

# Tierra en Trance

Reflexiones sobre cine latinoamericano

Portada

miradas.net

Entrevistas

Reseñas

Ensayos

Festivales

Actualidad

Especiales

Archivo

## Una cuestión de fé. Apuntes sobre el sistema de representación documental en el cine de Eduardo Coutinho

Por [Pablo Piedras](#)

*“El documental no puede cambiar el mundo, a lo sumo puede cambiarse a sí mismo. Puede cambiar una mirada o la forma de ver un fragmento de mundo”.* Eduardo Coutinho



Una poética por sustracción

Eduardo Coutinho es uno de esos cineastas susceptibles de ser abordados desde la categoría de “poética”. [Eduardo Coutinho \(segunda parte\)](#)

### Ensayos

- [El cine de Eduardo Coutinho: un arte del presente](#)
- [Juego de escena: la creencia en el cine, a pesar de todo](#)
- [Una cuestión de fé. Apuntes sobre el sistema de representación documental en el cine de Eduardo Coutinho](#)
- [El aporte de Joris Ivens al cine documental latinoamericano](#)
- [La luz, la verdad y la vida](#)
- [articulos Ensayos »](#)

### Artículos más recientes

autoral”, a veces refractaría, esta última, al territorio del cine documental. Entendemos una poética autoral como un conjunto de marcas de estilo, de formas de enunciación y de tópicos discursivos que atraviesa una serie de obras de un realizador con determinadas modulaciones expresivas. En el caso del director brasileño, incluso, nos encontramos tentados a pensar su poética autoral en términos de dispositivo o sistema de representación, toda vez que los elementos formales y temáticos que caracterizan sus films dan cuenta de una construcción sostenida en su filmografía con notable rigor estético, discursivo y político. Sin embargo, en línea con lo señalado por Pablo Russo en su artículo incluido en la primera entrega de este dossier, la idea de un sistema de representación en el caso de Coutinho no implica en absoluto la puesta a punto de un molde o formato rígido desde el cual enunciar, sino de una matriz flexible y adaptable a los territorios discursivos y problemáticas específicas que el mundo de lo real imprime a cada situación de rodaje.

Si nos detenemos en un medimetraje de su etapa televisiva como *Seis días em Ouricuri* (1976), hallaremos una narración a medio camino entre el documental expositivo televisivo y los modos de representación de los films de intervención política latinoamericanos de los sesenta y setenta. La problemática de la sequía y la angustiante situación de los habitantes del *sertão* -una temática fundante de la vertiente más política del *Cinema Novo* brasileño[1]- son representados a partir de un documental que adopta como principios constructivos el montaje y la voz *over*. No obstante, ya en ésta y otras obras del período en que formó parte del equipo del Globo Reporter (1975-1983), se percibe un profundo interés por la palabra de los Otros, por los testimonios de diversos actores sociales. Si bien los testimonios son utilizados profusamente en esta etapa, aún siguen estando subsumidos a la autoridad textual proveniente de la “Voz de Dios” y de un montaje organizador global del sentido. Asimismo, la puesta en cuadro del dispositivo de la entrevista apenas muestra su costura, su propiedad de ser algo construido, una característica central de la poética posterior de Coutinho. No está demás aclarar que, aunque los integrantes del Globo Reporter tenían ciertas licencias en cuanto a los elementos del lenguaje cinematográficos a emplear, se encontraban naturalmente restringidos a los formatos estandarizados para el audiovisual en un medio masivo como la televisión.

Lo que deseo proponer en estas líneas es que a partir de su obra paradigmática, *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), Coutinho irá perfeccionando un sistema de representación documental riguroso pero

[Julio/Agosto 2010](#)

- [Ni Dios, ni amo, ni patrón...](#)
- [Traperías. Sobre “Carancho” de Pablo Trapero](#)
- [¿Desobediencia debida o desobediencia de vida\(s\)?](#)
- [El cine de Eduardo Coutinho: un arte del presente](#)
- [Gente fuerte de todos los Santos](#)
- [Reinventarse a sí mismo: el paso de la ficción al documental a partir de “Hombre marcado para morir”](#)
- [Juego de escena: la creencia en el cine, a pesar de todo](#)
- [Una cuestión de fé. Apuntes sobre el sistema de representación documental en el cine de Eduardo Coutinho](#)

Etiquetas más populares

[Argentina](#) [Array](#) [Bolivia](#) [Brasil](#) [Chile](#) [Colombia](#) [Cuba](#) [Eduardo Coutinho](#) [Haiti](#) [Jorge Sanjines](#) [Mexico](#) [paraguay](#) [peru](#) [Santiago Alvarez](#) [Uruguay](#) [Venezuela](#)

dúctil, apto para acercarse a la realidad desde un componente privilegiado: la palabra de los Otros. Lo novedoso del desarrollo de este sistema a lo largo de sus documentales hasta *Jogo da cena* (2007) es que su estructura se va depurando y modificando a partir de la sustracción y no de la sumatoria de artificios estético-narrativos.

### Testimonios y reflexividad

*Cabra marcado para morrer* es, como tantas veces se ha sostenido, un film manifiesto, pero en el marco de nuestro planteo funciona además como una obra-faro, un texto cultural que instala social y artísticamente la figura de Coutinho, legitimándolo a partir de su rol de cineasta y entrevistador e instaurando un doble pacto de credibilidad y confianza que se mantendrá entre el director y sus testimoniantes, y entre las obras y sus espectadores.

En la primera secuencia del film podemos distinguir ciertos elementos que serán recurrentes en sus documentales posteriores y otros que tenderán a ser reducidos o suprimidos. La imagen con la que se inicia *Cabra...* se conforma de un plano general del monte apenas recortado por la tenue luz del atardecer. La oscuridad prevalece hasta que un pequeño recuadro en el lado inferior izquierdo del plano se ilumina: es una proyección cinematográfica. Luego, una zona más amplia vuelve a iluminarse: es el patio delantero de la casa en el que se proyectarán los fragmentos de la ficción inconclusa registrados en 1964. La elección de esta presentación es significativa porque subraya su carácter escénico y a su vez pone en cuadro uno de los artefactos que forman parte del dispositivo cinematográfico: el proyector (en este caso de 16 mm). La reflexión sobre la puesta en escena en el cine documental -llevada a su paroxismo en *Jogo da cena*- y la mostración de los diversos artificios a partir de los cuales se monta la representación fílmica, serán dos constantes en su obra posterior. La siguiente secuencia, en cambio, se compone de un montaje de tres elementos que corresponden al documental de la tradición y serán dejados de lado progresivamente en sus próximas películas: una serie de imágenes de archivo (filmadas en 1962), una música de procedencia extradiegética y una voz *over* explicativa que da cuenta de lo que se está viendo y de lo que se verá. Por fin, en la que podríamos considerar la tercera secuencia, surge el que se convertirá en el elemento central de su poética: los testimonios -en este caso de los nordestinos que formaron parte del primer rodaje de *Cabra...*. Se trata de un documental híbrido en el que conviven dos series de imágenes pertenecientes a

dos tiempos históricos diferentes pero que se sueldan en los actos de memoria y en las configuraciones identitarias de los individuos en sus prácticas de testimoniales. Tal como indica Gustavo Aprea (2009), los personajes “registrados en el mismo lugar donde se desarrollaron los acontecimientos (y) la presencia activa del realizador en cámara durante las entrevistas, inscribe a esta parte del film dentro de la retórica del directo. Pero, al mismo tiempo la presencia de una locución y los comentarios del director en off generan una distancia que introduce una dimensión reflexiva que lleva revisar los modos en que se está contando la historia”.

El discurso mediante el cual Coutinho evoca la realidad estará organizado irremediamente por la subjetividad de los que prestan testimonio, por el fluir de la palabra de los seres humanos que la habitan. En este sentido, a partir de *Cabra...* y en su filmografía subsiguiente, más que recurrir a entrevistas tradicionales, la intervención del realizador sobre la realidad dispara un conjunto de *relatos de vida*. Desde la perspectiva etnosociológica de Daniel Bertaux (2005) éstos son la consecuencia de un modo de entrevista narrativa en la que un investigador le pide a un sujeto que le cuente un fragmento o la totalidad de su experiencia de vida. El autor caracteriza la función del entrevistador como la de un acompañante que simplemente promueve y escolta el relato del entrevistado, con el fin de brindar el espacio necesario para que surja una entrevista de tipo narrativa, formato indispensable para poder considerar dicha práctica un relato de vida[2] (Ídem: 67).

En este sentido, el valor que le otorga a la palabra de los Otros es profundamente humanista, apartándose del abordaje utilitario-realista cuyo objetivo suele ser probar una tesis preexistente al film[3]. Las breves intervenciones de Coutinho apuntan a instalar en escena la ideología de los sujetos representados, entendida ésta *alla maniera* althusseriana como la representación que estos sujetos se hacen de su relación imaginaria con las condiciones reales de existencia. De esta forma los relatos obtenidos están dotados de una auténtica materialidad subjetiva y se definen por evitar las generalizaciones y los lugares comunes. En palabras de Consuelo Lins, el cineasta adopta “en la investigación y en el rodaje una misma orientación: evitar preguntas que susciten ‘opiniones’ sobre el mundo, más fácilmente atravesadas por el sentido común. Coutinho no quiere saber lo que tal persona piensa de la política o de hechos actuales, sino dónde nació, se casó, estudió, si tuvo hijos, lo que hace, cómo conoció al marido, al novio, cómo fue a parar allí, en fin, relatos de experiencias de vida, personales, intransferibles” (2003: 231-232).

En esta particular poética de los testimonios, el sistema de representación de Coutinho se caracteriza por desplegar unas estrategias de autorrepresentación e intervención del cineasta que definen el posicionamiento de éste respecto a la palabra de los Otros. Según Javier Herrera, existen dos modos posibles de ubicarse respecto al Otro, entre los cuales Coutinho estaría claramente volcado hacia el segundo:

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 conmisericordia... sentimiento que suele llevar a la adopción de posturas de crítica o denuncia de la *alienación* que sufre (el Otro) y que incluso lleva implícito el trabajo en favor de determinadas opciones políticas que predicán su superación; y por otro lado, 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 (2003: 50)[4].



Los testimonios surgen entonces a partir de un vínculo intersubjetivo entre el director y los sujetos entrevistados, el conocimiento sobre el mundo que se construye a partir de este vínculo es abiertamente dialógico dado que no hay una instancia superior que valide u oriente los relatos expresados por una pluralidad de voces. En el marco del diálogo franco (con los personajes y con el espectador) que Coutinho desea plantear, la reflexividad de su modo de representación resulta esencial. En el par ocultamiento/ develamiento del artificio cinematográfico, el director brasileño opta claramente por el segundo.

En *Cabra...* el develamiento está sostenido desde la explicitación de los objetivos del documental llevada a cabo de por la voz *over*. En cambio, en sus films posteriores las estrategias son diversas. En *Santa Marta - Duas semana no morro* (1987), a la auricularización e intermitente visibilización de la palabra y el cuerpo del entrevistador, se suma la puesta en escena de un pequeño monitor al lado del entrevistado y de frente a la cámara que duplica su imagen y promueve una enunciación que se descubre a sí misma. Sin embargo, todavía en este documental el montaje organiza a los testimonios por temas, fragmentando los relatos y construyendo el sentido desde un nivel semántico superior.

En *Boca de lixo* (1993)[5] la mostración de la instancia enunciativa es más sutil. Tras un primer acercamiento observacional a la situación de los que viven de la basura, uno de los planos permite distinguir a una de las unidades de filmación (camarógrafo y microfonista) entre los recolectores. Tal como sucede en *Santo Forte*[6] (1999) el director se mantiene mayormente detrás de la cámara aunque formulando todas sus preguntas diegéticamente. El develamiento se instala a partir de la constante irrupción de los micrófonos en el plano y de la interpelación de los personajes al entrevistador ubicado detrás de la cámara. En estos dos films los testimonios tienen una mayor respiración, obteniendo más continuidad y duración (sobre todo en *Santo Forte*). Sin embargo, todavía se pone en práctica el procedimiento narrativo de despegar alternativamente la voz del cuerpo del entrevistado, por lo que en ocasiones escuchamos los testimonios mientras visualizamos imágenes descriptivas de la casa o del espacio de pertenencia de los entrevistados.

En *Edificio Master* (2002) y *El fin y el principio* (2005) la mostración de la instancia de la enunciación y del ejercicio de puesta en escena que existe detrás de todo documental se efectúa de una manera compuesta. Por un lado, incorporando imágenes que hacen a la llegada del equipo de filmación a la locación correspondiente y a la puesta a punto del dispositivo de registro audiovisual[7]. Por otro, a través de un breve parlamento de la voz del director en off que funciona como una suerte de enunciado de intención. En ambos documentales se explicita el tipo de vínculo que la filmación desea tener con lo real y las premisas

que movilizan a la investigación. Desde ese momento, otro componente de reflexividad que se destaca es la recurrente puesta en escena de los protocolos de negociación entre el cineasta y los futuros entrevistados [8]. Estos se visualizan en los momentos en que Coutinho ingresa (o intenta ingresar) a las casas o lugares de trabajo para dialogar con los personajes. En estos dos documentales *el traspaso del umbral*, el ingreso al espacio del Otro, se convierte en una imagen emblema que nos habla del fuerte carácter de encuentro y socialización que induce la poética del realizador brasileño.



De espacios que conforman y formas que se transforman

Recapitulando lo propuesto hasta aquí, percibimos en la filmografía de Coutinho un progresivo despojamiento de ciertos artificios narrativos en pos de la búsqueda de una estética que retenga sólo lo esencial de su poética autoral. En función de sus intereses se va reconfigurando lentamente el sistema de representación. La carne de los documentales de Coutinho son los testimonios, la posibilidad del encuentro intersubjetivo, la irrupción de lo imprevisible[9], la explicitación del carácter de construcción y subjetividad impreso en cada documental, la reflexión sobre los modos posibles y los modos vedados de acceder a lo real. La respuesta a estas premisas es un constante fortalecimiento del dispositivo de la entrevista en detrimento del uso de imágenes de archivo o fotografías, la casi completa extinción de la voz *over* y el recurso a un montaje que apenas intervenga sobre el flujo de los testimonios a través de leves (casi

imperceptibles) saltos de *raccord* para mantener la dinámica de los relatos. Asimismo, tanto en *Edificio Master* como en *El fin y el principio*, la absoluta prioridad de los relatos de vida apenas se encuentra puntuada por breves secuencias de montaje de imágenes de espacios vacíos y objetos representativos que funcionan para distender la atención y dar aire para la reflexión.

La concentración espacial es otro elemento que apuntala esta búsqueda de lo esencial en su forma de contextualizar y brindar indicios sobre los modos de vida, las costumbres y los hábitos socioculturales de los personajes entrevistados. El basural, la favela, el edificio<sup>[10]</sup>, el pueblo de Araças, se convierten en locaciones únicas, en determinantes geográficos que conforman el sistema de valores y las formas de vida de los testimoniados. En este sentido, si entendemos la obra de Coutinho como un estudio complejo de las problemáticas estructurales de la sociedad brasileña de las últimas tres décadas a partir de un acercamiento que privilegia las subjetividades y se niega sistemáticamente a saldar la dialéctica entre lo individual y lo colectivo, entonces las figuraciones del espacio resultan un elemento clave en la contextualización de los testimonios.

A modo de conclusión observamos que *Jogo da cena* se descubre como una película que cierra, desde el punto de vista de quien escribe, el arco de reflexiones y preocupaciones que movilizaron la obra de Eduardo Coutinho desde *Cabra marcado para morrer*. Se trata de un film bisagra que lleva a la práctica el sistema de representación del autor en su máximo grado de despojamiento y depuración estética, pero además anuncia una serie de problemáticas que harán transitar su obra por nuevos derroteros: la cuestión del simulacro y la deconstrucción de la representación, entre otros. En esta nueva línea parece insertarse su último documental *Muscú* (2009), en el que registra obsesivamente tres semanas de ensayos de la obra “Las tres hermanas” de Antón Chéjov -que nunca se pondrá en escena- por parte del grupo teatral Galpão.

Nuevamente, en los primeros minutos de *Jogo da cena* el director pone las cartas sobre la mesa, mostrando el aviso que su equipo ha colocado en el diario: “Si usted es mujer y vive en Río de Janeiro, tiene historias para contar y quiere participar de un test para un documental, contáctenos”. El contenido no es otra cosa que la síntesis de todo el film y de los rasgos esenciales de la poética autoral de Coutinho. Se define el género y la determinación geográfica que caracterizan al testimoniado (mujer, Río de Janeiro), se convoca a relatar un fragmento de vida (historias para contar), se anticipa la cuestión de la puesta en

escena y del simulacro (participar de un *test*) y se habla, al fin y al cabo, del territorio fílmico que la obra no dejará de poner en crisis (el documental).

El ingreso de la primera entrevistada al “set” explicita lo hiperbólico de la reflexión sobre la puesta en escena: en el escenario de un teatro absolutamente vacío se encuentra el dispositivo de registro audiovisual (cámaras, spots de luces, micrófonos, etc.), el entrevistador/director (siempre el mismo Coutinho) y el lugar vacante que será ocupado por el entrevistado (de espaldas a la platea teatral, de frente al espectador cinematográfico). Aunque el “juego” escénico parece haber terminado allí, a partir de la segunda entrevista y de la consecución del testimonio por parte de otra ¿actriz, intérprete? percibimos que el “juego de escena” es un simulacro que dispara una batería de interrogantes y nuevas problemáticas para analizar el estatus epistemológico de los testimonios. Sin pretender abocarnos a la tarea de abordar las problemáticas mencionadas, el procedimiento de desdoblamiento actoral llevado a cabo a lo largo de todo el documental nos permite tener una mayor conciencia de los lenguajes no verbales que se ponen en escena en el aparentemente simple dispositivo de la entrevista. De esta manera Coutinho resalta los “silencios, tropiezos, ritmos, inflexiones y distintas reanudaciones del discurso” como así también los gestos “fruncir de labios y cejas, miradas, respiraciones, movimientos de hombros, etc.” existentes en el registro audiovisual de los sujetos entrevistados (en Lins, 2003: 229).

## Bibliografía

Aprea, Gustavo, “Dos momentos en el uso de testimonios en autores documentales contemporáneos”, *Revista Cine Documental*, Nº 1, Primer Semestre 2010 (Disponible en: [www.revista.cinedocumental.com.ar](http://www.revista.cinedocumental.com.ar))

Bertaux, Daniel, *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2005.

Coutinho, Eduardo, “La mirada en el documental y en la televisión (1992)” en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.

Herrera, Javier, “La alteridad en la obra de Eduardo Coutinho: El ejemplo de *Cabra marcado para morir*”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Nº 18, Segundo Semestre 2003.

Lins, Consuelo, "Eduardo Coutinho" en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.

---

[1] Nos referimos a los films que componen lo que podríamos considerar el primer ciclo del cine político brasileño. *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha, 1964), y *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964) inscriben sus conflictos en los espacios del desierto nordestino.

[2] La libre organización de la temporalidad del relato por parte del entrevistado es un elemento central que distingue a un relato de vida de una entrevista periodística.

[3] En contraposición a este tratamiento de los testimonios tan frecuente en el documental político, Coutinho señala que "la principal virtud de un documentalista es estar abierto al Otro, al punto de transmitir la impresión -por lo demás, verdadera- de que el interlocutor siempre tiene razón" (2003: 495).

[4] Las itálicas forman parte del texto original citado.

[5] Así como indicamos respecto a *Cabra...*, la temática del subdesarrollo a partir de la representación de un sector de la sociedad que vive de los desperdicios del sector más pudiente ya había sido abordada por una obra paradigmática del audiovisual político contemporáneo brasileño *La isla de las flores* (Jorge Furtado, 1989).

[6] En este caso, la cuestión de la fe religiosa, el misticismo y el *candoblé* en las clases bajas también ha sido representada asiduamente por el cine brasileño. Sobresalen tempranamente, por sus diferentes perspectivas político-ideológicas, dos films del año 1962: *O pagador de promesas* (Anselmo Duarte) y *Barravento* (Glauber Rocha).

[7] En *Edificio Master* la metadiscursividad está subrayada dado que el ingreso del equipo de filmación al edificio se visualiza desde el monitor de seguridad del mismo.

[8] Con un objetivo bien preciso -conocer las historias de los habitantes del edificio de referencia compuesto por 276 monoambientes y 500 habitantes- en *Edificio Master* el evidenciamiento de los protocolos de negociación llega a mostrar el momento en que la productora del film debe concurrir a un departamento aledaño al que se está filmando dado que desde el mismo provienen golpes que obstaculizan el rodaje. Con una estructura más abierta -realizar en cuatro semanas un film sin ninguna investigación previa sobre una comunidad rural nordestina que los acepte- *El fin y el principio* hace de las negociaciones entre los cineastas y los testimoniantes su propia materia narrativa, adoptando en algunos pasajes el formato del objeto esquivo, tras ciertos acercamientos frustrados. Por último, si de protocolos de negociación se trata, debemos mencionar que ya en *Santo Forte* Coutinho muestra frente a cámara la quintaesencia de lo que el documental tradicional suele ocultar: el pago de *cachets* a los entrevistados.

[9] La irrupción de lo imprevisto y de lo azaroso en el transcurrir de los relatos se encuentra tensionada por una situación poco frecuente en el documental contemporáneo. El documental promueve vínculos de empatía tan sólidos entre el espectador y los personajes que encuentra en Coutinho un entrevistador que en muchas oportunidades anticipa la pregunta que el espectador no puede dejar de hacerse.

[10] Resulta por demás sugestivo que en *Edificio Master* el director opte deliberadamente por no restituir una sola imagen exterior del edificio. De esta manera, el edificio se construye en el imaginario del espectador como un espacio fragmentado imposible de totalizar, en línea con las disimiles vivencias y percepciones del mismo expresadas por los testimonios.

Tags: Brasil, Eduardo Coutinho

[Escribir un comentario](#)

Nombre (obligatorio)

E-mail (no aparece publicado (obligatorio))

Sito web

**tierraentrance.miradas.net** ISSN 1852 5067 © 2010. Tierra en Trance. Un suplemento bimestral de *miradas de cine*

[Créditos](#) || [Contacto](#) || [a Artículos \(RSS\)](#)