La mirada en el documental
y en la televisión [1992]11

Eduardo Coutinho

Frente al compromiso de escribir unas cuartillas sobre la cuestión de la mirada en el documental cinematográfico y en la televisión, me siento angustiado más allá de la norma. Frente al papel en blanco que exige ser rellenado con ideas y palabras, no conseguiría repetir las nociones generales que definen a la televisión como el lu­gar específico del simulacro, de la no-mirada y la no-contemplación, de la destruc­ción de la memoria, del imaginario y de cualquier experiencia con la realidad. Aun­que decida escribir desde un punto de vista estrictamente personal, permanecen las dificultades de elegir palabras e ideas en un contexto abstracto, puesto que deseo- nozco mis eventuales lectores. En general, termino cediendo a tales compromisos y produciendo, laboriosamente, un texto que es un «término medio» de mi opi­nión destinada a un previsible lector «mediano». Una vez cumplido el compromi­so, me siento cobarde, negligente, superficial, y rezo a los dioses para no ser inter­pretado ni comprendido a través de esos textos de compromiso, «medianos», sin sangre ni pasión.

En mi caso, independientemente de neurosis temporales o permanentes, esa di­ficultad resulta de la opción del documental —y sobre todo un tipo especial de do­cumental—, hecha hace unos quince años. Al adoptar la forma de un «cine de con­versación», elegí ser alimentado por el habla-mirada de acontecimientos y personas singulares, sumergidas en las contingencias de la vida. Por eso eliminé hasta donde fuera posible el universo de las ideas generales, con las cuales difícilmente se hace buen cine, documental u otro, así como los «tipos» inmediata y coherentemente sim­bólicos de una clase social, un grupo, una nación o una cultura. La improvisación, la casualidad, la relación amigable, a veces conflictiva, entre los conversadores dispues­tos, en tesis, a ambos lados de la cámara, ése es el alimento esencial del documental que intento hacer. Lo que no excluye, evidentemente, una idea central previa a la fil­mación que preside a la construcción de la película, pero no pasa de una hipótesis de trabajo destinada a ser comprobada en la práctica de esos sucesivos encuentros con personajes de carne y hueso.

11 Texto escrito especialmente para Paulo Antonio Paranaguá (org.), A la découverte de l’Amérique Lati­ne: Petite anthologie d’une école documentaire méconnue, Paris, Cinéma du Réel, Biblioteca Pública de Informa­ción/ Centro Georges Pompidou, 1992, págs. XI-XVI.



Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, Brasil, 1984).

En ese sentido, nunca escribí guiones de documental. Hice investigaciones, lec­turas, recogí datos. Y a partir de todo eso elaboré «guiones» de viajes, de encuentros, de preguntas sobre todo.

Por lo tanto, notas de trabajo privadas, para uso propio. Aquí en cambio se trata de escribir reflexivamente, sin improvisación, palabras definitivas puesto que estarán impresas y para uso público. Nada me alimenta como no sea una relación abstracta con lectores desconocidos, que pueden estar interesados o no. Resulta poco, resulta vago; supone que mi habla sea normalizada de alguna forma.

¡Ah, la elección de las palabras, problema metafísico! Las palabras son casi infini­tas, tal vez del mismo modo que las posiciones de la cámara en un determinado esce­nario. Eso en las películas llamadas de ficción. Justamente, en el tipo de documental que elegí reduje al mínimo tal dilema. Las limitaciones impuestas por la improvisación, por la captación del acontecimiento en vivo, por las relaciones primordiales entre los conversadores con la mirada puesta en la del otro, lo que exige a menudo la atención total del director, todas esas contingencias vuelven la posición de la cámara tan depen­diente de la realidad que ya no se puede hablar de una libre elección, como en el caso de la ficción. En resumen, debo confesarlo con pena, elegí el documental para no te­ner que elegir soberanamente dónde colocar la cámara. La tarea más difícil para mí en el cine es la elaboración del texto de la narración cuando no resulta posible eliminarla de la película. Por ello, si no fueran los inevitables compromisos, elegiría ahora el silen­cio. O en último caso la expresión oral, improvisada y precaria por definición.

Dicho eso, o mejor escrito, casi me arrepiento. Sin embargo, concluyo que el pá­rrafo anterior vale como provocación y desahogo sincero, personal e intransferible, a

pesar de su carácter simplificador y algo terrorista. Creo que así estoy atendiendo al compromiso planteado al principio, aunque sea de manera sinuosa. Estoy hablando de mi «realidad» y de mi necesidad de la «realidad» de los demás como trampolín para asociaciones y estructuras. Estoy hablando de realidad, mirada, documental.

Podría terminar aquí y sufriría menos y sería más honesto. Pero, ya que es nece­sario, alineo a continuación algunas anotaciones sacadas al azar del caos de las expe­riencias personales, sin saber de antemano si tendrán sentido porque no consigo pro­gramar lo que debo seleccionar, subrayar, estructurar. De cierta manera, improviso, si cabe. Y en bloques que no están forzosamente vinculados en una estructura cerrada de argumentos.

En agosto de 1975, entré a TV Globo, en Río de Janeiro, para trabajar en *Globo Repórter,* 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 microcosmo.

En Brasil se ha vuelto un cliché decir que el cine es un medio arcaico y el vídeo, el equipo electrónico, representa el progreso, lo contemporáneo. Lo que vi en *Gbbo Repórter* muestra el peligro de análisis puramente tecnológicos, sin tener en cuenta los condicionantes sociales y políticos. Al final de los años setenta toda la producción de la Globo, incluso la periodística, se hacía en cinta magnética; la única excepción era el *Globo Repórter.* Trabajábamos con película reversible, o sea sin *rushes,* con el mate­rial sujeto a ensuciarse y a quedar rayado en la movióla. Eso aumentaba la distancia entre el producto técnicamente limpio que caracterizaba el «patrón Globo de cali­dad» y *Globo Repórter.* En resumen, a pesar de la dictadura, nuestro núcleo constituía en aquella época un reducto dentro de la empresa donde se permitía un trabajo más autónomo, más lento, más abierto a la controversia y a una relativa experimentación.

En 1982, el programa entró en la era electrónica. De golpe, el control se volvió más fácil y estricto: bastaba pasar por el pasillo de mesas de montaje donde se edita­ban los programas, tomar la cinta del producto en proceso y llevarla para ser juzga­da por la dirección general. En poco tiempo, el documental se transformó en repor­taje igual al producido por los demás sectores periodísticos. Se volvió aséptico, inte­grado, neutralizado. De acuerdo con la lógica del proceso industrial tal como se desarrolla en la Globo y en la televisión en general, la lógica de la homogeneización y de la rentabilidad a cualquier precio.

En los años setenta, en plena dictadura, era más interesante trabajar en periodis­mo en la Globo que hoy. Antes, la censura era externa; ahora es interna y abarca no solamente el contenido sino también el lenguaje. Ocurrió conmigo algo que lo ejem­plifica. En 1976, en un programa sobre la eterna sequía del Nordeste, hice una toma de tres minutos y diez segundos en que un damnificado hablaba sobre las diversas especies de raíces de plantas que fuera obligado a comer durante las sequías que le había tocado vivir. Hablaba y mostraba las raíces. El programa, así como la toma,

fueron transmitidos en su integridad, debidamente aprobados después de pasar por la censura extema. Hoy eso sería imposible, más por cuestiones de forma que de con­tenido. Un plano de más de tres minutos, ¿qué significa eso? Dice el manual de la Globo: «cuando alguien habla más de treinta segundos, desconfíe». En periodismo, la media de los planos es de tres a cuatro segundos; cuando hay un movimiento de cámara, se puede ir hasta los siete, ocho segundos; los comentarios no exceden treinta segundos en los noticieros y un minuto en los reportajes más extensos. Son reglas no escritas, claro, se volvieron un consenso entre los profesionales del área.

La televisión no es un demonio ni el mal absoluto. Los equipos livianos que per­mitieron la eclosión del cine con sonido directo y cambiaron el aspecto del docu­mental surgieron gracias a su existencia. Por otro lado, fue en la televisión, durante seis de los nueve años en que allí trabajé, donde pude ejercitarme con el sonido di­recto con una agilidad que hubiera sido imposible en el cine. Es verdad que aprendí más con lo que no podía ir al aire, con lo que ocurría antes y después de las filmacio­nes y que yo podía ver y rever en la movida: el antes y el después eran casi siempre más interesantes que el material efectivamente editado. Fue allá donde aprendí que las largas pausas de silencio, cuya utilización era absolutamente vedada, eran tan o más importantes que las palabras.

El silencio está prohibido en la televisión brasileña porque es un tiempo muerto, induce al público a creer en un defecto técnico y lleva el espectador a cambiar de ca­nal. Más grave que romper ese tabú resulta la revelación de que una película es una película y no la realidad. Con su naturalismo virulento que dice «esto es la realidad, nosotros estuvimos aquí, esto de hecho ocurrió», nuestra televisión abomina por en­cima de todo de mostrar las negociaciones que rigen una filmación, las relaciones de confrontación entre las dos instancias instaladas a lados opuestos de la cámara. En suma, como dicen los eruditos, desvendar el trabajo de la enunciación es un crimen de lesa credibilidad.

El sistema de concesiones y el funcionamiento de la televisión en Brasil es pro­ducto de una connivencia entre el Estado federal y la iniciativa privada, llena de re­glas secretas, negociaciones y presiones políticas que se superponen a las presiones del mercado, con el índice de audiencia como supremo dios. Se trata de un sistema perverso de control de la información y de la publicidad —con amplia participación del Estado federal—, que extiende sus brazos a los estados, donde las oligarquías lo­cales compran concesiones de retransmisoras que son sinónimo inmediato de poder político y económico. ¿Cómo volver ese cuadro inteligible para un europeo? ¿Cómo hablar de mirada, el supuesto tema de este texto, cuando el pueblo es visto en la te­levisión como una especie rara de orquídea que conviene mirar con distante consi­deración o entonces muy de cerca, como un ingenuo depositario de folclore y «sabi­duría»?

El mito de la información equilibrada e imparcial, objetiva: en nombre de eso, que ni siquiera se intenta cumplir, se rechaza todo producto con una mirada pacien­te y respetuosa. Todo lo que no es información es poesía inútil, antropología preten­ciosa, divagación elitista.

A veces, la televisión muestra documentales. Por lo general, son producidos por grandes empresas estatales o privadas por razones institucionales o de prestigio. Compran el horario y la emisora gana dinero casi sin trabajo. En verdad, se puede decir que empresas y emisoras compran «protección» como la mafia de los viejos y nuevos tiempos, coartadas.

Se habla de mirada, lo que supone escucha. Todos los documentales extranjeros realizados en Brasil, a despecho de las mejores intenciones, acaban reproduciendo los estereotipos del etnocentrismo o pasando lejos de la realidad. ¿Cómo puede al­guien dialogar con un interlocutor cuyo idioma no domina? Las palabras esconden secretos y trampas que implican hesitaciones, silencios, tropiezos, ritmos, inflexio­nes, distintas reanudaciones del discurso. Y gestos, fruncir de labios y cejas, miradas, respiraciones, movimientos de hombros, etc. En tal universo, el que no conoce el idioma sólo puede sobrevivir si en lugar de contornar esos problemas los tematiza y hace de la diferencia una ventaja, un método de conocimiento. El resto es folclore.

En mi experiencia comprobé la extraordinaria riqueza de lenguaje de los analfa­betos, sobre todo en regiones menos industrializadas. Por ello, resulta más tentador investigar un pequeño tema cotidiano en el Nordeste, por ejemplo, que un gran tema en Sao Paulo. En las regiones de cultura oral, popular, todavía viva, enriqueci­da con todas las impurezas, aun el analfabeto pone en su expresión todos los recur­sos de lenguaje. Este argumento no constituye una defensa de la odiosa cultura de la pobreza, de la miseria y del analfabetismo. Muestra apenas una contradicción cuan­do el modelo de industrialización brasileño transfirió rápidamente el individuo de la cultura oral hacia la cultura de masas, tal como es producida entre nosotros, sin pa­sar por una escuela digna de ese nombre. Es lo que se llama una catástrofe.

Muchos documentalistas llamados progresistas, de izquierda o de alguna forma interesados en lo social, suelen filmar aquellos acontecimientos u oír a aquellas per­sonas que confirman sus propias ideas preconcebidas sobre el tema tratado. De ahí sale una película que apenas acumula datos e informaciones, sin producir sorpresas, nuevas cualidades no previstas. La casualidad, flor de la realidad, queda excluida. Creo 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. O sus razones. Esa es una regla de suprema humildad que debe ser ejercida con mucho rigor y de la cual se puede sacar un inmenso orgullo.

Filmar siempre el acontecimiento único que nunca ocurrió antes ni jamás volve­rá a ocurrir. Aunque sea provocado por la cámara. Aunque no sea verdad. Sin ese sentimiento de urgencia en relación con lo que se va a perder si no llega a ser filma­do *simultáneamente, ¿para qué hacer cine, actividad a* fin de *cuentas lenta, agotado­ra* y poco rentable?

Sólo se puede subvertir la realidad, en el cine como en cualquier parte, si se acep­ta antes todo lo existente por el sencillo hecho de existir.

(Traducción: Paulo Antonio Paranaguá)