

Entre la estética, la política y el cine dentro del cine.

El prólogo de *Cabra marcado para morir* de Eduardo Coutinho

[Javier Herrera](#)

Director de la Biblioteca, Archivo Gráfico y Fototeca. Filmoteca Española

Introducción

A partir del espíritu documental del neorrealismo italiano y su interés por registrar la vida cotidiana de los seres anónimos se inicia en la historia del cine un proceso de revisión del propio cine, una especie de vuelta a su formatividad originaria, sobre todo en lo que a su raíz fotográfica se refiere. No es casual que a partir de entonces todas las tendencias que surgen al margen de Hollywood (desde el *New American Cinema* hasta la *Nouvelle Vague* pasando por el *Free Cinema*, el *Cinema Verité* y el *Direct Cinema*) siempre a remolque de los avances técnicos (portabilidad de la cámara y sincronización del sonido fundamentalmente) tiendan de una parte a cuestionarse la narratividad del relato filmico tradicional y de otra a intentar ofrecer una visión nueva de la variopinta realidad humana en el sentido menos ficcional posible.

Esa novedosa orientación del cine lleva consigo una serie de consecuencias de gran interés: de una parte, la paulatina ruptura de los límites que arbitrariamente distinguían desde los mismos orígenes del cine a la ficción del documental, es decir a Meliès de Lumière; de otra, el abandono de la lengua de prosa en la misma medida que se detecta un acercamiento a la expresividad del lenguaje y la intención poéticas, y finalmente una preocupación por la reflexión teórica y crítica acerca del oficio de cineasta, aspectos todos ellos que no son sino variantes de una misma actitud: el *ensimismamiento* del cine en una suerte de fruición autoreferencial muy parecida a la que sacude al resto de instancias creativas durante esos mismos años y que les lleva a generar sus propias poéticas a fin de mirarse a sí mismas y constituirse como metalenguajes.

Es justamente entonces, en plena época del *pop-art* y de los diversos *conceptualismos*, en pleno dominio de las mezclas y apropiacionismos de todo tipo, de interferencias de unos medios con otros, de las "obras abiertas", cuando la teoría estética y la historiografía de cada una de las artes inician su particular periplo comparativista de la mano de los enfoques sociológicos y semióticos que preludian, con sus perspectivas igualitarias y contaminantes, las actualmente vigentes metodologías interdisciplinarias dentro de los marcos cada vez más amplios de los llamados "Estudios Culturales" y de los "Estudios Visuales". (1) Dichos planteamientos, considerados aún como antiacadémicos y por lo tanto antinormativos y modernos, en lo que atañe a la historia del cine, a pesar de ser muy abundantes y explícitos los casos de películas en las que existe una reflexión explícita sobre el propio cine, aún no han dejado de ser anecdóticos por mucho que desde hace veinte años haya existido un cierto interés por este tipo de investigaciones. (2)

Nuestra intención es estudiar dicho componente metafílmico en el terreno del documental en una de las obras señeras del género, *Cabra marcado para morir* de Eduardo Coutinho, una obra maestra de toda la cinematografía brasileña clasificada entre las diez más importantes de su historia (películas de ficción incluidas), una obra que resume a la perfección las distintas tendencias del documental moderno al mismo tiempo que única en el sentido más restringido del término.

La poética de la palabra filmada

Siempre que existe reflexión sobre uno mismo es porque hay necesidad de conocerse, de no perder la identidad, de autoafirmarse en los principios que nos dan razón de ser ante las múltiples invasiones de todo tipo que nos amenazan; eso sucede con el cine: ante el exceso de artificio y ficcionalidad que le invade hay necesidad de indagar (se trata de una actitud vanguardista) dónde se encuentra la verdad cinematográficamente entendida. Esa búsqueda de la verdad filmica es consecuencia creemos del ansia por encontrar la señal distintiva del cine respecto a la televisión pero también respecto de sí mismo también en cuanto a sonido directo, es decir en cuanto que doble registro simultáneo: de imagen y de audio; es como si se hubiera sentido la urgencia imperiosa de superar la infancia del cine mudo (la imagen debía hablar por sí misma) y volver a inventarlo aprovechando las posibilidades de reproducción sincrónica de los dos registros para así poder llegar a una nueva simbiosis mágica en la que debía predominar la palabra pero sin dejar de ser imagen; como diría Oliveira: "La palabra hace la imagen". (3)

Esta poética innovadora, que surge simultáneamente en el Canadá francófono con Terence Macartney-Filgate y Michel Brault, en Francia (gracias a la intervención de Brault), y en Estados Unidos con el grupo Drew Associates (donde sobresalen además de Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker y los hermanos Maysles), se fundamenta en privilegiar, gracias a las novedades técnicas que se producen en el área del sonido directo, la espontaneidad expresiva que se deriva del uso de la palabra sin mediaciones de ningún tipo y la imprevisibilidad consiguiente a la grabación sincronizada entre sonido e imagen. Este cine en "tiempo real", que remite a las primitivas experiencias arqueológicas de los padres del cinematógrafo, impone una nueva articulación espacio-temporal, y por ello, como en el caso de Jean Rouch y el documental etnográfico, un nuevo tipo de montaje que tiende a respetar la estructura íntegra del acontecimiento; pero sobre todo introduce un factor condicionante de inéditos estímulos poéticos: la conversión del propio cineasta, de su equipo de filmación y de la cámara en protagonistas de la propia película, hecho que por su carácter autorreferencial introduce una perspectiva metalingüística que distorsiona el discurso habitual del cine si bien al mismo tiempo lo enriquece en su modernidad. No es raro en consecuencia que se imponga un *principio de documentalidad* incluso en las poéticas más personales ya sea de forma explícita (léase Godard, Marker) o de forma implícita (los Bresson, Tarkovsky, Ray, Oliveira, Angelopoulos, etc.) por no hablar de los japoneses, los del bloque soviético y los de países del llamado "tercer cine". (4)

Y es que al potenciar el elemento temporal en detrimento del espacial, a la palabra sobre la imagen, la experiencia cinematográfica adquiere toda su capacidad hipnótica y comunicativa con el espectador atrapándolo en el tiempo real de la proyección y sumergiéndole en un estado emocional análogo al estado creativo de quien lo provocó, confluencia de "estados" que sólo puede lograrse de manera sublime a través de la asimilación de la cámara a la palabra del poeta o del escritor; por eso no resulta nada extraño a partir de ese instante que se llegue a una suerte de mística del cinematógrafo fundada en lo que podríamos denominar *principio de alteridad* consistente en buscar la unión del Yo del cineasta con el Otro, con los demás, con el prójimo (identificado las más de las veces con el espectador y con el público) a través del "encuentro" (5) y sus múltiples implicaciones de orden comunicativo: si el encuentro es de orden explícito (filmación del proceso de filmación del film y presencia del director y de su equipo) nos encontramos con las aportaciones del *cinema verité* o del *direct cinema* mientras que si el encuentro es de carácter implícito (es decir se sugiere) nos situamos en esa *documentalidad* tarkovskiana o en la experiencia cuasi-religiosa del *misticismo* bressoniano.

Hágase la luz!

En una órbita muy similar se inscribe la obra de Eduardo Coutinho (Sao Paulo, 1933) que se nutre de esas mismas fuentes en Europa durante esos años antes de regresar a Brasil y comenzar a trabajar en 1962 con los primeros integrantes del *cinema novo* y como documentalista de la UNE Volante, una especie de proyecto similar a nuestras Misiones Pedagógicas republicanas. Es en el seno de esos primeros trabajos como surge el proyecto de realizar un largometraje de ficción sobre la vida de Joao Pedro Teixeira, un líder campesino recientemente asesinado, película que se llamaría *Cabra marcado para morrer* y que comienza a rodarse dos años después en los escenarios originales de la hacienda cooperativa de Galiléia teniendo a su viuda, Elizabeth Teixeira, como principal protagonista; pero cuando apenas se lleva rodado el cuarenta por ciento del guión deviene el golpe militar del 31 de marzo de 1964 que confisca la cámara y los negativos, detiene a las personas que no lograron escapar en el primer momento y denuncia el material incautado como subversivo... Diecisiete

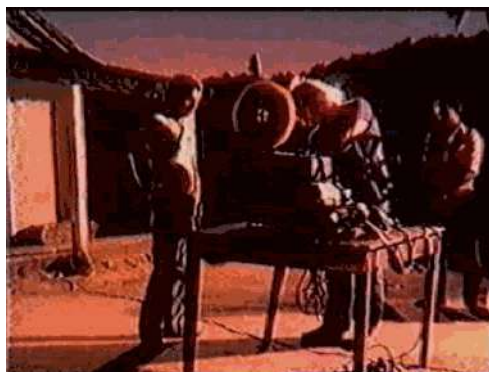
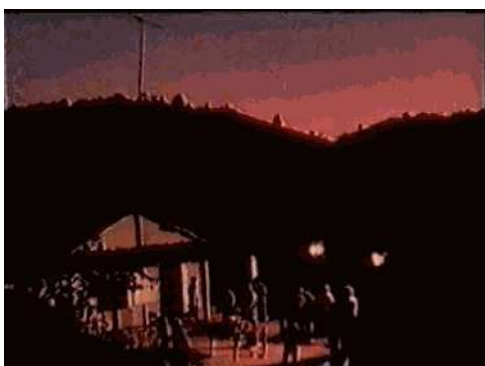
años después, en 1981, restablecidas las libertades democráticas, Coutinho regresa a los mismos lugares para terminar el film pero cambia radicalmente el punto de vista: ya no sería una ficción sino una indagación acerca de la suerte que han corrido Elizabeth y los demás protagonistas de ese film frustrado; el acicate, el pretexto que se busca Coutinho para atraerlos y unirlos de nuevo gira en torno al material que ha logrado rescatar de aquella película primigenia y que proyecta una noche al aire libre en el mismo recinto de la hacienda de Galiléia.

Aunque *Cabra marcado para morir* es, como todas las obras maestras, un documental de una extraordinaria complejidad y riqueza de matices, por ahora nos bastará, para conseguir los objetivos que nos hemos propuesto, con el análisis del prólogo ya que en él se compendian la mayor parte de las cuestiones que atañen a las conexiones entre el principio documental del cine y la reflexión metafílmica.

Dicho prólogo, que consta de 64 planos y tiene una duración de 7 minutos y 47 segundos aproximadamente, se abre con una secuencia de cuatro planos en color que va a marcar la orientación de toda la película. Se inicia con un plano general de la montaña que rodea al Ingenio Galiléia en el momento del crepúsculo (plano 1); en el siguiente, con la cámara fija en el mismo punto e idéntico plano, se percibe un leve matiz diferenciador: en la parte inferior izquierda comienza a tintinear una leve lucecita (que luego identificaremos como procedente de una pantalla; luz que parece propagarse a otras cercanas y que nos descubren de pronto, entre trasiego de personas moviéndose, un tinglado de cables y otros artefactos propios de una sala de proyección (plano 3) de cuyo seno (plano 4) se destacan unos proyeccionistas disponiendo una película en un proyector.



Plano 1 Plano 2



Plano 3 Plano 4

Toda la secuencia es muda: sólo se oye de fondo una especie de sintonía atonal e indefinible, misteriosa, que se rompe inmediatamente por la voz en off del primer narrador (un narrador llamémosle "objetivo") que nos justifica la identidad de las imágenes en blanco y negro que estamos viendo (hasta el plano 13) y que se corresponden con el material filmado por Coutinho en abril de 1962, unas imágenes (en las que encontramos

ecos hurtanos) ilustrativas del subdesarrollo del país y del espíritu militante y comprometido del documentalismo de la época.



Plano 5 Plano 6



Plano 7 Plano 8

Cuando llegamos al plano 14 se cambia de narrador y se pasa del relato objetivo a una narración en primera persona realizada por el propio director de la película que acompaña a sus palabras con una imagen en la que aparece él mismo hablando con otra persona, pasando después (ayudado también por recortes de prensa) a contarnos todos los pasos habidos hasta que surgió la idea de hacer la película que estamos viendo.



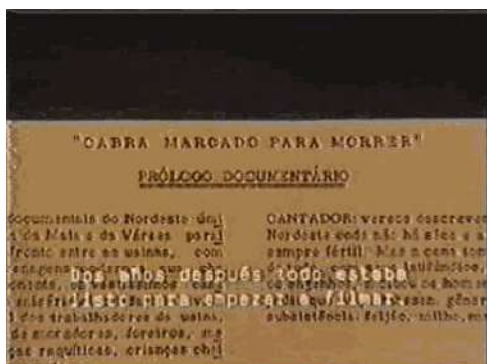
Plano 14

Así llegamos al plano 35 en el que Coutinho nos lo comunica: fue durante la manifestación campesina celebrada en Sapé en protesta por el asesinato de Joao Pedro Teixeira y tras hablar con su viuda, que encabezaba la marcha junto a nueve de sus hijos.



Plano 35

El largometraje –se nos dice a continuación (planos 36-41) con imágenes de la manifestación - sería producido por el Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de Estudiantes y el Movimiento de la Cultura Popular de Pernambuco, se filmaría en los mismos lugares y tanto Elizabeth como sus hijos harían sus propios papeles. Acto seguido, a través de la reproducción de la primera página del guión (plano 42),



Plano 42

se nos comienza a informar (a medias entre el narrador objetivo y el propio Coutinho) de todas las vicisitudes por las que pasó la película a partir del mes de enero de 1964: el primer intento frustrado de comenzar el rodaje en Sapé debido a un enfrentamiento entre fuerzas del orden, obreros y campesinos que se saldó con once muertos, ilustrado con recortes de periódicos; el cambio obligado de planes hasta encontrar el lugar ideal en Pernambuco, en la misma hacienda Galiléia; todos los preparativos de la película hasta comenzar a rodar las primeras escenas con Joao Mariano en el papel de Teixeira y su viuda Elizabeth haciendo de sí misma (la única que quedó en su papel real del primitivo proyecto) y sobre todo de la interrupción



Plano 50 Plano 53



Plano 54 Plano 55

del rodaje por los soldados golpistas del movimiento militar del 31 de marzo/1 de abril de 1964 cuando se llevaban rodados treinta y cinco días y un cuarenta por ciento del guión; igualmente se nos dice lo que fue requisado y lo que



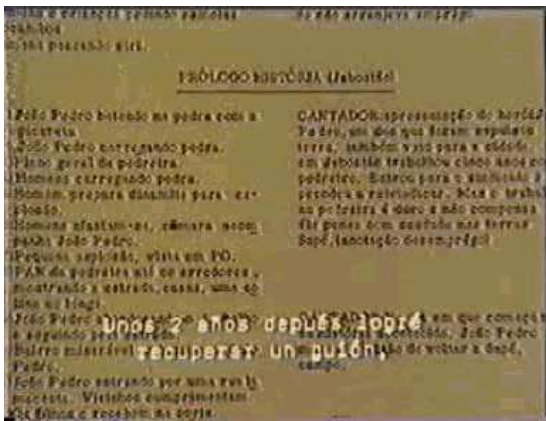
Plano 56 Plano 57

afortunadamente se salvó, la mayor parte del negativo, porque había sido ya enviado al laboratorio de Rio de Janeiro (se nos muestra el resguardo),



Plano 58

y una serie de fotos fijas; finalmente, Coutinho nos dice que dos años después logró recuperar un ejemplar del guión (plano 62: se nos muestra una reproducción de la primera hoja) gracias a una abogada de las Ligas Campesinas que lo rescató de la cárcel donde estuvo presa en agosto de 1964.



Plano 62

Inmediatamente el mismo Coutinho inserta la siguiente imagen, idéntica a la del plano 4



Plano 63

a la que sigue ésta



y a continuación unas palabras suyas justificando sus nuevas intenciones sobre un plano muy largo que nos descubre el paisaje de la hacienda Galiléia con una vegetación de un color deslumbrante. Se trataba, según sus palabras como narrador, de "completar el film del modo que fuese posible. Ni siquiera había un guión previo, sólo la idea de intentar reencontrar a los campesinos que habían trabajado en la película. Quería reanudar el contacto por medio de declaraciones sobre el pasado incluyendo los hechos ligados a la experiencia de la filmación interrumpida, la historia real de la vida de Joao Pedro, la lucha de Sapé, la lucha de Galiléia y también la trayectoria de cada uno de los participantes del film de esa época hasta hoy". (6)

La recuperación del tiempo perdido

Lo primero que resalta de la anterior descripción es que se trata de un bloque muy compacto que nos informa, nos documenta y nos demuestra una serie de hechos que giran en torno a un eje principal: la historia de un proyecto de película de ficción (7) basada en la vida de Joao Pedro Teixeira frustrada por circunstancias ajenas al mundo cinematográfico, pero que, no por ello, el proyecto ha fracasado, simplemente se ha demorado un período de tiempo considerable que el autor quiere rescatar como sea volviendo a los orígenes para terminar el film del "modo que fuese posible". La mejor forma de terminarlo es desde luego haciendo un documental a fin de recuperar el tiempo perdido dándoles la voz y la imagen a sus auténticos y primigenios protagonistas, pero (he aquí el elemento metafílmico) no puede silenciarse que también el equipo de rodaje y el director-guionista, es decir Eduardo Coutinho, fueron protagonistas de aquél primitivo proyecto, en consecuencia, deben aparecer también en el nuevo film que se haga y que entre tanto, como le sucede a Elizabeth Teixeira y a los campesinos, no sólo han cambiado de aspecto, han envejecido, sino que en el caso del mundo del cine han cambiado las herramientas y las técnicas e incluso el mismo responsable de la película ha evolucionado dentro de su particular trayectoria desde la ficción al documental (8). Es ese elemento temporal, proustiano, lo que hace que esta película además de ser un documental que habla de sí mismo, sobre su propio proceso de realización, sea una obra única conceptualmente hablando por darse cita en ella realmente todas las variantes posibles de representación metafórica del tiempo transcurrido.

Una de ellas, la más ostensible, es el contraste entre el color y el blanco y negro que a modo de referencia cromática remite dentro de la película desde el presente (1981) de la parte documental al pasado de la parte ficcional (1964); pero aún hay más: el color y el tiempo presente del documental se encuentran asociados a otro componente metafílmico, la proyección del material rodado en 1964 ante los mismos protagonistas de entonces, cuyos efectos van a constituir el pretexto sobre el que va a girar la nueva película.

Efectivamente, un análisis mínimo de esa secuencia inicial en color, que consta de cuatro planos, nos proporciona las claves simbólicas y las equivalencias en las que se mueven las intenciones del autor al plantear la vuelta al origen y la recuperación del tiempo perdido: la oscuridad que se rompe por los reflejos de luz de un proyector sobre una pantalla en la que se va a visionar lo que se conserva de la película de 1964 no puede ser sino un correlato del propio cine entendido como único elemento capaz de iluminar las sombras del pasado; igualmente también se metaforiza la propia reflexión histórica sobre el cine en el sentido de que es preciso volver a los orígenes del cinematógrafo como documento (estilo Lumière) en detrimento de la ficcionalidad novelesco-teatral (estilo Méliès). Desde ese punto de vista Coutinho ya fue considerado en su día como un auténtico pionero dentro de la tendencia general del cine brasileño hacia la reflexión metafílmica. (9)

Si el proyector va a iluminar la pantalla con la verdad de lo sucedido en Sapé y que significó la frustración del proyecto cuando vuelve a aparecer en el plano final del prólogo (plano 63) es cuando adquiere, gracias a esa perfecta organización circular (10) del relato, todo su significado simbólico: si en sentido literal el proyector del comienzo va a iluminar las zonas ocultas del pasado y les va a dar una nueva dimensión, en sentido figurado el mismo proyector (se trata de idéntico plano) colocado al final, al mismo tiempo que cierra el bloque introductorio dedicado a la historia de la película, actúa también como principio iluminador de la nueva película que ha sido generada a partir de la primera; es decir se trata de un encabalgamiento de "proyecciones" con valor real y simbólico a un tiempo que se van apoyando unas en otras y que a su vez las comprende como en los cuentos de *Las Mil y una Noches*, sistema que puede entenderse tanto como un correlato del discurrir temporal de la película sobre el chasis del proyector como, incluso, un simulacro del propio proceso de filmación, es decir del estatuto eminentemente ficcional del cine sea o no sea documental. (Avellar) Es por ello que a Coutinho no le resulta extraño considerar como metafílmico su estilo: "Lo único que es real –dirá– es el encuentro entre el documentalista y el personaje –el acto de rodar–, y esa realidad ya me basta. Yo registro ese encuentro. Es un filme. Mi cámara es visible y yo, como documentalista, estoy allí interactuando con las personas. Es un intercambio. Los propios personajes se refieren a ese acto. El documental es un meta-filme" (11).

En última instancia este recurso nos recuerda el procedimiento del "cuadro dentro del cuadro" muy usual en la pintura barroca (recordemos los "interiores" holandeses, los bodegones "a lo divino" de Velázquez así como *Las Hilanderas*), mediante el cual la explicación real del cuadro que contemplamos se encontraría en las pistas que proporcionaban los demás cuadros pintados (aparentemente como decoración) en ése cuadro; así mismo cuando se quería representar la consideración intelectual de la pintura, el pintor se comunicaba con el espectador de

manera alusiva o alegórica a través del propio "acto de pintar" el mismo cuadro que se está contemplando (es el caso de *Las Meninas* de Velázquez o la *Alegoría de la pintura* de Vermeer) (12). ¿Cómo no ver en *Cabra marcado para morir*, aparte los hechos narrados, la reflexión personal, metafílmica, de Coutinho sobre el "Arte del Cine" a través del "acto de rodar"? En efecto, creemos con alguno de sus colegas, que "demostró (desde *Cabra Marcado para Morrer*) 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." (13)

Notas

(1). Véase a este respecto lo que apuntábamos en "El cine, los medios audiovisuales y el historiador del arte: una propuesta de integración no racista ni sexista". En *El historiador del arte, hoy*. Soria: CEHA; Caja Duero, 1997, pp. 87-96. Todo un síntoma es el anuncio para febrero de 2004, coincidiendo con la Feria ARCO del primer Congreso Internacional de Estudios Visuales en el seno del cual se discutirá una ponencia titulada *Estudios Visuales vs Historia del Arte* presidida por Anna Maria Guasch.

(2). Los primeros trabajos sobre el cine como metalenguaje se publican en 1979: uno de W.C. Siska publicado en *Literature Film Quarterly* contempla el metacinema como una necesidad expresiva de la modernidad mientras que el otro, de William Van Wert, es un análisis del punto de vista metafílmico utilizado por Resnais en su película *Providence* (1978).

(3). Manoel de Oliveira-Pere Gimferrer, "Conversación en torno a *El principio de incertidumbre*" en *El Cultural*, 6-12 marzo 2003, p.42. No olvidemos que en su película *Acto de Primavera* de 1963 el cine se filma a sí mismo iniciando la tendencia metafílmica de su filmografía. Cfr. Victor Erice, "De la incierta naturaleza del cine" en *El Cultural*, p.3

(4). La teoría y la práctica de autores como Bresson y Tarkovsky demuestra hasta qué punto durante estos años el cine. Del primero pueden encontrarse abundantes reflexiones que inciden en la primacía del rodaje, del sonido y del azar en sus *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ediciones Ardora, 1997; del segundo véanse sobre todo los pasajes referidos al "principio ontológico de la documentalidad" en Rafael Llano, *Andrei Tarkovski: vida y obra*. Valencia: IVAC, 2002, vol.1, pp.185-206.

(5). No es casual que el principal representante de esta tendencia el judío-francés Emmanuel Levinas coincida en muchas de sus apreciaciones con Robert Bresson y que sus obras fundamentales se publiquen durante los mismos años. Sobre el tema véase el número monográfico de la revista *ER. Revista de Filosofía*, 19 (1995)

(6). *Cabra marcado para morir. Narração e diálogos*, fol.5. Agradezco a Eduardo Coutinho el envío de este ejemplar.

(7). Por las trazas, el primitivo proyecto de *Cabra* como largometraje de ficción debía ser muy similar al modelo establecido por Buñuel en *Los olvidados* (1951) y posteriormente muy usado durante su época mexicana en películas tales como *El río y la muerte*, *Subida al cielo* o *Los ambiciosos*. Véase a este respecto nuestro trabajo "El punto de vista documental en Buñuel: influencia en su imaginario transcultural" en Gastón Lillo, ed., *Buñuel: El Imaginario Transcultural*. Université d'Ottawa, 2003, pp.247-266.

(8). En efecto, Coutinho primero quiere abrirse paso en el terreno de la ficción pero a partir de 1975 comienza a realizar documentales para TV Globo, en uno de los cuales *Theodorico, Imperador do Sertao* (1978) inicia el

estilo que le distinguirá del resto de documentalistas. Véase Consuelo Lins, "Eduardo Coutinho" en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2002, pp. 225-234

(9). Cfr. Robert Stam and Ismail Xavier, "Recent Brazilian Cinema: Allegory/Metacinema/Carnival" en *Film Quarterly*, vol. XLI, 3 (Spring 1988), pp.15-33

(10). Esta "circularidad" ha sido puesta de manifiesto por José Carlos Avellar, "Conversación indisciplinada". *Cine Cubano*, nº116 (1987), pp. 1-6

(11). Lara Silbiger, "Entrevista con Eduardo Coutinho" en *Tercer-Ojo.com*, nº3 (julio-agosto 2003)

(12). Véase a este respecto el fundamental ensayo de mi maestro Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, 1987; también su *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1987

(13). Joao Moreira Salles, "Ao mestre con carinho". *Revista Epoca*, Edição 235, 18 Noviembre 2002. Consultable en <http://revistaepoca.globo.com>