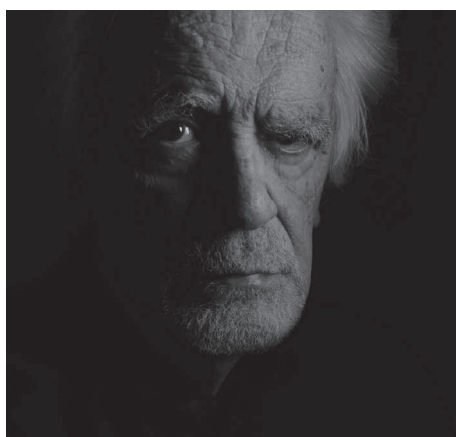


Eduardo Feller
Universidad de Buenos Aires

Conversación con Eduardo Coutinho¹

Conversation with Eduardo Coutinho



Eduardo Coutinho.
Foto: Imagen Portal SESCO.
Crédito: Modds. Bajo Licencia CC. <https://www.flickr.com/photos/sescscp>

La Paz, de Buenos Aires, situado en la calle Corrientes, y nos ubicamos en el área de fumadores; Coutinho era un gran fumador. Su voz se imponía sobre el ruido del tránsito y el bullicio de los asistentes, que cada tanto se volteaban mirar quién era este señor que golpeaba la mesa cada vez que expresaba una de sus verdades, como quien vocea un manifiesto.

A varios años de aquel encuentro, tras su trágica muerte, he decidido publicar esta conversación inédita con Eduardo Coutinho. El presente texto se ofrece, por lo tanto, como homenaje a una persona con espíritu joven a pesar de su edad, rebelde, apasionada y original, a quien me gusta definir como un anarquista romántico y comprometido con su época, enamorado de la humanidad.³

En octubre de 2009, Eduardo Coutinho presentó *Moscou* (Moscú)², su último documental hasta entonces, en el marco del DocBuenosAires.

Mi primer contacto con su obra había sido en la Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV), donde vi *Edificio Master* (2002) por insistencia de los estudiantes brasileños del curso "Investigación para el Documental", que dicté ese mismo año. Este documental me produjo tal impacto que lo adopté como uno de mis favoritos y comencé a difundirlo en diversos ámbitos académicos y sociales.

Coutinho accedió a reunirse conmigo para dialogar durante unos momentos acerca de su obra y su forma de trabajo. Tal como él mismo lo afirma, el lugar de la entrevista es importante. Nos reunimos en el mítico bar

Palabras clave

Investigación

Documental

Entrevista

Ética

Estética

1. Pueden visualizarse varios documentales de este director en el siguiente enlace de Internet [recuperado el 18 de agosto de 2014]: https://www.youtube.com/watch?v=Bgm-fO4CasYw&list=PLesMIKKN-JOZy3DKI_gUsb-MCMpbq-mai6d7.

2. Moscú (Moscou; Brasil, 2009). Dirección: Eduardo Coutinho (80). En esta pellicu-

—ARTÍCULO A PEDIDO—

Eduardo Feller (FADU - UBA)

Revista TOMA UNO (N° 3): Páginas 113-124, 2014 / ISSN 2312-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/tomal/index>

Depto. de Cine y TV - Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

la, Coutinho acompaña al ensamble teatral Grupo Galpão, dirigido por Enrique Diaz, durante los ensayos de la pieza "Las tres hermanas", de Anton Chejov. La elección del texto no fue casual, ya que Coutinho es un apasionado de esa obra desde hace décadas: la historia de Olga, Macha e Irina, tres hermanas que deciden viajar a Moscú ante la falta de perspectivas en su vida de provincia. Cuando el proyecto del film fue aceptado por el grupo, el realizador dejó en claro que la idea central no era tanto el resultado final de la puesta sino la experiencia misma, el camino y no tanto el punto de llegada. Moscú es un documental compuesto de experimentos, improvisaciones y ensayos de una pieza que no tuvo ni tendrá noche de estreno (DocBsAs09, 2009).

3. Eduardo de Oliveira Coutinho murió el 2 de febrero de 2014, a los 81 años, en Río de Janeiro.

4. Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC). Escuela francesa de cine funda-

- Se ve en tu forma de preguntar que hay una técnica, una sensibilidad desarrollada con los años.

(Eduardo Coutinho me responde mientras enciende su primer cigarrillo).

El problema es que, en mi opinión, hay una sobrevaloración de la técnica. Uno aprende la técnica en muy pocos años. En la fotografía para el cine se ha evolucionado tanto y existen recursos increíbles; es una tontería hablar de la técnica, del misterio de la técnica.

¿Cómo voy a ser director de cine? Voy a una escuela y alguien me dice cómo hacer. Yo estuve en el IDHEC.⁴ Allí, existía una regla según la cual no se podía saltar el eje, mirar a la derecha y a la izquierda. Eso aprendí; es increíble, no tiene sentido. Los directores de la escuela eran viejos profesionales fracasados; solamente los profesores de fotografía eran buenos: Ghislain Cloquet, que ha trabajado con Resnais, Bresson, Polanski, Woody Allen y otros, y Pierre Long. Por ese motivo, mientras los alumnos de fotografía realizamos ese aprendizaje, que es técnico, los estudiantes de dirección no aprendieron nada.

Hay una cuestión muy sencilla que todos pueden hacer. Yo adopté este principio hace unos diez años, no como dogma, pero sí como un punto de partida: cuando llego al encuentro de un personaje, a veces se realiza una investigación previa. Esto no siempre es así: la mayor parte de las veces hay investigación, pero a veces no.

- ¿Vos hacés esa investigación previa?

No, nunca yo. Eso aprendí. No quiero conocer a la persona antes. A veces, sí, voy a ver la locación. Recuerdo una favela en la que se encontraba un futuro personaje, una chica muy interesante; esta chica comenzó a contarme cosas antes de tiempo, pero yo no quería que me cuente. Las personas no deben contarme nada que esté fuera de la cámara, nunca, porque eso no vale nada. Entonces, las conversaciones fuera de cámara no son más que "buen día, lindo día...". Nada más.

Respecto a lo que tú llamas investigación, van otros miembros de mi equipo e intentan conversar con las personas y hacen una grabación con una camarita no profesional de cinco, diez o quince minutos; eso varía un poco por la persona. Junto a eso, producen un resumen que incluye datos de la edad y observaciones acerca de lo que piensan los asistentes. Lo principal es ver un poco quiénes son esas personas, cómo hablan. Se hace una evaluación, que siempre es dudosa. Mis asistentes proponen hacer esta grabación previa para sacarnos algunas dudas sobre el potencial de las personas, pero siempre dejamos lugar para la sorpresa; si no hubiese sorpresa, sería terrible.

Yo practico un principio de base: nunca miento en el cine. Y es muy curioso, porque si se hace una investigación previa, los personajes no saben que yo he visto una grabación; ellos no conocen al director y, por lo tanto, es como si no hubiesen dicho nada, porque no asocian el recuerdo de lo hablado anteriormente. Esa grabación previa se hace sin luz, sin nada. Entonces, a veces se sorprenden de que yo pregunte cosas, de que sepa cosas acerca de ellos. El objetivo de este método es asegurar que yo escuche que alguien me cuenta algo como si fuese la primera vez. Para ellos es la primera vez. Para mi es "como si fuera". Haciendo así, lo que ocurre cuando prendo la cámara es que la gente, en general, habla mucho mejor.

Como en el fútbol. Había un gran mediocampista, un peleador, Didí, que se entrenaba mal. El decía: "entreno, estreno, luego es juego". Entreno para luego hacer otra cosa. Esto no siempre se logra porque algunas personas se intimidan. Pero muchas veces, porque estoy yo, que soy un extraño para ellos, que tengo una cámara, a quien no conocen, se olvidan de que hay cinco personas adentro de un departamento. En otras ocasiones no se olvidan o cambian a propósito para la cámara; eso resulta mejor que la grabación que hicimos para la investigación.

- Entonces, ¿cómo se lleva a la práctica el principio de no mentir nunca?

Primero, el lugar de la persona es determinante. Si la persona está, por ejemplo, en su cuarto, en su departamento o en su lugar preferido, ese será el lugar. Debe ser un lugar confortable; allí, uno pone la cámara y, a veces, un poco o nada de luz, pero siempre discreto. Yo miro un poco el plano, defino el *close*,⁵ un poco abierto, y se mantiene el eje de la cámara sin cambiarlo. Siempre.

En *Master*,⁶ por ejemplo, cuando yo llego hay luz y podemos continuar. Todo se hace con la cámara en la mano. En ocasiones, hacemos algunas variaciones de planos con movimiento, pero en general son planos fijos que varían poco. En ese momento, yo no hablo con el cámara: yo escucho que me dice *rec* y sé que está grabando. No hablo con nadie del equipo cuando entramos; yo empiezo a hablar y la persona no sabe quién soy. Nunca digo corte. A veces, como yo no digo corte, la persona piensa que se terminó la grabación y surgen cosas increíbles. Entonces, en principio es eso: son planos de entre veinte minutos hasta de una hora, no más que eso, donde las cosas pasan o no pasan. Yo quiero que los planos duren.

Lo que sucede muchas veces, cuando los realizadores van a hablar con una persona y deciden poner la cámara en algún lugar con el teleobjetivo o eligen un perfil, es que ya saben lo que la persona va a decir. En cambio, yo nunca sé lo que van a decir. Yo no les pregunto de pronto qué piensan de la religión, yo no hago eso. Al final, hago un retrato mirando a cámara, que a veces puedo utilizar y a veces no. Eso significa que uno abdica de lo que dice la forma, de la belleza; eso no me importa, porque en tres minutos no puedo decir si es bueno o si me interesa. Al contrario, casi nunca utilizo el *off*; en los últimos años, nunca.

Por ejemplo, es muy común que el camarógrafo, habituado a trabajar con otros directores, frente a una persona que dice “yo estaba muy mal, intenté suicidarme, me corté las venas...”, automáticamente haga un *close-up* a las manos. Para mí eso está prohibido. Le digo que se olvide, no hay que mostrar eso, porque no me interesa ver si hay una cicatriz para probar que es verdadero; ese recurso debe evitarse. “Yo tengo una herida porque trabajé mucho en la cosecha...”; no, eso no me interesa, no se muestra.

Gracias a eso, a pesar de que la cámara que está absolutamente presente y a veces hay una segunda cámara, yo y cinco o seis personas, es la mirada, mi mirada, la que comanda la grabación. No se lo digo a la persona: yo la miro todo el tiempo, aunque la persona hable de cosas que no me interesan. Tengo que aguardar a que haga una pausa para volver sobre otro tema, porque su deseo a veces no es mi deseo, y cuando coincide su deseo de contar una historia que me interesa es maravilloso, no hace falta decirlo. Pero a veces pasan cinco minutos y no pasa nada; yo tengo que ser respetuoso y esperar para hablar. Y los silencios, respetar los silencios.

Eso cambia enormemente el resultado; es muy sencillo, pero no lo hacían muchos. Ahora se hace más. En primer lugar, si se cambia el lugar de la cámara, se coloca una luz de una forma o de otra, el pobre tipo no se puede mover porque sale de la zona de luz. No; para mí, es mejor que se comporte naturalmente. Si suena un teléfono no hay problema, sale de cuadro y vuelve; no hay problema. Entonces, esa libertad me permite jugar. Es absurdo someter a la persona a una cámara, es absurdo que el tipo se quede duro, como muerto, porque la grabación se convierte en una tumba funeraria.

Por otra parte, a veces se hace lo siguiente: si uno habla de su vida y dice: “yo trabajé en un banco”, se hace la filmación del tipo trabajando dentro del banco. Me disculpo por decir siempre “tipo” —dice Coutinho en tono autocrítico—. Me pregunto: ¿qué agrega eso? No tiene interés; además, a veces no se permite grabar en ciertos lugares. El banco, por ejemplo, no permite, hay restricciones policiales. O si la persona me cuenta que es prostituta, ¿qué voy a hacer, grabarla mientras trabaja? Prefiero verla contándose su historia. Otro me cuenta: “yo tenía un amor durante veinte años pero se murió...”. No quiero mostrar por separado la foto que está guardada o colgada en una pared, porque la foto, un *insert* de la foto ¿qué es? Es algo

da durante la Segunda Guerra Mundial. Destacados directores de cine pasaron por sus cursos: Theo Angelopoulos, Alain Resnais, Volker Schlöndorff, Costa Gavras, Louis Malle, Nelson Pereira dos Santos, Jean-Jacques Annaud y Patrice Leconte, entre otros.

5. Close. Se refiere a la nomenclatura en inglés del repertorio de planos que da idea de proximidad, en este caso Close-Up (primer plano) o Extreme Close-Up (plano detalle).

6. Se refiere a Edificio Master (Coutinho, 2002). Puede visualizarse una versión en línea en la siguiente dirección de Internet [recuperado el 15 de agosto de 2014]: http://www.youtube.com/watch?v=brNloSiD_w8

atemporal, está fuera del flujo del tiempo. Pero si la persona tiene la foto con él es otra cosa, se integra al flujo del tiempo. Y el espacio es tiempo condensado, por eso la locación es esencial, porque el lugar es espacio y tiempo.

- En ese sentido, me pareció maravillosa la idea de meterse en ese edificio, a pesar de que decís que la idea no importa...

Sí, eso está más ligado a la idea-base; no es lo mismo que una idea política o ideológica, es otra cosa. Es distinto si tenés una sonda petrolífera y la metés adonde creés que hay petróleo; pero si lo hago en una favela donde hay dos mil personas, es una metonimia, porque estoy hablando de Brasil, pero desde un pequeño lugar.

Por otra parte, esto me evita el grave problema que aún existe, la procura del típico. Hay un sociólogo que ha escrito: cuando tú encuentras a alguien en la vida, en la sociología, en el cine, lo escuchas y dices que ese tipo es típico de la clase media, es típico del metalúrgico, del obrero, lo que haces es producir la muerte simbólica del otro; la verdad es que claro que hay un típico, la persona que dice eso es un tipo racionalista y materialista. Claro que las presiones sociales, las presiones económicas, la televisión, hacen que todos estén condenados a ciertos estereotipos. Pero hay una forma de ser subyugado o dominado que siempre se expresa en una forma singular. Siempre hay algo de singular que es como las impresiones digitales; no son las mismas formas. Me dijeron hace unas semanas que no hay una voz humana que sea igual a la otra. Es eso lo que me interesa, lo singular. No porque sea un gran criminal, no, un hombre común es especial.

Ese mismo sociólogo dice, aunque yo no esté muy de acuerdo con él en muchas cosas, que uno de los deseos fundamentales del hombre es el de ser reconocido, ser legitimado, independientemente de la lucha de clases, de los intereses culturales, de la lucha por el poder. Esta es una cosa que aprendí en la práctica; cuando hablan, se sienten reconocidos en su singularidad, aunque sean basureros. No existe, no puede haber reconocimiento si no es delante del otro; y el otro al que no conoce soy yo con la cámara, aunque sabe que es para un documental. Entonces, siempre, cuando termina la conversación, están más livianos, se sienten bien; y no es como en la televisión que se sienten bien porque van a pasarlo el domingo, porque uno se vende para aparecer en televisión; incluso algunos quieren pagar para estar en televisión.

Las personas que grabé para *Edificio Master* me preguntaban: ¿qué es, una película, es un documental, es un reportaje? ¿Va a estar en la televisión? ¿Cuándo va a estar listo? Yo les respondo que en un año o dos. Pasa un año. Nunca nadie me ha llamado para reprocharme: hablé tanto y ya pasó un año... nunca. Un año después o dos los llamo para hacer una proyección especial, la *premiere*, para ellos mismos, para que digan si se ven bien o no. Siempre he hecho eso y nunca nadie se suicidó, nunca nadie se hizo más rico o pobre, eso no cambia. Así como no cambia el mundo con un documental, no cambia mucho la vida de las personas.

- ¿Cómo manejas la privacidad de las personas entrevistadas?

Mi problema al respecto es que hay una cosa sin solución porque es siempre dudosa y por la cual, cuando es potencialmente perjudicial para el personaje, ya sea simbólicamente o medianamente, yo lo saco fuera. Si un tipo me dice que su patrón es malo y que puede ser despedido, yo debo consultarlo o lo saco.

Hay un tipo en *Edificio Master*, el único que no fue investigado antes. Escuchábamos a alguien que cantaba en un departamento pero no sabíamos quién era, una voz joven. Finalmente, encontramos a un joven de diecisiete años que estaba haciendo lo que hace siempre: cantaba una canción junto a Cristina Aguilera. Cuando entramos a su departamento, él había desconectado el equipo de sonido y le tuvimos que pedir que lo volviera a conectar y cantara. Lo hizo como siempre: con ademanes un poco gay y mucha simpatía. La espera hasta encontrarlo fue formidable; estábamos sorprendidos porque, como imitaba a Cristina Aguilera, pensábamos que era

una chica. El padre no quería que apareciese en la película porque era menor de 18 años, y eso fue un problema. Cuando hicimos el DVD, ya tenía 18 años, pero aún así no quería figurar y lo tuvimos que sacar. Ese es un problema que no se presenta en la ficción. La persona se vuelve un personaje y olvida que es una persona. Desde el punto de vista ético, esto puede perjudicarlo o no; es siempre un asunto muy complicado.

En síntesis, hay un aparato, una cámara, que no se corta. Además, hay una mirada que es constante; no hablo con el camarógrafo: quiero silencio y al personaje que está allá. Hay preguntas que debería hacer y no hago, hay preguntas que hago y luego me arrepiento, hay silencios que a veces interrumpo. Yo cometo errores todo el tiempo porque improviso; hay cosas que escucho más tarde y pienso que las podría haber dicho de otra manera, pero tengo que improvisar. El personaje también improvisa en sus respuestas; todo está basado en el error porque, aunque hay investigación, todo ocurre como si fuera la primera vez. Entonces, hay errores todo el tiempo.

En una película, conseguí a un hombre que se siente mal porque no quiere que su hijo sea obrero. Hay un tipo de comportamiento automático pregunta-respuesta, pregunta-respuesta, a veces el personaje llora. Pero él habló de eso y bajó la cara muy triste; yo podía haberle dicho algo, pero no dije nada. Entonces, se quiebra el patrón porque yo no decía nada, no preguntaba más. Era una situación difícil, pero yo no decía nada. Siempre siento pena o lástima cuando pregunto algo porque no sé lo que va a ocurrir. El hombre se quedó unos treinta segundos sin hablar mientras miraba a un lado. Yo resistí la mirada y, después de esos treinta segundos, me miró y me dijo: ¿usted sabe lo que es ser peón, usted ha sido peón? Yo dije, no. Y él salió maravillosamente de ese pozo sin fondo cuando pudo hacer esa pregunta esencial.⁷

Es como preguntar: ¿tú has sido torturado?, ¿tú has sido negro?, ¿tú has sido mujer? Un poco es para valorar la diferencia de un triunfo, no es para esconderla; es una película de un no-peón sobre un peón, sobre peones, que es todo el contrario de las películas políticamente correctas de los norteamericanos: los gays filmando gays, los negros filmando negros. Es todo lo contrario: yo quiero ver a los negros haciendo películas sobre blancos, los campesinos haciendo películas sobre cineastas, lo que sea; los indios filmando a los blancos. Por qué no.

- Es muy interesante. Hace poco estuve en la EICTV y un estudiante de Haití preguntaba: ¿por qué están haciendo todo el tiempo películas sobre pobres, qué derecho tienen? Eso le escuché decir hace muchos años a Simón Feldman, ¿acaso mejora la condición social de los pobres? Es un interrogante.

Es una cosa sobre la que no quiero hablar mucho, en Brasil está de moda. Los directores no hablan de su mundo personal, hablan sobre cosas que no viven, lugares a los que no pertenecen o no conocen. Entonces, no hay películas sobre la clase dominante o de la clase media, de donde vienen los directores. Hay un barrio en Río que se llama Barra, donde están los emergentes, los nuevos ricos. Se puede hacer una película espléndida sobre eso; yo no la hago porque tendría que poner muchas mentiras para hacerla. No quiero hacer una caricatura o ser presionado. Pero creo que esto es verdad, ¿por qué no hacen películas sobre lo que conocen?

Peor, hay algo que detesto de los festivales. Hay un tipo de directores, holandeses, norteamericanos, que se van un mes a Kenia y hacen una película. Yo creo que es un absurdo. Yo ni voy a verlas. Van un tiempo pero no saben nada. Hacen películas antiimperialistas que son, por lo menos, tontas. Son sólo oportunistas. No tienen nada que decir de su propio país. Van a Mozambique y cuentan números y números de explotados, sobre lo que hay o lo que no hay. Casi siempre los que cuentan son norteamericanos, hay franceses también, y cuentan mal sobre un mundo del que no conocen nada. Detestables.

- Con el documental nadie gana plata, pero ganan simbólicamente.

El problema es que creen que van a cambiar el mundo con esto. Yo sé que no ganan plata, que

7. Eduardo Coutinho se refiere a *Peões* (Peones), del 2004, en la que entrevista a operarios de la zona metalúrgica de San Pablo, conocida como ABC. Entre 1979 y 1980, los entrevistados tuvieron activa participación en las huelgas que desafiaron al gobierno militar e hicieron conocida la figura de Ignacio "Lula" da Silva. En el film, los personajes cuentan cómo se desarrollaron sus vidas desde entonces en un clima de intimidad, lo cual es un sello en los films de Coutinho.

ganan simbólicamente, pero también sé desde el principio que mi película no va a cambiar la situación de los basureros. No los trato como víctimas. La maldición del documental es la tradición de la víctima, que es la tradición del héroe. ¿Por qué los otros son víctimas y yo, intelectual, puedo decir que los tipos que trabajan en la basura son víctimas? Son víctimas de los medios de comunicación, de los buitres que hablan del medioambiente, que hablan de las condiciones en las que viven.

Bueno, yo me quedé una vez a esperar al basurero y le pregunté: ¿tu trabajo es el infierno en la tierra? La primera cuestión, el primer error es preguntar si es bueno o malo. Porque la respuesta va a ser bueno o malo, sí o no. Pero si la pregunta es buena, la respuesta podría ser: no es el peor trabajo del mundo. Recibí como respuesta: “peor es ser empleada doméstica, aquí no tengo patrón”. No importa que esto no sea verdad, lo que es interesante es que, en Brasil, todos los que trabajan en la economía informal tienen esa visión, que es falsa pero para ellos es verdadera: que no tienen patrón. “Soy libre”, dicen. Claro que si se enferma no tiene derechos sociales, pero esta visión que tienen hay que escucharla; son sus razones, entonces hay que escuchar sus razones sin darle la razón. ¿Cómo se cambia el mundo? Conociéndolo.

A los basureros, los tipos del medioambiente les dicen: “vamos a hacer una usina de recuperación, de reciclado”. Se hace, se acaba el basurero, hay ochenta empleos. Había antes quinientos que vivían de la basura. Hay tipos que dicen: “no quiero trabajar ocho horas para ganar un salario mínimo, no me interesa eso”. Si uno no comprende esa psicología, no entiende nada. Ellos prefieren ser “camellos”, vivir en la calle, vender DVD piratas, que los corra la policía. En el centro de Río hay un lugar que se llama popularmente “camellódromo”; ahí podés comprar una cámara de última generación que viene de Paraguay o de China, venden de todo. Y están también los jefes, los que mandan. Es algo que está al margen, en contra de la economía estatal. Por ejemplo, en Río comienza a llover y en cinco minutos hay miles de jóvenes vendiendo paraguas chinos que duran una semana. Es algo bueno, maravilloso. Esos tipos, que están controlados por otros, contrabandistas, consiguen los DVD que salen en Blockbuster y al día siguiente están en las calles.

En ese sentido, digo que hay que comprender sus razones. ¿Cómo puedes trabajar con esas personas que viven en las calles si no comprendes de donde vienen? Entonces, la primera cosa que yo empecé a comprender es que mis ideas no interesan. Yo tengo que crear un vacío en mí, lo que es una utopía, claro, para llenarlo con las razones de los otros. Es una especie de escepticismo que me inventé. Es un poco partir de preguntarme de qué valieron las ideas del siglo XX.

8. *Jogo de Cena* (2007). Dirección: Eduardo Coutinho. Puede visualizarse una versión en la siguiente dirección de Internet [recuperado el 15 de agosto de 2014]: <https://www.youtube.com/watch?v=RUasyq-VhOuw>

Así es que, más tarde, pude imaginar *Jogo de Cena*⁸ mientras trataba de entender a los otros y cómo los otros inventan su vida, tal como yo lo veía en la práctica. Esto no significa que digan mentiras pero, como hacen de eso un espectáculo, cuando cuentan su vida a la cámara se sienten un poco como intérpretes teatrales, sin decirlo. Entonces, en ese momento no sigo dándoles conversación; allí me meto en ese lío en el que hay una persona que puede ser un actor o que es alguien pagado para vivir la vida, la pasión y la versión de los otros. Son personajes, sean de ficción o no. Entonces, hay tres niveles: la persona, el actor y el personaje. Eso da un potencial de mixtura de capas increíble. Eso es lo que me interesa ahora.

Mi voluntad, no sé si lo voy a poder lograr, es hacer una película mucho más claustrofóbica que un teatro, donde les estará prohibido a las personas contar su vida. Quiero hacer un film compuesto totalmente de citas; como dijo Walter Benjamin, que quería hacer un libro totalmente de citas escritas por otros, fuera de contexto. Eso me agrada. Claro que en algún momento va a entrar la persona que es personaje, pero quiero que no tenga una relación emocional con lo que va a decir; por ejemplo, si tomamos este periódico (toma el periódico que está en la mesa más próxima) y vamos a los clasificados, podemos hacer interpretar un texto que ofrece un departamento, seguir con un reportaje, y hacerlo como la historia de Napoleón, que no es Napoleón, es un ser imaginario.

- Me gustaría que amplíes el concepto “todo lo que está bien narrado es verdadero”.

Yo podría completar la frase para hacerla más ambigua: todo lo que está bien narrado por alguien, un actor o no actor, es verdadero. Y todo lo que está bien narrado es ficción. Es lo que los filósofos llaman “la potencia del falso”; puedes tomar el camino de los grandes directores de ficción, como Orson Wells, o llegar a la cosa por otro sistema, como un documental, donde todo es verdadero y todo es ficción. Al fin y al cabo, puedes decir, lo que es un poco chejoviano, tú vives con una persona durante cincuenta años y no la terminas de conocer verdaderamente.

Pero hay momentos en los que algo extraño surge, que son instantes. El instante es precioso, pero no existe si no hay edición. En la televisión hay una progresión que comienza con lo cotidiano, lo banal; después de un minuto, hay algo que viene de la persona, es un pensamiento latente que surge provocado por la presencia de la cámara y de mi persona. Es algo que nace en ese espacio donde estamos la persona y yo, y en el medio una cámara. No nace exactamente de la pregunta. Y cuando estoy haciendo el montaje, asumo como mías las palabras del otro, no en el sentido ideológico, sino en sentido dramático. Y después les paso la película, porque yo quiero que acepten ese retrato que hice de ellos como propio.

Quiero decir, sin ese diálogo no habría película. Esto es facilitado por una especie de ascetismo, de frialdad; yo ensayo mantener una posición discreta, antivoyeurística. Esto no quiere decir que no me emocione, no quiere decir que el ser humano no esté, pero hay que mantener la distancia. Vi en un documental que el director entra a cuadro para consolar al personaje que llora. Eso no se hace. Si es muy próximo no está bien, lo digo en general. Yo no digo que si alguien está por matar a otro no hacer nada. No, eso no, eso es inmoral; yo hablo de la persona que vive sus sentimientos y se libera llorando, se siente bien cuando habla, aunque hable de cosas terribles. Entonces no hay que intervenir.

- ¿Qué opinás de esa idea de que cuando uno va a hacer una entrevista no va a confirmar su propia hipótesis, sino a conocer a otra persona?

Esa es la diferencia con todas las películas militantes o muchas películas políticas. Por ejemplo, me consiguieron a una persona del departamento cultural del MST, Movimiento Socialista de los Trabajadores, que es muy interesante; pero alguien tiene problemas porque su doctrina es maoísta. Hay toda una división entre una visión profunda y revolucionaria que es casi estalinista, y es una práctica interesante. Yo dije: si yo la hago, no tiene sentido que ustedes me produzcan. Yo quiero entera libertad. No quiero hacer una película donde uno dice lo que otro dice. Hay películas sobre ese tipo de argumento, en las que no hay una intervención hablada o acción que no sea la confirmación de la otra. Quiero decir, son películas hechas para los convertidos, los convencidos. ¿Qué utilidad tiene hacer películas para los ya convertidos?

- ¿Cómo armás tu equipo de trabajo?

Por afinidad. Tengo un fotógrafo que trabaja conmigo; él no trabaja conmigo porque soy buen director y viceversa. Ya hicimos cinco películas juntos y uno empieza a saber qué cosas él no puede hacer, qué cosas yo quiero, qué cosas yo no quiero. Un rasgo importante es que sabe escuchar. Yo he conocido a fotógrafos inteligentes pero que están treinta minutos en la misma posición y se duermen. Uno tiene que estar absolutamente atento, incluso porque él siente, de cierta forma, el momento en que puede pasar de un *close* a un plano abierto. Él no sabe si va a servir o no, sino que siente que puede hacer eso; a veces lo acierta y a veces no, como yo. Estamos sometidos a la cara, a la cámara; todo el tiempo son elecciones de ese tipo.

Prefiero más a las mujeres que a los hombres por miles de razones: por un tipo de sensibilidad, porque son más respetuosas, por lo que sea... la visión principal no es que el investigador sea una persona con carisma, ¿cómo definir carisma? Tú puedes saber que Perón tenía carisma y que otro no, es difícil decirlo. Pero es tan importante esa sensibilidad durante la investigación, hacer que sea agradable y que, cuando yo llegue con el asistente, la persona que no sabe

quién soy yo, que no me conoce, tenga la certeza de que merezco su confianza. Es la cortesía, el respeto.

El buen investigador sabe que no debe hacer ciertas cosas en ese momento, cosas que yo hago. Por ejemplo, en *Edificio Master*. Mi asistente, que es muy buena, ha hecho una entrevista en la que hablaba con una joven que escribía poemas en inglés; en todo momento, en la entrevista previa la joven miraba para abajo o para el costado, pero mi asistente no le preguntó por qué miraba así. No lo hizo porque sabía que no era ella la que debía hacer esa pregunta. Cuando fuimos a grabarla, hablamos como veinte minutos y, cuando vi que ya teníamos buen material, en ese momento único yo puse la cámara un poco más atrás para que se vea más clara esa mirada de perfil. En ese momento, yo le pregunté: “por favor, ¿por qué no mira a la cámara?” Y su respuesta fue extraordinaria: “porque tengo miedo, cuando voy a buscar trabajo tengo miedo, yo no miro... ahora siento temor porque estoy en el fondo de la cámara”.

Cuando pasamos la película para los moradores del edificio, algunos no fueron. Del edificio había unas cuarenta personas pero esta joven no fue, la vio después. Yo estaba sentado atrás para escuchar los comentarios. Cuando apareció Daniela, la joven de la que estamos conversando, los vecinos que la conocen dijeron: “la loca”. Quiero decir, antes de que hablara, antes de decir una palabra, ya dijeron que es la loca; pero, después de los siete minutos de su escena, estaban respetuosos porque hablaba inglés, porque pintaba. Les parecía inteligente.

Yo estuve viendo la película con ella una semana después y dijo que le pareció todo bien, que justo la grabé en un momento en que ella no se encontraba bien. Mi asistente habló más tarde con ella y le dijo que le había hecho muy bien salir en la película. Sigue loca, pero bien.

Estando en el edificio, me dijeron que hay un tipo excepcional. No quise saber. Hay reglas, no fue visto antes en la investigación.

- En la película hay muchos personajes que también podría decirse que están locos o no muy cuerdos. Cada uno puede interpretar en esa variedad humana que es una radiografía de Brasil, o del mundo, o simplemente de las consecuencias de la vida en un edificio multitudinario.

Es verdad, pero son alusiones, se pueden hacer o no. Sin embargo, la singularidad del lugar es esencial. Fueron tres semanas de preproducción o investigación y una semana de producción. Un predio muy raro, donde el portero tenía el poder, donde no teníamos que pedir permiso a los propietarios; él pensó que la película es sobre su obra, moral y material, del edificio. Por eso habla de Pinochet y Piaget, es algo increíble, increíble. En un momento hablamos con unas prostitutas y pensamos que se iba a enojar, pero fue muy democrático. Estaba muy orgulloso de cómo se veía “su” edificio en la película.

Lo que ocurrió de polémico con esta película, con algunos dos, cinco o seis críticos, es que, viendo la película en la sala, mucha gente se reía. Entonces, los críticos decían que yo estaba exponiendo a los vecinos al ridículo. Mi respuesta es: yo no puedo castrar lo que el público hace, si ríe o no. Están los que se ríen de otro, no del otro; se ríen de nerviosos, de otro que no es él. Entonces, para alejar esa imagen y no ser contaminado, se ríe.

- Hay una situación única: un niño jugando en un pasillo, en contraluz, casi en oscuridad. Es un recurso narrativo conocido, un puente, un descanso, usado generalmente para preparar al espectador para algo más potente, como un remate, una conclusión. Pero en *Edificio Master* es otra cosa. ¿Qué es?

(Coutinho lanza un ¡ah! de placer mientras saborea un momento que, sin duda, guarda entre sus preferidos).

Eso sí que es lindo. Un minuto y medio. Yo no estaba allá. Había una luz rara, un poco verde; estábamos hablando con el asistente de cámara y el sonidista, y le dije al primero: nos vamos a tomar un café, grabé los pasillos de los doce pisos. En ese momento nos fuimos, no sabíamos

nada de lo que estaban haciendo. Y el asistente tuvo la sabiduría de no hacer *zoom* y quedarse inmóvil. El niño nunca ve que está siendo grabado porque está muy lejos; juega con el gato, no se ve su cara por la penumbra, parece que piensa qué hacer con el animal, llama a la puerta, responde una mujer, la puerta se abre, el niño entrega el gato a su dueña, se da vuelta y entra a su casa. Se oye el sonido de la puerta que se cierra. Es increíble. Ese personaje fue filmado de casualidad, así que no fuimos a pedir permiso, no tenía sentido; no había *close*, era un plano lejano, imposible de saber quién es. El niño hizo una buena acción, la escena es maravillosa. El único que ha hecho una acción judicial, no contra mí, sino contra los productores, fue el padre del niño.

Si un documental se proyecta quince semanas, se puede recuperar el costo de lanzamiento, nunca el presupuesto, jamás. Pero la gente piensa que se ganan miles. No tiene sentido. Claro que el hombre no ganó el juicio, pero hubo que poner abogados y pagarles. Es increíble la cuestión del derecho de la imagen, se transformó en una mercancía hoy, que es la muerte del documental. Me gustaría hacer una película sobre eso también, ya la voy a hacer. ¿Qué es el derecho de imagen? Hay cosas que deberían ser públicas; hace setenta años que Walt Disney murió, los herederos son un lío absoluto, ¿qué hicieron ellos en esas películas? La mercantilización de la imagen y Big Brother pueden ser la muerte del documental, es un lío terrible cómo continuar haciendo documentales.

- Hay una pregunta que quiero hacerte desde el comienzo de nuestra conversación: ¿por qué hacés documentales?

Yo podría decir que así es la vida, como en muchas biografías que cuentan “desde niño quise hacer esto”. A veces es verdad, uno es coherente. Dicen que uno nació para eso, que a los cinco años Miguel Ángel bla bla, y no es así, la vida tiene tanto para andar...

Yo era un cinéfilo; cuando uno es cinéfilo, en el fondo uno quiere hacer cine. Me metí a hacer cine en un país donde no había cine, había “chanchada”.⁹ Hice ficción durante diez años, películas bastante malas —no es que hayan sido muy malas, es que a los treinta años no sabía lo que quería hacer en la vida—, y después volví al periodismo, a la televisión, e hice *Cabra*¹⁰; eso quería hacer.

Yo creo que ese pasaje no es muy común. Quien empieza con ficción no pasa al documental; al contrario, es más común que se pase del documental a la ficción. Pero yo hice el movimiento contrario, y esta es una reflexión psicológica: creo que uno hace documentales para esconderse. Ha dicho un poeta sobre otro poeta: primero lo escucho por curiosidad, en segundo lugar por cortesía, en tercer lugar para esconderme, pero no lo logro porque estoy en primera fila escuchando.

A veces pienso que quizás hago documentales porque no tengo que escribir (se ríe). Otra cosa: en el documental, no tengo la obligación de hacer arte con mayúsculas, la gran obra de arte, yo no voy a ser Wong Kar-wai. Como el tipo que dice: yo voy a hacer una adaptación de Marcel Proust; el tipo está perdido, está perdido, empieza perdido. Entonces, para eso yo estoy libre, porque ¿quién se va a interesar por una película sobre la visión sobre un pueblito así pequeño? Creo que en Brasil hay que empezar por ahí; no sé en Argentina, pero en Brasil es claro. A lo mejor en todos los países periféricos.

Primero: ¿tiene que haber cine en Brasil? A la sociedad no le interesa, hay problemas mayores, no piensan en eso. Por eso el cine tiene que vivir de limosna. La segunda cuestión: ¿yo debo hacer cine? Es una buena pregunta. Puedo hacerlo como productor o como fotógrafo; no es por malas razones que todos quieren ser directores. Para mí es universal, un poco una herencia de la esclavitud: el director es el intelectual, el director no se ensucia las manos; para mí algo tiene que ver con eso, el director es el señor, el gran escritor.

9. “Chanchada” es la denominación que se le dio en Brasil al cine de baja calidad, aunque muy popular, durante la década de 1940.

10. *Cabra*, marcado para morir (1984). En español, *Cabra*, marcado para morir u *Hombre*, marcado para morir.

Hay otra cuestión: si yo debo ser el director. No puedo ser un director que se complica con qué película hacer, por qué una película u otra. Entonces, cuando volví al cine en 1999 después de quince años, cuando di este salto tan fuerte, estaba muy contento porque yo quería hacer una película que nadie quería hacer en Brasil. Nadie creía que podría hacerla. Es una felicidad absoluta hacer lo que uno quiere y que nadie haría.

Otra pregunta que me hago siempre es ¿por qué tiene que haber una música? ¿Por qué esa música y no otra? Todo el tiempo pienso en esas cuestiones. ¿Por qué la cámara tiene que estar acá o allá? A veces tienes una respuesta lógica, pensar es sentir. Pero muchas veces se hace cine sin pensar ni sentir por qué hay que poner una música... ¿Por qué mostrar lo que los otros dicen? No, yo vi que podía hacer películas donde mostrar lo que los otros dicen no es necesario. ¿Para qué poner un locutor que está afuera de la película, aunque fuera yo mismo, no importa, quién es el locutor?

- En *Jogo de Cena* trabajaste con un concepto teatral que retomás en *Moscou*. Aunque ya hiciste algunos comentarios sobre el tema, ¿qué reflexiones te llevaron a continuar con esa línea?

Yo hice siete películas en diez años; conversaciones en las que trabajé sobre la palabra, sobre el dilema de estar de un lado y del otro de la cámara. Algunas personas a las que iba a ver no tenían un impacto visual importante; sin una intención de dar un mensaje, eso no sirve, no interesa. Hay que hacer que el público piense y decida. Si el público no trabaja, no está bien: tiene que trabajar un poco. Yo hago mi trabajo y al público le toca hacer el suyo; puede ser un trabajo intelectual o afectivo. Para mí, estaba claro que, cuando uno habla de su vida, de su infancia, la memoria es una invención que tiene tanto de verdad como de falsedad. Olvido y memoria. No se puede hacer memoria sin olvidar.

Hay un cuento de Borges sobre un hombre que no se olvida de nada, Funes el memorioso; si uno no olvida nada, se mata. Entonces, todo es construido. Si uno habla de su infancia hoy, mañana lo contará distinto; eso depende del interlocutor, es una invención. Todo el mundo habla de su infancia como si fuera el paraíso. No es que sea el paraíso pero, comparada con la adolescencia... la adolescencia puede ser el infierno. La madurez no viene nunca, a veces.

Entonces, esta invención es sobre lo que uno más conoce, que es su propia vida. Aunque nadie se conoce a sí mismo, cuando hay una cámara aparece la imagen que uno quiere proyectar.

Hay una historia de una madre que quiere contar la pérdida de un hijo. Yo observé en *Jogo de Cena* que tenía un patrón; en la investigación previa lo había contado de la misma forma, tiene un patrón para contar un hecho traumático, era una forma de cicatrización cuando hablaba a la cámara. No pensaba en salir en televisión o en vender su imagen, porque un documental para la gente común en Brasil es como una palabra griega, nadie sabe lo que quiere decir un documental, nadie sabe. En la primera película que hice, una persona confundió documental con comentario. Entonces dije "reportaje", que es más fácil de comprender, es una palabra más conocida.

A partir de este patrón de la mujer, pensé que, si hay un rastro de ficción en su propia puesta en escena, ¿por qué no hacer algo con personas verdaderas y después con actrices? Eso es obvio, ¿por qué no se hace eso sistemáticamente? Tienes la idea, porque yo hago películas sobre el otro, no sobre mí mismo. Y yo soy hombre, en principio, y el otro es la mujer, yo fui niño pero nunca fui mujer, no sé lo que es parir, no lo voy a saber nunca. Entonces, tienes la curiosidad y el dinero, consigues actrices famosas y desconocidas... y eso sirvió para tematizar sobre el hecho de que nadie es dueño de su historia (golpea la mesa con énfasis).

Es decir: hay una actriz que cuenta una historia trágica y la cuenta quizás mejor que la madre verdadera, pero esto no significa que la madre verdadera no sienta eso que expresa la actriz. A partir de eso se crea un problema: nadie es dueño de su historia; la historia puede ser socia-

lizada porque, al final de la película, nadie sabe si la mujer habló sobre su historia o sobre la de otra. Cuando hay actrices desconocidas, es aun más difícil saber si es persona o personaje. Después de esa película... crisis. No puedo volver a hacer películas sobre lo que ya hice. No estoy en contra del plagio creativo, creo que es una cosa esencial, maravillosa, pero el problema es terrible cuando uno se empieza a plagiar a sí mismo. Ese es el momento de pensar en cerrar una carrera. Por ejemplo, Carlos Saura, en un momento, comienza a hacer películas para su fotógrafo (director de fotografía); cuando un director se vuelve fotógrafo, tiene que poner fin a su carrera.

Yo tengo la suerte que tengo un productor que me dice: ¿y ahora qué quieres hacer? Y pensé en hacer algo por el contrario, empezar por una ficción, con una obra que había visto hace más de cincuenta años con actores amateurs. La obra era *Tres hermanas*, de Chejov; la banalidad de Chejov toca a los actores jóvenes de veinte años, una banalidad cercana al realismo que lleva a la abstracción. Buscamos un grupo de teatro sólido, muy unido, con más de veinticinco años trabajando juntos y con una buena sala de teatro para la filmación. Es un grupo de teatro callejero que, cuando se enteró de que iba a hacer Chejov, entró en shock.

El dilema es el siguiente: si hay actores actuando una obra conocida, ¿es documental o ficción? Con el director teatral no sabíamos a dónde íbamos a llegar; tampoco importa mucho. Para mí fue muy penoso porque no tenía que entrevistar a nadie. Yo era un tercero que observaba a los otros. ¿Qué estaba haciendo, en realidad? Nada. El encuadre... para mí fue muy penoso y complicado. Cuando hago películas, cuando hablo, trato de no tener el control, intento que las cosas pasen sin control, pero en esta película estaba sin ningún control. Los actores ensayaban la obra con el director teatral; yo no le podía decir que hablen más fuerte, pero me propuse no interrumpir por cuestiones técnicas de la cámara o de la luz. Tenía que dejar que las cosas sucedan, porque uno tiene que creer al actor. Sin eso, no hay Chejov.

Trabajamos con dos cámaras, setenta horas de material grabado, tres meses de edición. Algunos amigos me dijeron: no hay película. Mi productor me dio confianza, me dijo que estaba difícil, que haga una película corta—de hecho lo es, tiene ochenta minutos—, y que no interesaba contar la historia de la pieza porque no tiene sentido, que tenía que ser una serie de fragmentos.

Un crítico de San Pablo llegó a una conclusión interesante: comparó la imposibilidad de realización de la película porque no hay estreno de la obra, hay ensayo, lo que es casi una simulación, con la imposibilidad de los personajes de Chejov para lograr sus objetivos, algo frecuente en su obra. Además, la elección del título, *Moscou*, no es una metáfora, es algo concreto; es un lugar que existe, el lugar en que los personajes insisten en recordar que han sido felices, a donde quisieran volver siempre, pero la obra termina y ellos no han regresado. Es un lugar geográfico pero no es un lugar geográfico, es una utopía que en general no se realiza, la vida es así. Pero *Moscou* es concreta. La película está hecha.

BIBLIOGRAFÍA

DOCBSAS09 (2009). Moscú. Recuperado el 15 de agosto de 2014, de: http://www.labasicaonline.com.ar/Detalle.asp?Id_Espectaculo=6190&PartesOffset=11

FILMOGRAFÍA

Cabra, marcado para morir (1984). Eduardo de Oliveira Coutinho.

Edificio Master (2002). Eduardo de Oliveira Coutinho.

Jogo de Cena (2007). Eduardo de Oliveira Coutinho.

Moscou (2009). Eduardo de Oliveira Coutinho.

Peões (2004). Eduardo de Oliveira Coutinho.

Eduardo Feller

Nació en Buenos Aires en 1954. Es fotógrafo, músico y realizador audiovisual. Fue director de la carrera Diseño de Imagen y Sonido en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires desde 2010 hasta el 2012. Desde ese año, se desempeña como Coordinador Académico de la misma carrera.

Es Profesor titular de Diseño Audiovisual I, II y III. Diseño de Imagen y Sonido (FADU-UBA). Asimismo, es Profesor titular de las materias Medios Expresivos I y II en la carrera Diseño Gráfico de la misma universidad.

Contacto: edufeller@gmail.com