las formas de sus manifestaciones públicas. La constitución en Argentina de colectivos vinculados con la práctica cinematográfica a propósito de objetivos políticos no es novedosa, pero sí lo es, en este caso, su orientación preponderante hacia la escritura y la reflexión antes que a la realización audiovisual, sin que esto implique un alejamiento de la práctica, del hecho fílmico. Más bien, se trata de un acercamiento allí donde pareciera más necesario: en la exhibición, la divulgación, el intercambio. Se recupera por esta vía la dimensión social de lo cinematográfico, y se expande al campo de la investigación y la escritura la vieja premisa godardiana de que no existe un cine político en tanto género, sino un cine -en este caso, una reflexión sobre una filmografía- llevado a cabo *políticamente*.

Por Máximo Eseverri

¹ "Nuestra apuesta", <http://revbelandoimagenes.blogspot.com.ar/2009/04/nuestra-apuesta.html> (consultado 2/10/14).