

La alteridad en la obra de Eduardo Coutinho: El ejemplo de *Cabra marcado para morir*

Javier Herrera*

Borges, en *El otro*, relata que un buen día del mes de febrero de 1969, estando sentado en un banco de un parque de la ciudad bostoniana de Cambridge, otra persona, mucho más joven, se sienta en la otra punta del mismo banco y tras el primer intercambio de preguntas tiene la certeza de que ese joven es él mismo más de cincuenta años antes, en Ginebra. Cada cual interpreta tal situación como un sueño, es decir, que cada uno sueña al otro, pero en un determinado momento, cuando el viejo pregunta al joven qué estaba escribiendo en ese instante (se refiere a *Los himnos rojos*, el primer libro de Borges), el joven le contesta que cantaría «la fraternidad de todos los hombres» porque «el poeta de nuestro tiempo no puede dar la espalda a su época». Por su parte, el viejo le pregunta si verdaderamente se siente hermano de todos y le pone como ejemplo a los empresarios de pompas fúnebres, a los carteros, a los buzos, a los que viven en las aceras de los números pares y a todos los afónicos. Su libro —puntualiza el joven— se referiría a la «gran masa de los oprimidos y parias», a lo que el viejo le contesta: «Tu masa de oprimidos y de parias no es más que una abstracción. Sólo los individuos existen, si es que existe alguien. *El hombre de ayer no es el hombre de hoy* sentenció algún griego. Nosotros dos, en este banco de Ginebra o de Cambridge, somos tal vez la prueba»¹.

Si apelo a este fragmento de Borges para hablar de la obra de Eduardo Coutinho (São Paulo, 1933) es porque creo que resume a la perfección y de la forma más sutil las bases sobre las que se fundamenta su poética filmica, con la diferencia esencial de que lo que en Borges es casual, sucede no se sabe bien por qué, en Coutinho, como en todo verdadero documentalista que además ostenta en nuestra opinión la condición de artista (es decir, como los grandes clásicos del género), es consecuencia de una bien cuidada y rigurosa planificación a fin de que el azar, lo casual, «aparezca» de forma espontánea en el momento adecuado sin que se note lo más mínimo su preparación. Nos referimos en concreto al uso que realiza del encuentro, de la conversación, del diálogo, de la pregunta, es decir, de todos los resortes habituales en el reporterismo y el documentalismo para conseguir sus fines

* **JAVIER HERRERA** es doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y director de la Biblioteca de la Filmoteca Española. Comisario de la exposición *Las Hurdes, un documental de Luis Buñuel*, celebrada en el MEIAC de Badajoz, el CGAC de Santiago de Compostela y las Salas de la Comunidad de Madrid. Creador e impulsor de *Hitos del Cine Documental* y la *Muestra de Cine Documental* del Círculo de Bellas Artes y del *Taller de Técnicas del Documental* en colaboración con el IORTIVE. Miembro del primer y segundo Congreso de Documental Español y Latinoamericano enmarcado dentro del Festival de Cine de Málaga. Organizador de *El documentalismo español de la II República* en el Instituto Cervantes de Londres. Ha impartido seminarios y conferencias sobre el tema en las Universidades de Buenos Aires, São Paulo, Curitiba, Ottawa y Bergamo, así como en la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid y el Imperial War Museum de Londres.

¹ Jorge Luis Borges, «El otro», en *El libro de arena* (Madrid, Alianza; Buenos Aires, Emecé, 1984), pp. 7-14.

informativos y documentales, fundados en el poder de la palabra y en la relación que se establece con el personaje que se encuentra delante de la cámara, y que nosotros resumimos en lo que recientemente se conoce como el *principio de la alteridad*, y que no es sino la actualización del viejo problema del reconocimiento de la existencia del *prójimo*, de la realidad de los *demás*, del encuentro con el Otro, y que desde antiguo ha tenido mucho que ver, entre otras cosas, con la cuestión de la naturaleza de la *amistad* (el amigo como «el otro sí mismo») y con el problema de la libertad del individuo en cuanto que «ser que se basta a sí mismo»².

Hay, en efecto, en el relato de Borges, entre otros muchos considerandos, una fiel representación de las dos dimensiones que pueden darse de la cuestión de la *alteridad*. La primera se refiere a la coexistencia en el sujeto de dos fases, la juvenil y la madura, en el seno del mismo tiempo histórico personal, en una dimensión no se sabe si de sueño o de realidad, que se dan la mano pero siempre con el elemento conductor de la *memoria*, que es la que enlaza a los dos hombres, al uno y al otro (que son el mismo y forman una unidad), al cabo del tiempo. Una cuestión que, como veremos, está muy presente en la obra de Coutinho. La segunda—acaso como derivación de esa dualidad en el mundo de la poesía—hace referencia a la doble posición que el artista, el poeta o el cineasta en este caso, suele adoptar respecto a los demás, respecto a ese Otro que siempre pre-existe: tendríamos, por un lado, lo que podríamos llamar el *sentimiento social-colectivista*, que siente al Otro *desde fuera* de uno mismo, de una forma que se quiere objetiva y que se concreta en muestras de solidaridad, compromiso o conmiseración (presentes en la obra y en actitudes personales), bien con todos los hombres o con los más desfavorecidos, sentimiento que suele llevar a la adopción de posturas de crítica o denuncia de la *alienación* que sufren y que incluso lleva implícito el trabajo en favor de determinadas opciones políticas que predicen su superación; y por otro, el *sentimiento individualista* que siente al Otro *desde dentro* de uno mismo, desde su esencial condición de individuo, obligado a convivir con otros individuos diferentes con los cuales ha de sobrellevar una complicada trama de relaciones plagadas de todo tipo de situaciones, contactos, encuentros, lazos amistosos e intercambios mutuos que van enriqueciendo la individualidad de cada uno. Nuestra intención es mostrar desde esa perspectiva la personalidad de Coutinho y la originalidad de su obra a través del estudio de la amplia gama de relaciones intersubjetivas que se dan cita en su obra maestra, el documental *Cabra marcado para morir* (1984), una obra singular y única en su género, legendaria en la historia del cine brasileño y que es un compendio de toda su singular producción posterior.

El yo documental de Coutinho

El relato de Borges concluye con la imposibilidad manifiesta de entenderse ambos interlocutores por ser *fatalmente*—y a un tiempo— demasiado distintos y parecidos, si bien en la reflexión final—llamémosla moraleja— el mismo Borges (puesto que a sí mismo se refiere) revela la clave: «El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo»³. En esa misma dirección de reconocimiento simultáneo de lo distinto y lo parecido que es su Yo como cineasta respecto al Otro al que siente, se encuentra

² Véanse sobre estas cuestiones José Ferrater Mora, «El Otro», en *Diccionario de filosofía* (Madrid, Alianza Editorial, 1984), vol. 3, pp. 2465-2467, y el número monográfico de *ER. Revista de Filosofía* (Universidad de Sevilla), nº 19 (1995). Entre los teóricos más destacados se encuentra el pensador judío-francés Emmanuel Lévinas, cuya obra fundamental, *El tiempo y el otro*, está editada en castellano (Barcelona, Paidós, 1993).

³ Jorge Luis Borges, «El otro», en *El libro de arena*, p. 14.

el punto de partida que anima y sustenta la trayectoria de Coutinho y su razón de ser como documentalista.

¿Cómo se opera la consolidación de ese «yo» documental? A partir de una experiencia previa como periodista y como cineasta de ficción, los dos extremos, según él, en la escala creativa pero que, sin embargo, se funden en el documental, logran que sea aceptado como su modo natural de expresión, fusión que en su caso parece seguir un proceso de conversión mágico y que tiene un momento iniciático preciso: su *encuentro* (esta será una palabra clave en la poética de Coutinho) con Elizabeth Teixeira, la viuda del líder campesino João-Pedro Teixeira, asesinado en 1962 por fuerzas paramilitares afectas al empresariado agrícola y cuya historia iba a ser el tema de su primera película. En efecto, por aquel entonces Coutinho estaba integrado en el Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de Estudiantes, una de cuyas actividades era una caravana itinerante (en la línea de nuestras *Misiones Pedagógicas* republicanas) que recorría Brasil divulgando la cultura y realizando documentales por las ciudades por donde pasaba. Fue entonces, unos días después del asesinato de João-Pedro Teixeira, encontrándose casualmente Coutinho en Sapé, en el Estado de Paraíba, ciudad natal del líder campesino, cuando conoció a su viuda Elizabeth durante una manifestación de protesta por su muerte. Es ahí donde se inicia su proceso de conversión: «Llegué a la manifestación —recuerda— y la figura de Elizabeth me impresionó mucho por su fuerza y belleza. En ese momento resolví filmarla. Era la primera vez que filmaba en toda mi vida, primera y última porque no sé manejar una cámara, y tuve que hacerlo porque aquél día el fotógrafo estaba enfermo...»⁴. Dichas imágenes, consecuencia de una situación no prevista, respuesta subjetiva de Coutinho a una impresión recibida por el Otro, constituirían tanto una especie de revelación indicadora del camino a seguir y un cambio de actitud ante la realidad, una semilla en suma, como la materia prima a partir de la cual el documental *Cabra* pudo llegar a gestarse en su estado definitivo, pues no olvidemos que en principio *Cabra* fue pensado y comenzó a rodarse en 1964 como un largometraje de ficción, más exactamente como un «docudrama», en el que los personajes serían interpretados por las mismas personas que vivieron los hechos, es decir, por los propios campesinos, si bien la única persona que interpretaría su propio papel sería precisamente Elizabeth Teixeira.

¿Qué sucede para que un proyecto pensado inicialmente como película de ficción se convierta en un documental? La respuesta está en la propia historia brasileña: el 1 de abril de 1964, en pleno rodaje de la película, triunfa un golpe de estado militar que lleva a la presidencia a una serie de generales (Castello Branco será el primero) hasta enero de 1985, y que supone la persecución del equipo de rodaje, la paralización de la película⁵ y el paso a la clandestinidad de todos los líderes campesinos con Elizabeth Teixeira y su familia a la cabeza, sin que ninguna de las dos partes supieran nada la una de la otra hasta que, diecisiete años después, Coutinho retoma de nuevo el proyecto, trabaja en él durante tres años y lo



⁴ Rosa Minine, "Personalidades do cinema nacional. A vida documentada", *A Nova Democracia*, nº 10 (junio 2002), en <http://www.anovademocracia.com.br>.

concluye en 1984. Es evidente que no le interesará continuar el proyecto iniciado, sino realizar un documental sobre las modificaciones que el tiempo ha operado en cada uno de ellos, un tiempo que es simultáneamente personal y colectivo e histórico, el de la propia historia del Brasil, en un proceso que transita de la dictadura a la democracia y que coincide casi exactamente con el tiempo que transcurre entre el planteamiento ficcional y el planteamiento documental, definitivo, de la película. Pero para que dicho tránsito haya podido operarse en el tiempo personal de Coutinho, la semilla de 1964 irá fructificando poco a poco (no sin pasar antes por un purgatorio de obras ligadas a la ficción)⁶ hasta que en 1975, gracias a su entrada en *Globo Reporter*, un programa de documentales de la cadena TV Globo, su yo y su ojo han adquirido ya una conciencia documental sólida que se manifiesta (antes de reemprender *Cabra*) en obras tales como *Seis Dias de Ouricuri / Pistoleiro da Serra Talhada* (1976), *Teodorico, Imperador do Sertão* (1978) y *Portinari, O Menino de Bodosqui* (1980). Él mismo sella ese momento con las siguientes —significativas— palabras, que certifican el cambio de rumbo que se opera en sus intenciones expresivas:

«En agosto de 1975, entré en TV Globo, en Río de Janeiro, para trabajar en *Globo Reporter*, un programa semanal de documentales y reportajes, el único de la televisión brasileña. Estábamos en plena dictadura militar, aun cuando se anunciara la apertura “segura y gradual” que tardó diez años en ser completada. Venía yo de una frustrada experiencia en la ficción cinematográfica (tres películas y algunos guiones), primero en la militancia del Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de Estudiantes, después en la llamada industria del cine. Nunca había hecho documentales. Las desilusiones políticas y personales, entre otros factores, provocaron la eclosión de una pasión inmediata por algo sencillo: mirar y escuchar personas. En general, pobres del campo y de la ciudad, el Otro social y cultural. Intentar comprender el país, el pueblo, la historia, la vida y a mí mismo, pero siempre aferrado a lo concreto, al microcosmos»⁷.

En efecto, palabras extraordinariamente reveladoras y definitorias de toda su poética, que resumen a la perfección los fundamentos teóricos e ideológicos en los que se basa su Yo documental y que iremos desgranando poco a poco.

Una concepción individualista de la realidad

Si recordamos el relato de Borges —y atendemos a sus palabras— es claro que Coutinho en 1975 se encontró en una tesitura similar a la que cuenta el escritor argentino: frustrado

⁵ El prólogo de la película es suficientemente explícito, pues explica todas las vicisitudes del proyecto inicial. Según esos datos, en enero de 1964 comenzaron los preparativos en la región de Paraíba pero un conflicto entre campesinos y propietarios con resultado de once muertos imposibilitó el trabajo, por lo que el equipo tuvo que trasladarse a Galiléia, en Pernambuco, donde reinician los trabajos de *casting* (del proyecto inicial en el que cada cual representara su personaje sólo quedó Elizabeth Teixeira) y, tras 35 días de filmación, el trabajo fue interrumpido por el movimiento militar de 1964 cuando se había rodado el 40% del guión. Los líderes sindicales y algunos miembros del equipo fueron apresados por «comunistas» y se les requisaron todos los materiales excepto lo que estaba ya filmado, que se encontraba en Río para ser revelado, y unas fotos, pero hasta dos años después no logra Coutinho recuperar el guión.

⁶ Para los pormenores bio-filmográficos de Coutinho remito al reciente estudio de Consuelo Lins, “Eduardo Coutinho”, en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), pp. 225-235.

⁷ Eduardo Coutinho, “La mirada en el documental y en la televisión” en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*, pp. 491-495.

profesionalmente por su experiencia en la industria del cine de ficción y desilusionado de una militancia política redentorista, de cantar la «fraternidad de todos los hombres», opta por la opción yóistica en su acercamiento y comprensión de los demás, es decir, transita desde una concepción colectivista (llamémosle marxista) de la realidad, comprometida a nivel sectario/partidista, a una concepción individualista comprometida desde la asunción de una actitud y medios totalmente personales. Para simplificarlo —y desarrollando la moraleja de Borges—, trueca la *alienación* por la *alteridad*, lo que significa pasar de una situación de extrañamiento del Yo respecto de sí mismo, y la imposibilidad del hombre de ser libre y encajarse con el Otro social, al descubrimiento de que el Yo puede llegar a comprenderse a sí mismo mediante el conocimiento y la comprensión del Otro social a través de las *relaciones intersubjetivas*. En efecto, la “intersubjetividad” es un concepto crucial para comprender ese nuevo sentido que Coutinho descubre en la realidad que en su caso ya no es objetivamente válida para todos, como en los realismos de inspiración marxista o capitalista, sino que se trata de establecer un puente entre lo subjetivo y lo objetivo para el conocimiento del Otro (en la medida en que el “otro yo” supone también un complemento del propio) y así poder llegar a una tercera vía superadora de ambos realismos. Dicha superación hunde sus raíces en la realidad más profunda del ser humano, que oscila entre los dos polos de la conciencia, la racional y la irracional, y se fundamenta por encima de todo en el respeto en condiciones de igualdad con el sujeto de enfrente, con el Otro. Pero ese realismo, como el de Buñuel (con quien resiste más de una comparación), no pretende enseñar la verdad ni mucho menos dogmatizar acerca de ella, sino, simplemente, “documentar” una realidad existente sin manipular nada ni a favor ni en contra, como el cirujano que ha de intervenir con el bisturí de la forma más aséptica posible.

En repetidas ocasiones Coutinho ha declarado que fue en *Cabra* cuando empezó a sentirse involucrado de veras en una película, es decir, cuando su yo comienza a sentirse implicado en una aventura cinematográfica que le trasciende, de ahí que dicha experiencia adoptara el carácter de un auténtico alumbramiento de estilo, de *su* estilo, y que se convirtiera en un modelo a seguir, ya que en sus producciones posteriores, con más o menos variantes, ha seguido manteniendo un sistema similar, un sistema que tiene como punto de apoyo más sólido *su* presencia en la película junto a la de su equipo de filmación, erigiéndose ambos en un yo plural, también protagonista, junto al Otro colectivo que constituye la principal materia prima de su documental⁸. Desde ese punto de vista, *Cabra* se nos aparece como fundacional de una poética metafílmica, de cine dentro del cine, siempre destinada a otorgar credibilidad y verosimilitud, en este caso, a los personajes y al espectador, respecto a la naturaleza esencialmente ficcional de la película por muy documental que ésta sea; eso sí, se intenta transmitir, a través de ese recurso, la idea de que en ese simulacro representacional que es en sí toda película no existe la más mínima sombra de duda acerca de la honestidad con que se acomete todo el proceso de producción para ofrecer la visión del tema más de acuerdo con los planteamientos previos y, sobre todo, con el compromiso adquirido con los protagonistas. Conseguir del Otro que confíe en que no va a existir traición a lo pactado es la principal tarea previa a diseñar y se logra teniendo muy claro que el territorio en el que

⁸ En declaraciones a Thiago Altafíni, *Cinema Documentario Brasileiro. Evolução Histórica da Linguagem*, consultable en www.bocc.ubi.pt, p.17, Coutinho afirma que la importancia y el factor diferencial de *Cabra* reside en que «el director está presente en el film, que es una cosa que desde que la hice allí estará siempre presente pues no consigo hacer ningún documental en el que no aparezca el proceso de producción».



se va a mover es una *realidad concreta*, muy alejada de cualquier tentación abstracta, y de que lo único verdadero que existe es la propia filmación, el propio cine como cine, o como dice Sarah Yakhni: «El film es a un tiempo representación de la realidad y la realidad misma, que se engendra en cada plano, en cada encuentro»⁹.

Esa profesión de fe tautológica en *Cabra* se manifiesta de modo ostensible en el bloque-prólogo de la película, que comienza y termina con sendos planos del equipo de rodaje preparando la proyección de los rollos que pudieron ser salvados de los sucesos de 1964 ante los campesinos de Sapé. Igualmente, en un plano del material rodado por Coutinho en 1962, aparece él mismo hablando con un miembro de su equipo de entonces, en una suerte de anticipo de lo que será posteriormente su estilo, y otro plano cuando en el mismo prólogo se habla del inicio del rodaje de la parte ficcional¹⁰. En el segundo bloque, tras los recuerdos de Joao-Virginio Silva, uno de los dos supervivientes en Galileia, se produce la proyección de los retazos en blanco y negro, aparecen los proyectores en la noche, se reúne a los intérpretes de entonces y a sus familias para que todos, junto a Coutinho (que aparece en un plano entre la gente), actúen como espectadores de sí mismos y recuperen por unos instantes la memoria: contraponiendo imágenes de los mismos personajes entre el “entonces” y el “ahora”, puede decirse que en este momento el pasado y el presente se funden para comenzar una nueva historia.

El encuentro y el descubrimiento del Otro

Si partimos de la base de que para Coutinho lo más importante es la relación con el Otro, su principal tarea será “encontrarse” con él, registrar dicho “encuentro” con la cámara —erigida en ese caso en intermediaria imprescindible del contacto— para que se consiga el fin perseguido, que no es otro en su caso que la satisfacción de una pasión: la de «mirar y escuchar personas», pero unas personas muy fuera de lo común y que por regla general suelen ser «pobres del campo y de la ciudad, el Otro social y cultural»¹¹. Con ellos intentará establecer una comunicación extraordinaria que sea enriquecedora para ambas partes.

En el trasfondo de ese planteamiento se encuentra implícito uno de los principios fundamentales de la alteridad denominado *la*

⁹ Sarah Yakhni, “*Cabra marcado para morrer*, un filme que faz história”. En <http://www.mnemocine.com.br>, p. 2.

¹⁰ Para el contenido pormenorizado de *Cabra* remito al excelente trabajo de Sarah Yakhni citado anteriormente y al resumen de Paulo Antonio Paranaguá en “Brasil: 20 ans après”, *Postitif*, n° 300 (febrero de 1986), p. 103-105.

¹¹ Eduardo Coutinho, “La mirada en el documental y en la televisión”, p. 493.

determinación del otro por el yo¹² o, lo que es lo mismo, la proyección psicológica del yo hacia los otros al objeto de comprender uno mismo los aspectos más vitales de su existencia como ser humano; se trata, como él mismo apunta, de comprender «el país, el pueblo, la historia, la vida y a mí mismo»¹³. Es por ello que el núcleo de toda su teoría y práctica como documentalista consiste (y no se cansa de repetirlo) en realizar películas *con* esas personas y no *sobre* ellas, lo que no significa que haya que hacer un esfuerzo por tratarlos de igual a igual, sino simple y llanamente en ser consciente de que se es diferente dentro de una esencial igualdad pero nunca superior, pues el mero hecho de llevar una cámara encima (así lo manifiesta) infunde sin querer a quien la lleva ciertas ínfulas de superioridad. Es preciso, pues, para decirlo con sus propias palabras, «abdicar de la soberanía del sujeto y ser lo menos intencional posible»¹⁴, lo que significa ser consciente de la interdependencia que se produce durante el rodaje, ya que quien tiene la cámara depende totalmente del personaje y sin éste no existiría película. En consecuencia, desde su punto de vista, el *acto de rodar* y el *encuentro con el Otro* constituyen la esencia del documental, la única realidad que no se puede cuestionar: como Borges, insiste en que «el encuentro fue real: había un equipo, una cámara y un individuo delante del objetivo. El documental es la representación fiel de ese encuentro, de aquella realidad del rodaje. Y solamente eso»¹⁵.

Pero para que se produzca ese "encuentro", una de las formas de «comunicación existencial», según Ferrater Mora¹⁶, y por consiguiente para que haya documental y éste tenga la frescura y la espontaneidad deseadas, se precisa por parte de Coutinho y de su equipo de una bien cuidada y detallada planificación. En el caso excepcional de *Cabra*, existe un pretexto muy claro que actúa como fuerza generadora de los sucesivos encuentros y como elemento de cohesión interna: la película de 1964 que el cineasta quiere continuar, no para completarla, sino para hacer "otra" película partiendo de ella como material de archivo. Hay pues, en este caso, unas condiciones óptimas que favorecieron la circularidad y la perfección de la obra: todos los personajes se conocían entre sí, y Coutinho y su equipo conocían ya a los personajes; la novedad estribaba en que había que ir en su busca tras la dispersión de 1964 y el paso del tiempo, de ahí que la investigación previa resultara fundamental para localizar el paradero y conocer la situación de cada uno. El caso es que en sus producciones posteriores, a fin de garantizar las condiciones de rodaje idóneas, se acentuará ese estudio previo, ante todo para intentar conseguir que el conocimiento de los personajes por su parte se efectúe en el mismo momento del encuentro y así evitar que el Otro pueda referirse en pasado a él y revele inconscientemente que podía haber existido un acuerdo previo, un encuentro anterior¹⁷.

¹² Véase Mariano Peñalver, "Voltaire: la búsqueda del Otro" en *Er. Revista de Filosofía*, nº19 (1995), p.10: «En el pensamiento moderno –afirma– la cuestión de la alteridad aparece siempre vinculada al modo como se plantea la cuestión de la propia identidad del que cuestiona: la interrogación sobre el yo condiciona o determina la interrogación sobre el otro sujeto».

¹³ Eduardo Coutinho, "La mirada en el documental y en la televisión", p. 493.

¹⁴ Véase Kleber Mendonça Filho, "Gramado 2002: Edificio Master" (Entrevista con Eduardo Coutinho), *Cinemascopio*, 26 Agosto de 2002. Consultable en <http://cfl.uol.com.br/cinemascopio/entrevista>.

¹⁵ Lara Silbiger, "Eduardo Coutinho, cómplice de la realidad filmada. Entrevista", en *Tercer-Ojo.Com*. Consultable en <http://www.serviart.com/web/tercerorojo>

¹⁶ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, pp. 2466-7.

¹⁷ Coutinho se refiere a las "coletillas" que suelen decir los personajes cuando son entrevistados, del estilo, «Como ya le dije ayer...», pues no entienden que hables con ellos sin rodar y que después tengas que decir lo mismo ante la cámara. Esa es la razón por la que su equipo prepara el terreno con filmaciones a modo de apuntes para que Coutinho pueda conocerlos previamente y seleccionar a los más idóneos; una vez realizado ese trabajo, y existen las condiciones psicológicas propicias, es cuando él interviene apareciendo en el momento de la filmación. Véanse sus declaraciones en este sentido a João Bernardo Caldeira en *Curtaocurta*, febrero de 2001. Consultable en <http://www.curtaocurta.com.br>.

La planificación, en el caso de Coutinho, adquiere todas las características de un ritual cuyo epicentro es precisamente su aparición para encontrarse con el Otro en su propio espacio y *dialogar* con él, y subrayamos "dialogar" porque lo distingue muy bien de "entrevistar", aunque ambas formas de comunicación oral tengan en común a la *pregunta* como medio de indagación. Desde su punto de vista, las preguntas son esenciales sólo para «demostrar que una voz viene de fuera, para provocar y poder generar una confrontación»¹⁸ sin la cual no puede haber un diálogo productivo. En este punto capital, coincide igualmente con los teóricos de la alteridad, en particular con Waldenfels, quien define el diálogo de la siguiente manera: «El prefijo *dia-* indica un proceso de *división* que crea un ámbito-intermedio en el que los *logoi* salen y entran, van y vienen, también rebotan unos sobre otros o se atraviesan entre sí relampagueando. Y, sin embargo, este proceso de división es recogido a través de un proceso inverso de *reunión*, en el sentido de que toda contraposición parece conducida por un acuerdo inicial y edificada hacia un convenio definitivo que, una vez conseguido, desalojaría todas las divergencias»¹⁹. En el trasfondo de la poética de Coutinho, en efecto, late esa dialéctica división-reunión y ese espíritu inconsciente de consenso encaminado a crear una atmósfera idónea de confianza que propicie el diálogo: es lo que llama tener "empatía" con una persona. Dentro de ese contexto, el uso que hace de la pregunta es lo que otorga a sus documentales la sensación de estar asistiendo al acto informativo puro sin ningún tipo de intencionalidad política ni ánimo de denuncia, simplemente respeta los hábitos, las creencias, todo de sus personajes, sin pretensión alguna de llegar a la verdad (la única verdad, recordémoslo, es el acto de filmar, la propia película) o de esperar que esos personajes puedan mentir o fingir (eso formaría parte de su propia verdad). Como dice Waldenfels: «No es el estado de No-saber el decisivo, sino el trato con el saber y el no-saber en uno mismo y en otro, al que se aspira... La pregunta no suscita ninguna *pretensión de verdad* y no está encadenada con otros acontecimientos lingüísticos de modo que se deje confirmar o que algo otro se deje seguir de ella... ¿No es un buscar que no acontece en torno al buscar, sino en torno al encontrar, como señala Aristóteles (*Ética a Nicómaco*, X, 7)?»²⁰. Exacto. Y, llegados a este punto, podemos preguntarnos: ¿Qué encuentra Coutinho —y cuándo— para que luego se dedique apasionadamente a buscarlo y a registrarlos con su cámara? Ya nos lo dijo antes: «mirar y escuchar personas», pero es a partir de *Cabra*²¹ cuando dicha pasión se convierte en método, en modelo y en estilo, sobre todo tras la experiencia vivida durante el rodaje con Elizabeth Teixeira, convertida en una especie de *alter tu* (para decirlo con palabras de Ortega)²² gracias a su extraordinaria y fuerte personalidad y a las metamorfosis que experimenta en el transcurso de la filmación, y que de una manera improvisada va dominando al cineasta a través de la palabra, el gesto y los rasgos de su rostro²³, hasta el punto de convertirse en el hilo conductor de todo el documental.

¹⁸ Thiago Altafani, *Cinema Documentario Brasileiro. Evolução Histórica da Linguagem*, p.16.

¹⁹ Bernhard Waldenfels, "Diálogo y discursos", en *ER. Revista de Filosofía*, nº 19 (1995), pp.51-52.

²⁰ Bernhard Waldenfels, "Diálogo y discursos", pp.54-55.

²¹ Consuelo Lins, "Eduardo Coutinho", en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*, p. 226, sitúa el precedente en *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), realizada en la época de Globo Repórter.

²² En el camino del ego al alter ego —viene a decir Ortega—, cuando existe alteridad comunicativa, el ego asume los rasgos del Otro por lo que se convierte, en la medida que se da una identificación y un reconocimiento de los aspectos comunes, en un alter tú. Citado por Bernhard Waldenfels, "Diálogo y discursos", p. 63.

²³ El rostro humano es el principal campo de aplicación de la alteridad. Véase al respecto el trabajo de César Moreno Márquez, "Tentativas sobre el rostro" en *ER. Revista de Filosofía*, nº 19 (1995), pp.103-129.



Lo mostraré, te lo aseguro.

El encuentro con Elizabeth tiene lugar en su exilio, en un pequeño pueblecito a unos 500 km de su anterior residencia, donde se la conoce por Marta María da Costa. Según va narrando el mismo Coutinho, ella no lo esperaba y comenzó la conversación enseñándole las fotos que se habían salvado del rodaje de 1964: la cámara capta sus reacciones de alegría y tristeza, y hablan un poco de la película hasta que su hijo Abraão, el único que se llevó con ella en su huida, tuerca sobre la apertura política del presidente Figueiredo que se vive en esos momentos y al que agradece el poder estar ahí hablando con él con entera libertad. Paulatinamente se va animando y, en la medida que se va manifestando su emoción, van aflorando los recuerdos: el desperdigamiento de sus hijos, el sufrimiento sufrido por la persecución, la llegada a ese pueblo, su falsa identidad, las dificultades para comenzar una nueva vida... Interviene de nuevo Abraão, aprovechando la posibilidad de expresarse libremente, y lanza una perorata contra todos los gobiernos, contra el poder y la persecución que siempre sufrirán las personas como su madre, a quien ningún partido político ayudó en su exilio porque no estaba protegida políticamente. (Hay un momento en que el hijo desconfía de que su protesta y su vehemencia no salgan en la película, a lo que Coutinho le contesta: «Yo mostraré todo lo que quieran decir. Pueden hablar», y el hijo prosigue: «Quiero que el film muestre nuestro repudio por cualquier tipo de gobierno», y Coutinho le replica: «Lo mostrará, te lo aseguro».) La misma noche de la llegada le proyectan la película de 1964 junto a sus amigos y vecinos, y la cámara registra sus reacciones colocada junto al proyector. La llegada de Coutinho y del equipo es captada al comienzo del rodaje del segundo día, cuando se encuentra con ella en la humilde escuela donde da clases a los niños del pueblo. Se encuentra afable, cariñosa, saluda desde la ventana a Coutinho y al técnico de sonido y les invita a pasar. Y allí mismo, en el patio, conversa con ella invitándola a rememorar su vida desde el momento en que conoció a su marido —intercalando su relato con imágenes de la película de ficción, con testimonios de otras personas que conocieron al líder campesino en la época y con recortes de prensa: así va reconstruyendo poco a poco su vida hasta el día de su asesinato, su repercusión política posterior, la ascunción por parte de Elizabeth del liderazgo de su marido y el rodaje frustrado de la película. Luego, los diversos intérpretes que han acudido a la proyección van recordando todos y cada uno de los detalles: la huida del equipo, el requisamiento de los materiales, dónde escondieron la cámara, los recuerdos que dejaron en la casa y la per-



Doña Elizabeth plorando a su marido.

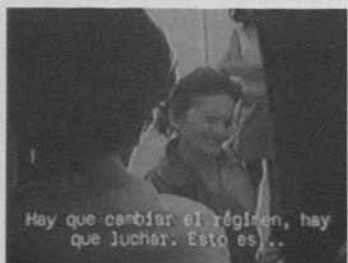


Venga, venga un poquito más.



secución y posterior encarcelamiento que sufren tres de ellos. Después se vuelve a Elizabeth para que cuente su entrega a las autoridades, la desaparición de un hijo suyo, el suicidio de otro, la dispersión de los demás, a los que Coutinho busca para que le cuenten su situación actual, su particular drama. Finalmente, retorna a Elizabeth (que ha dejado ya de ser la Marta María de la clandestinidad) en su vida cotidiana ganándose la vida como lavandera, friegaplatos y maestra: su semblante va cambiando radicalmente, ya no es la persona que mira al pasado, sonríe, está feliz, sus vecinos ya saben quién es realmente, conocen su historia, no puede contener la emoción y cuando visita la sede del sindicato local va recuperando poco a poco su dormida conciencia política y social, su espíritu de lucha. El equipo y Coutinho se despiden de ella a la puerta de su casa, y en la despedida, al sentirse de nuevo ella misma, comienza a lanzar en tono enérgico un discurso (que sorprende a Coutinho hasta el punto de que no sabe si en ese momento el operador está filmando, pero éste toma en un *travelling* hacia atrás) que demuestra que ha recobrado totalmente su identidad y la conciencia revolucionaria de siempre:

«La lucha no se detiene. La misma necesidad del 64 existe hoy, no se ha movido ni un milímetro. La misma necesidad se ve en la cara del trabajador, del campesino y del estudiante. La lucha no puede parar, en cuanto hay hambre te dan un salario de miseria y el pueblo tiene que luchar. Quien no lucha por mejores condiciones de vida, tiene que luchar. Quien tiene condiciones, no. Yo como vengo sufriendo tengo que luchar y tengo derecho a decir: hay que cambiar el régimen, es preciso que el pueblo luche... Esto es democracia sin libertad, democracia con salario de miseria, de hambre, democracia con hijos de trabajadores y de campesinos que no pueden estudiar, sin tener condiciones para estudiar, tienen que pagar mucho, nadie puede»²⁴.



²⁴ *Cabra Marcado para Morrer. Narração e diálogos*, hoja 83. Agradezco al mismo Eduardo Coutinho el envío de una fotocopia de su texto.

Así pues, es con ella como Coutinho descubre el “instante imprevisible” que le lleva a sumergirse en la realidad y a quedar atrapado felizmente entre sus garras, a ser un esclavo del Otro, pues es consciente por primera vez de la excepcional y gratificante labor que puede hacerse con una cámara: dotar de voz a los que no la tienen, otorgales una identidad, una imagen, un rostro, sacarlos del anonimato, estimular su memoria y hacerlos protagonistas y personajes de la intra-historia invisible de Brasil, e inmortalizarlos para siempre como testigos de un tiempo, de un país y de un momento histórico preciso; es decir, dotarles de “singularidad” para que sean reconocidos socialmente y tengan conciencia de su razón para existir. Pero no sólo eso: la película que se está rodando (Coutinho en varias ocasiones lo recuerda cuando habla con ellos) les sirve para liberarse de las ataduras del pasado, para recobrar la libertad y sobre todo para intentar volver a reunir de nuevo lo que contra sus voluntades fue dispersado²⁵. Por otra parte, la otra gran lección de Elizabeth y de su familia es permitirle acercarse al desvelamiento de esa urdimbre sutil y misteriosa que subyace en el imaginario de cada uno, para a través de ellos irse aproximando al conocimiento profundo de eso que se llama “alma popular” y que constituirá el gran tema de todos sus documentales a partir de este momento²⁶. Sus propias palabras son elocuentes en ese sentido: «Lo que me importa es el imaginario de la persona. No se trata de querer probar algo. Importante es la verdad que el personaje eligió transmitir en aquel momento. A veces, alguien puede ver uno de mis documentales y tener la sensación de que vio una ficción. Y lo que provoca esta sensación no es otra cosa que el grado de invención de los propios personajes. Ellos inventan basados en su realidad, y lo que yo estímulo es que la persona cree un retrato propio que sea lo más interesante posible. Es un juego. Estimulo su imaginario»²⁷.

El estatuto metafílmico del documental

La experiencia de Coutinho con *Cabra* va a consolidar una línea muy definida y particular que tiene sobre todo en cuenta su propia proyección en el Otro, pero en un Otro desdoblado: de una parte, con el *personaje* que se coloca delante de la cámara y, de otra, con el supuesto *espectador* que verá la película en la sala de cine. Suele decir que él debe tener la misma frescura que este último y que así como él ha vivido las sensaciones de sorpresa y de azar que acontecen durante el rodaje, así debe transmitírselas al espectador como si, en el momento de la edición, las sintiera también por primera vez. Se trata en su caso de una auténtica *revelación*, en el sentido de sacar a la luz una realidad oculta que de otro modo no sería conocida, de iluminar la verdad y autenticidad que anidan en la vida cotidiana del ser humano anónimo: «Intento hacer trabajos —dice— que estén lo más cerca posible de la vida humana para que el espectador pueda entrar en el documental y habitarlo»²⁸.

²⁵ Lo mismo que sucede con la película sucede con la vida de todos los protagonistas: existe un correlato entre la realidad vivida y la realidad del propio film que llegan a confundirse; el golpe militar desintegra una unidad que se estaba fraguando (la película, la familia, las Ligas Campesinas), por eso la reintegración en la misma unidad sólo puede llevarse a efecto filmicamente.

²⁶ Las obras posteriores a 1984 mantienen similar esquema, aunque más perfeccionado e incluso más radicalizado, sobre todo, en las últimas, *Santo Forte* (1999), sobre un equipo de rodaje que va a filmar la religiosidad popular en una favela; *Babilonia 2000* (2000), sobre los sueños, frustraciones y expectativas de los habitantes del “morro” del mismo nombre en Río de Janeiro ante el advenimiento del nuevo milenio; *Edificio Master* (2002), sobre un edificio gigantesco de Copacabana y las historias de treinta y siete de sus más de quinientos moradores; *Os peões do ABC* (2003), sobre las huelgas del sector metalúrgico en 1979, en las que el actual presidente Lula era líder sindical.

²⁷ Lara Silbiger, “Eduardo Coutinho, cómplice de la realidad filmada. Entrevista”.

²⁸ Rosa Minine, “Personalidades do cinema nacional. A vida documentada”.

¿Cómo logra Coutinho la transmisión de su experiencia? Por una parte, en la fase de rodaje, intentará que el Otro interactúe con él en cuanto Rostro, es decir, en cuanto presencia tangible con unos atributos visuales diferenciados en la cara, que se manifiesten en toda su plenitud realista, y que su actitud ante la interacción pregunta-respuesta no esté mediatizada por la cámara, sino por el intercambio de miradas con él mismo, erigido en director-espectador a un tiempo. Por ello es lógico que en el diálogo sea el primer plano el que predomine, aunque a veces se recurre al plano medio cuando se quiere destacar de algún modo el ambiente en el que se mueve el personaje; desde esos puntos de vista los ejemplos de *Cabra* son sencillamente magistrales. De otra parte, en la fase de montaje (y seguimos hablando de *Cabra*), Coutinho parece seguir la misma estructura organizativa que en la fase de rodaje cuando va al “encuentro” del Otro, pues las imágenes entre sí parecen igualmente dialogar y contraponerse unas con otras en diferentes bloques temporales y cromáticos: por un lado, la película de 1964, identificada con ficción, pasado y blanco y negro, frente a la película de 1984, con los atributos contrarios de documental, presente y color. La consecuencia a nivel perceptivo es de una extraordinaria riqueza y variedad, que lo dotan de un ritmo interno muy vivo, contrapuntístico (por utilizar un símil musical que le va como anillo al dedo), a través del cual el espectador, como Coutinho quiere, entra en ella, la “habita” y se deja atrapar por todo lo que en ella aparece, se oye o se sugiere.

Pero con ser lo que se ve y se oye —lo que pudiéramos llamar el “tema explícito”— de una gran importancia, se tiene la impresión de que por encima de ese nivel hay otro —podría llamarsele “tema implícito”— que está más allá de la apariencia y que, tanto en el caso de *Cabra* como en el de los documentales posteriores, tiene que ver consigo mismo, con sus herramientas y con su oficio de cineasta, es decir, con su razón de vivir, razón que pone en contacto con las de los demás, y encuentra que la condición para que exista el Otro es el cine. Por lo tanto, lo que hace intentando retratar al Otro no es sino un autorretrato de sí mismo tomando al Otro como pretexto, es decir, el film se convierte en un *meta-film* que habla sobre sí mismo y sobre su autor. Dicha perspectiva, bastante común en el cine moderno a partir del *direct cinema* y del *cinéma vérité* (con los cuales por supuesto Coutinho tiene puntos de contacto, aunque, según él mismo declara, lo que hace es «un collage de cosas de uno y otro»²⁹), adquiere, sin embargo, en *Cabra* una dimensión insólita, obteniendo el punto de vista metafílmico el protagonismo absoluto, al tratarse de una película sobre una película, con los mismos protagonistas en ambos casos, y representarse la filmación de la proyección de la antigua como tema explícito de la moderna. Hay, pues, un juego múltiple de espejos que la emparenta conceptualmente con cierto tipo de pintura barroca (recordemos a los holandeses y al Velázquez de *Las Meninas*) que representan el “Arte de la Pintura”, a través de pretextos, para comunicarse con el espectador de una manera profunda acerca del propio “acto de pintar” (en el caso de Coutinho ahí radicaría su reflexión sobre el “Arte del Cine” a través del “acto de rodar”). Esta cualidad, que no ha pasado inadvertida a sus propios colegas,³⁰ es que dota de una extraordi-

²⁹ Emmanuel Carneiro Leão y Heloisa Buarque de Hollanda, “Eduardo Coutinho” (Entrevista), *éPos* (2001). Consultable en <http://www.eco.ufjr.br/epos/entrevistas>

³⁰ Así, João Moreira Salles, considerado como uno de los mejores documentalistas jóvenes y discípulo suyo, declaraba: «Eduardo demostró (desde *Cabra marcado para morir*) que el verdadero objeto de un documental no es el mundo de fuera sino el propio acto de filmar... Todo lo que sucede en los filmes de Eduardo sólo existe porque está siendo filmado. Las personas no dirían lo que dicen sin no fuese por la presencia de Eduardo y de su cámara... Eso tiene dos consecuencias importantes. En primer lugar, afirmar que las cosas suceden porque están siendo filmadas significa decir que todas ellas son singulares e irrepetibles, que no sucedieron antes y que probablemente no sucederán después... En segundo lugar, cuando el cine produce su propia realidad, filmar deja de ser un acto irrelevante. Filmar y, principalmente, hacer documentales, modifica el mundo. Sin heroicidades, muy poco a poco, sutilmente, pero modifica. En el caso de Eduardo, para mejor». *Revista Época*, nº 235, 18 de noviembre 2002. Consultable en <http://revistaepoca.globo.com>

naria originalidad a sus documentales y el calificativo de obra maestra a *Cabra*, pues tan sólo en dichas obras cabe la posibilidad de fundir en una unidad coherente al decir con lo dicho, al Yo con el Otro, a lo explícito con lo implícito, al pasado con el presente, de ahí que no resulte extraño que Coutinho ambicione para sus documentales la misma unicidad y perdurabilidad consustanciales al resto de las artes clásicas: «Si el film no perdura no me interesa, porque nosotros no perduramos. Creo que *Cabra* perdurará: quien vaya a ver la película dentro de diez años pienso que podrá reconocer a Brasil en ella»³¹.

En efecto, al fin y a la postre, lo que el espectador capta es una época de la historia de Brasil (e incluso del cine brasileño, como ha señalado José Carlos Avellar³²) a través de la interacción entre el Yo de Coutinho y el Otro de Elizabeth Teixeira y los suyos, efectuada mediante la conversación y el diálogo, mediante el intercambio de versiones y visiones orales de una misma realidad: es como si Coutinho quisiera también luchar contra la corriente visual-esteticista del documental y nos quisiera demostrar de que acaso la mejor forma de ver la realidad es escuchándola directamente de sus propios protagonistas, porque es en la palabra, sin duda, donde el alma, el imaginario, se expresan de forma más convincente³³.

ABSTRACT. Taking as a starting point the reading of *El otro*, Borges' short-story belonging to the collection *El libro de arena*, in which the philosophical problem of otherness, that is, the relationship between I and the Other, is put forward with whole metaphoric richness, the author enters the work of Brazilian domumentarian Eduardo Coutinho's, particularly in his masterpiece *Cabra marcado para morrer* (1984), which compiles all the resources taken as a model for his personal style, universally renowned in the field of documentaries. Hence, from this viewpoint the author analyzes the consolidation of I at Coutinho, founded upon an individualistic idea of reality. This idea leads to the discovery of the Other by means of the poetics of "meeting", from a cinematic and a human point of view. Through words, through conversation, through dialogue, we reach a deep interaction with the real person beyond the camera, a person who is rescued from anonymity and who is given a historical identity. With this goal in mind, the author thoroughly studies the character played by Elizabeth Teixeira, upon which all the film is constructed. Nonetheless this projection of I upon the Other is nothing but a pretext that seems to hide the real aim of the documentary and all its realistic constituent: its metacinematic statute, that is, the consideration of "filming" itself as a supreme issue for cinema in general and for Coutinho in particular. ☪

³¹ Rosa Minine, "Personalidades do cinema nacional. A vida documentada", p. 4. Precisamente esas virtudes son las que en su opinión distinguen al documental del *reportaje*.

³² Ver José Carlos Avellar, "Conversación Indisciplinada" en *Cine Cubano*, nº 116 (1987), pp.4-5.

³³ Ya desarrollaremos este tema más ampliamente en otra ocasión; por ahora sólo destacar que Coutinho se inscribe en la senda de Bresson, Tarkovski u Oliveira sin ir más lejos. Del primero de ellos podría aplicarsele perfectamente una de sus máximas: «Cuando un sonido puede reemplazar una imagen, suprimir esa imagen o neutralizarla. El oído va más hacia el interior, el ojo hacia el exterior». Véase *Notas sobre el cinematógrafo* (Madrid, Ediciones Ardora, 1997), p.50.