

NEW LEFT REVIEW 116/117

SEGUNDA ÉPOCA

MAYO - AGOSTO 2019

ARTÍCULOS

MATTEO PUCCIARELLI	Salvini en alza	11
EVGENY MOROZOV	¿Socialismo digital?	35
JÓVENES PIONEROS	Manifiesto del 4 de mayo	75
STATHIS KOUVELAKIS	La insurgencia francesa	81
CHRISTINE BUCHHOLZ	Alemania redividida	91
SIMPOSIO DEL DSA	La nueva izquierda estadounidense	125
EMMA FAJGENBAUM	El cine como desasosiego	151
JOSEPH NORTH	Respuesta a Mulhern	177
MARY MELLOR	Una propuesta ecofeminista	207

CRÍTICA

CÉDRIC DURAND	La sala de mando de la crisis	221
MICHAEL RUSTIN	Brexitannia	235
JAN BREMAN	La sombra del desarrollo	246
GREY ANDERSON	El general	253

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

ts
d traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

EMMA FAJGENBAUM

EL CINE COMO DESASOSIEGO

El realismo fantasmagórico de Pedro Costa

LA OBRA DEL director portugués Pedro Costa avanza a pasos lentos y medidos. Aunque cada película representa un cambio formal respecto a la anterior, considerada conjuntamente su trayectoria despliega una visión siempre destilada, que se acerca a las vidas cotidianas de los pobres lisboetas a la vez que abre inmensos panoramas históricos —la diáspora africana, el comercio de esclavos— en las que estas se inscriben. Celebrado entre la cinefilia por su monumental y rigurosa «trilogía de Fontainhas», Costa sigue siendo ampliamente desconocido fuera de ese mundo. ¿Cómo y dónde debería situarse su obra? ¿Mediante qué escala de valores debería juzgarse? Los intentos de definir su cine en los términos de las categorías convencionales —contexto geocultural, contenido y escenarios, modos cinematográficos, el lenguaje filmico personalizado del *auteur*— tienen una desconcertante tendencia a desestabilizar las categorías mismas.

El contexto, antes que nada. La obra de Costa puede situarse inicialmente en la tradición reflexiva del cine contemporáneo europeo, anclado en la crítica canonizadora de la nueva ola y la teoría y práctica neorrealistas. Los inicios de su carrera se beneficiaron en un sentido general de la abundante financiación procedente de la CEE, que ayudó a mantener las escuelas de cine portuguesas y apoyó un renacimiento del cine nacional posterior a la Revolución de los Claveles de 1974. Pero Portugal, como ha diagnosticado el filósofo social más destacado del país, Boaventura de Sousa Santos, ha existido durante mucho tiempo en dos zonas o espacio-tiempos, esto es, en una zona europea y simultáneamente en una «zona colonial», que abarcaba océanos, siendo su posición en ambas

periférica y atrasada. Para Portugal, como para sus antiguas colonias, «quedarse atrás significaba tener un pasado problemático» y, «en tanto que problema, el pasado se convertía en una parte ineludible del presente»¹. Dentro del mundo lusófono, las relaciones poscoloniales entre Portugal y Brasil se han moldeado sobre las del Reino Unido y Estados Unidos, a tenor de cuyo modelo la antigua colonia se imponía sobre su antiguo gobernante en importancia mundial y en producción cultural, aunque en un registro más desordenado, arcaico y sorprendente, dentro del cual África tiene un peso decisivo. No solamente la Nueva Ola europea, sino la estética revolucionaria del *cinema novo* brasileño, ha tenido una influencia formativa en la generación de directores portugueses inmediatamente anterior a la de Costa, en la que se incluye a su talentoso e idiosincrático profesor, el cineasta etnográfico Antonio Reis².

La presencia ineludible del problemático pasado colonial, tal y como lo expresa de Sousa Santos, forma un subtexto en buena parte del cine contemporáneo portugués³. Pero la elección sostenida y deliberada por parte de Costa de los escenarios y sujetos caboverdianos representa un tipo de compromiso diferente. Su trilogía de Fontainhas se desarrollaba en las casas ruinosas y los callejones del gueto oculto de Lisboa. Cuando el barrio fue derribado y sus residentes enviados a brillantes y endebles rascacielos en la periferia de la ciudad, Costa filmó esa destrucción y siguió a sus personajes, documentando la pérdida experimentada por un grupo una vez más convertido en inmigrante. Esta mirada persistente y paciente sobre un lugar concreto y sus habitantes es la marca de su singular enfoque. Los personajes de Costa son, como ha señalado Jacques Rancière, «trabajadores sin trabajo», sin una clase trabajadora o lucha de clases, aparentemente atrapados

¹ Boaventura de Sousa Santos, «Portugal: Tales of Being and Not-Being», *Portuguese Literary and Cultural Studies*, núm. 19-20, 2011.

² Manoel de Oliveira regresó al cine después de veinte años con la brechtiana *Acto de primavera* (1963) y tanto esta película como *Mudar de vida* (1966), de Paulo Rocha, usaban actores no profesionales en localizaciones rurales «etnográficas» situadas en el norte de Portugal. António Reis trabajó en ambas películas antes de colaborar con su compañera Margarida Cordeiro en las pioneras *Jaime* (1974), *Trás-os-Montes* (1976) y *Ana* (1982).

³ Véase Carolin Overhoff Ferreira, *Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films*, Berlín y Zürich, 2012, p. 17. Otras obras importantes sobre las relaciones entre Portugal y África en los tiempos coloniales y poscoloniales incluyen *Um adeus português* (João Botelho, 1986), *Non, ou a vã glória de mandar* (Manoel de Oliveira, 1990) y *Tabu* (Miguel Gomes, 2012). El libro de Ferreira también examina una larga serie de coproducciones brasileñas y luso africanas.

en el tiempo y espacio ahistórico del día a día⁴. En un ensayo reciente, Emilie Bickerton ha examinado la obra de Costa dentro del contexto de un nuevo género de cine *proletkino* posindustrial, que se puede ver en las películas de los hermanos Dardenne, de Guédiguian y Loach⁵. Como el propio Costa ha dicho: «La mayor parte de las historias de la humanidad –me refiero a las historias de las clases inferiores– o se han contado mal o no se han contado en absoluto. Así que el cine tiene que intervenir»⁶. Sin embargo, como apunta Bickerton, el experimentalismo formal de Costa y su uso de múltiples modos y géneros cinematográficos –ficción, etnografía, documental, realismo y surrealismo, cine negro, zombis, melodrama, investigación– lo convierten en un caso aparte en esta compañía de cineastas naturalistas.

«Toda gran película de ficción tiende hacia el documental, de la misma manera que todo gran documental tiende hacia la ficción», proclamaba Godard, al ver *Moi, un noir*, de Jean Rouch en 1958. La innovación de Rouch fue ampliar la tradición etnográfica radical liderada por Robert Flaherty, en la cual el sujeto se convertía en un participante activo en el proceso de hacer la película, para introducir un elemento ficcional improvisado, forjando un nuevo modo entre la ficción y el documental. La dimensión etnográfica de la obra de Costa privilegia las estructuras e instituciones simbólicas que analiza la antropología –el hogar, el hospital, el lugar de trabajo, el Estado, la calle– planteándolas también como cuestiones para la crítica cinematográfica. De hecho, para Costa, como lo planteaba él mismo en una charla en la Tokyo Film School, estas estructuras simbólicas han sido parte del repertorio de significados del cine desde sus inicios: «El personaje de Chaplin en *El vagabundo*, en cuanto entra en un hotel de lujo o en un banco, es inmediatamente expulsado. Es algo que se ve repetidamente en las películas de Chaplin: en cuanto entra, es rechazado, alguien lo arroja fuera. Es sistemático». ¿La lección de Chaplin? «El cine pertenece a la calle. Nació en la calle y se queda en la calle, con quienes no tienen poder»⁷.

⁴ Jacques Rancière, «The Times of Cinema», en *Modern Times: Essays on Temporality in Art and Politics*, Zagreb, 2017, pp. 158-159.

⁵ Emilie Bickerton, «¿Un nuevo *proletkino*?», *NLR* 109, marzo-abril de 2018.

⁶ Aaron Cutler, «Horse Money: An Interview with Pedro Costa», *Cineaste*, verano de 2015.

⁷ Pedro Costa, «A Closed Door That Leaves Us Guessing», transcripción de las conferencias sobre la práctica del cine pronunciadas en la Tokyo Film School, 12-14 de marzo de 2004, primero publicadas en *Pedro Costa Film Retrospective* por la Sendai Mediatheque, Tokio, 2005; disponibles en rouge.com.au

Aunque estos son temas comunes a toda su obra, el carácter reflexivo del cine de Costa también garantiza, no obstante, que cada película representa un desarrollo crítico respecto a la anterior. A continuación, por lo tanto, procederemos heurísticamente, examinando el empleo de los modos y los géneros, de las localizaciones y las estructuras, del lenguaje cinematográfico y del significado social, en un intento de proporcionar algunas respuestas provisionales a las cuestiones que delimitan este estudio.

Los inicios

La formación biográfica y cinematográfica de Costa está inextricablemente vinculada a la Revolución portuguesa de 1974 y a las dinámicas de la liberación cultural que fueron su legado inicial. Nacido en 1958, era un adolescente cuando estalló el movimiento del 25 de abril, «un crío», en sus propias palabras, «gritando en las calles», tomando parte en las ocupaciones de escuelas y fábricas, descubriendo la «música, la política, el cine y las chicas» todo al mismo tiempo⁸. En 1979, a través de la escena punk de Lisboa y con la carrera de historia a medio terminar, se apuntó a la pionera Escuela de Cine del Conservatorio Nacional. Inicialmente una presencia rebelde en los últimos bancos, reconoció en António Reis a un profesor a quien había que escuchar: «Él hacía “cine directo” y él mismo era directo»⁹. Junto con su esposa, la psicóloga Margarida Cordeiro, Reis había hecho un trío de películas que integraban el documental y la ficción, la etnografía y la poesía. Filmada en la región natal de Cordeiro, en el noroeste, *Trás-os-Montes* (1976) documentaba el momento histórico y psicológico de la provincia del mismo nombre, «tras las montañas»: un paisaje de colinas onduladas que revelaba comunidades de casas de piedra sin electricidad en las que los rituales del trabajo y del ocio se habían transmitido durante generaciones, un reproche viviente a las pretensiones de grandeza del régimen del Estado Novo. La pareja y su pequeño equipo técnico viajaban a pie de una aldea a otra (la región era entonces impracticable por carretera), trabando amistad con la gente que se convertiría en protagonista de su película. Jean Rouch vio en *Trás-os-Montes* la revelación de «un nuevo lenguaje cinematográfico, “objetos inquietantes” nacidos de la cabezonería del compromiso de los directores

⁸ Pedro Costa, entrevista de Michael Guarneri, «Documentary, Realism and Life on the Margins», *bomb*, 16 de junio de 2015. Véase también la entrevista de A. Cutler, «Horse Money: An Interview with Pedro Costa», cit.

⁹ Anabela Moutinho y Maria da Graça Lobo, «Conversation with Pedro Costa: The Encounter with António Reis», en *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. 3, núm. 6, 2015, pp. 17-22.

dispuestos a dar expresión a la difícil comunión entre aldeanos, paisajes y estaciones»¹⁰. En la misma medida que Bresson o Straub-Huillet, el principio rector era la búsqueda de lo que Cordeiro, en una entrevista en *Cahiers du cinéma*, denominaba «imágenes literales, imágenes de una visión inmediata y adecuada»¹¹.

Para Costa, el descubrimiento de las películas de Reis y Cordeiro, así como de obras como *Os verdes anos* (1966) y *Mudar de vida* (1966) de Paulo Rocha, supuso entender que lo que él quería hacer ya tenía un pasado en el cine portugués, «Ya no tenía que empezar de cero». Como la propia Escuela de Cine, Reis se basaba en el canon cinéfilo y enseñaba sobre la base de una docena aproximadamente de películas, incluyendo Eisenstein, Murnau, Welles, Tati, Hitchcock, Rossellini, Straub, Ozu, Godard y Bresson: «sobre todo Bresson», cuyas *Notas sobre el cinematógrafo* recordaban a los consejos que Reis daba a sus alumnos: «Tenéis que ir a ver a Velázquez al Prado»; «Tenéis que ir a las cuevas de Lascaux»; «Tenéis que ir a Irán a ver los motivos de las alfombras. Ahorrad el dinero y viajad, e id solos». Reis impartía no solamente nuevas maneras de ver y escuchar —«No tengáis miedo de filmar lo que os rodea. Si son coches, son coches. Si son rocas, son rocas»—, sino también paciencia y disciplina. Costa recordaba aprender «el placer del control obsesivo sobre los diferentes matices de todo, desde la primera palabra hasta el último segundo de la película». Al mismo tiempo, la obra de Reis y Cordeiro implicaba un compromiso con «un cierto campo de acción, de combate, de trabajo», que Costa llamaría «el campo de lo humilde», refiriéndose tanto a su elección de temas —pasando buena parte de su tiempo con la gente de las comunidades empobrecidas— como a un método cinematográfico que dependía de la «captura» y no de la invención. «Las buenas películas no tienen que inventar nada, solamente tienen que observar y reproducir. Pero reproducir en un orden distinto». En este sentido, las películas de Reis y Cordeiro eran «sobrenaturales», porque estaban ordenadas de una manera que nadie había visto antes¹².

¹⁰ Jean Rouch, postal dirigida al Centro Portugués de Cinema, 25 de junio de 1976, disponible en antonioreis.blogspot.com.

¹¹ Margarida Cordeiro, «A propos de Ana», entrevista con Yann Lardeau en *Cahiers du Cinéma*, núm. 350, agosto de 1983.

¹² A. Moutinho y M. da Graça Lobo, «Conversation with Pedro Costa: The Encounter with António Reis», cit., pp. 19, 18, 21-22.

Noir sobre noir

Hizo falta algún tiempo para que este contexto formativo encontrara un modo de expresión en el cine de Costa. Durante la que él llamaba la «horrible década»¹³ de 1980 –los años que contemplaron cómo Portugal pasaba de «la transición al socialismo» a una «transición al capitalismo» dirigida por la CEE en las palabras de De Sousa Santos– Costa pasó un largo aprendizaje como ayudante de dirección, que él dice haber odiado, encontrando en la industria del cine profesional un remedo de las relaciones de clase y de poder que más tarde pondría patas arriba. A lo largo de este periodo, Costa lentamente compuso el guion de su primera película *O Sangue*, estrenada en 1989. Con financiación de la compañía pública de la televisión portuguesa, RTP, y del Instituto Português de Cinema, el equipo en su mayor parte estaba compuesto –tanto el equipo técnico como los intérpretes– por recién graduados de la Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, a quienes se sumaba el director de fotografía alemán Martin Schafer. Un nocturno triste en blanco y negro, *O Sangue* sigue a dos hermanos, el mayor Vicente (Pedro Hestnes) y el menor Nino (Nuno Ferreira), que tratan de surcar el mundo después de la desaparición de su padre descarriado.

La potente secuencia anterior a los créditos resume los temas de la violencia patriarcal y la juventud marginal en un lenguaje cinematográfico que mezcla los temas del *noir* estadounidense de la década de 1940 con los actores no profesionales y las localizaciones «encontradas» del neorrealismo. De un fondo negro emerge un primer plano de Vicente antes de que a su imagen se le cruce una mano que abofetea su cara. Un contraplano revela que la mano pertenece a un anciano, al padre al que solamente se le conoce como *pai*. Otro contraplano y el hijo pronuncia las primeras palabras: «Haré lo que quieras». El padre agarra la maleta y se aleja. «No me dejes», dice Vicente. Y después: «¿Qué le digo a Nino?»: «Que me he muerto». La pantalla vuelve a negro y el fundido se abre unos segundos más tarde para ver al padre caminando solo entre árboles retorcidos, con los primeros compases del *Orfeo* de Stravinski acompañando a una figura que se pierde en un paisaje que se ensombrece.

El desolado paisaje rural, el diálogo en *recto tono*, el rechazo paterno y la propia bofetada recuerdan en su conjunto a *Mouchette* de Bresson y, de hecho, la película de Costa es una película sobre niños, huérfanos o

¹³ *Ibid.*, p. 19.

solos. Su narración se desarrolla a partir de esta acción inicial. Junto a Clara (Inês de Medeiros), una ayudante de la escuela local, los dos chicos exploran brevemente una vida de libertad. «Papá no va a volver», le dice Vicente a Nino en el bosque junto al río, que es el lugar de la libertad y el romance en la película, bajo la protección de los matorrales levemente iluminados. «Ahora podemos hacer lo que queramos». Costa atrapa la emoción de este idilio adolescente en noches de un negro como la tinta, aterciopeladas e implacables, y rostros iluminados por una luz blanca que emergen como apariciones entre las sombras. En la feria, la grácil figura de Clara con un vestido blanco cruza la pantalla en diagonal cuando desciende de la oscura colina hacia la feria. La ensoñación adolescente, con Vicente enfundado en una cazadora demasiado pequeña, mientras se ve una moto al fondo, evoca una escena de Nicholas Ray, con la nostalgia que siente Costa por la década de 1950 solamente respondida por las reconocibles melodías New Wave de sintetizador de *The The*, que proclaman su afiliación pospunk.

El idilio del trío es interrumpido por la llegada de un tío rico procedente de la ciudad que secuestra a Nino y por los granujas de poca monta que han aparecido para cobrar la deuda patrilínea que Vicente ha heredado, un dinero robado de los fondos de un sindicato. En contraste con los bosques sombríos y con el agua iluminada por la luna del valle del Tajo, el paisaje recién construido del capitalismo comercial de Lisboa aparece como una especie de prisión consumista, donde Nino quedará a merced de su tío, que lo quiere como compañero de juegos para su propio hijo discapacitado. El paralelismo es la corrupción criminal que socava al movimiento sindical. «Perdimos la revolución», ha dicho Costa de su país, y *O Sangue* se puede leer como la película de esa derrota¹⁴. Al mismo tiempo es una obra muy referencial. En su estructura narrativa de un trío –chico, chica y niño– que forman una banda, *O Sangue* recuerda a *Rebelde sin causa*. En su representación del lazo de sangre que une a hermanos huérfanos que huyen de fuerzas malévolas, evoca *La noche del cazador*, de Loughton, aunque aquí las fuerzas del mal son las de la desigual modernización de Portugal. La película está bañada en la poesía de la soledad adolescente y de la noche. Costa confiesa haber estado «totalmente hechizado» por las películas estadounidenses cuando la rodaba, aunque el plano final –Nino pilotando una barca remontando el Tajo, con el viento en sus cabellos– evoca también el paisaje marino abierto al final de *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut. Un debut increíblemente

¹⁴ P. Costa en A. Cutler, «Horse Money: An Interview with Pedro Costa», cit.

convinciente, *O Sangue* no obstante carece del suspense y de la tensión narrativa de los géneros a los que homenajea, donde el miedo se conjura como una afección cinematográfica. Tuvo un buen recibimiento en Portugal, que la nominó como Mejor Película Extranjera para los premios de la Academia de Estados Unidos.

A otro lado del océano

La siguiente película de Costa sería radicalmente distinta a *O Sangue*, tanto en su escenario como en su horizonte cinematográfico. Una producción franco-portuguesa bajo los auspicios de Paulo Branco, *Casa de lava* (1994) se concibió a gran escala. Parte de las motivaciones de Costa para marcharse a rodar a la isla volcánica de Fogo en Cabo Verde era, sin embargo, un deseo de salir del Portugal de la década de 1990, con sus «humillaciones miserables, políticas, sociales, artísticas», en las que se compinchaban el centro-izquierda y la derecha¹⁵. Sería la ocasión de «ver las cosas desde lejos». La función del archipiélago como un nexo del tráfico de esclavos del Atlántico Sur, un lugar de asentamiento involuntario y cautividad, ya había sido abordado por Chris Marker en su documental epistolar *Sans Soleil* (1983) con escenas rodadas en Fogo. La dictadura portuguesa había usado la colonia carcelaria de Tarrafal como campo de trabajo para los militantes anticolonialistas y los opositores políticos a lo largo de la década de 1960. Cuando Costa llegó a Fogo, diez años después de Marker, tenía la idea de hacer una película política, aunque «de una manera que contemple la política como una larga cadena de muerte y tortura», que abarcara generaciones y fronteras¹⁶. Pero la película activamente se dedica a deshacer nuestras expectativas narrativas, políticas, estéticas.

A diferencia de *Sans Soleil*, *Casa de Lava* se concibió originalmente como una ficción. Como en *O Sangue*, una película de género de la década de 1940 proporcionaba el punto de referencia inicial: *Caminé con un zombie*, de Jacques Tourneur (1943), en la cual una joven enfermera, contratada por el dueño de una plantación caribeña para cuidar de su esposa que ha caído en un misterioso trance, se ve atraída por la cultura vudú de la isla. A pesar del título basura que le impusieron los productores de

¹⁵ Jacques Lemièrre, «“Terra a Terra”: o Portugal e o Cabo Verde de Pedro Costa», en Ricardo Matos Cabo (ed.), *Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa*, Lisboa, 2009.

¹⁶ P. Costa en Mark Peranson, «Pedro Costa: An Introduction», *Cinema Scope*, núm. 27, verano de 2006, p. 11.

Hollywood, la película de Tourneur es una obra maestra de equilibrio y reflexión, en la que los rituales populares afrocaribeños adoptan una fuerza vivificante, mientras que la muerte procede, en último término, del dueño blanco de la plantación, que blande una flecha arrancada del icono católico de San Sebastián. El cuaderno de notas del primer viaje de prospección de Costa a Cabo Verde revela un conjunto más de «textos» que dan forma a la película: un artículo de periódico sobre las vacunas peligrosas que Lisboa estaba exportando a los países africanos lusófonos; una postal de las islas; los poemas de amor del poeta francés surrealista Robert Desnos¹⁷. Costa también estaba aprendiendo el idioma de los isleños, una forma particular de criollo.

La notable secuencia inicial establece una multiplicidad de modos cinematográficos y marcos temporales. Tras casi noventa segundos de material de archivo sobre la erupción del volcán en 1957, Costa intercala el cuarto movimiento de la sonata para viola de Paul Hindemith (Op. 25/1), un *scherzo* de marcado carácter moderno, que consiste únicamente en negras interpretadas a una velocidad de vértigo. Planos de las montañas oscuras, escupiendo ardiente lava dejan paso a retratos de las mujeres de la isla, inmóviles, la mayoría de ellas mirando fuera de campo, con rostros firmes e inflexibles. El propio montaje, moldeado sobre las siempre cambiantes indicaciones temporales de Hindemith es una obra maestra, que despliega la cualidad musical de la obra de Costa, así como su atención al ritmo. El dramatismo de la música enfatiza la potencia de los retratos, hasta que, en los últimos segundos del movimiento, se pasa por corte al plano complementario: aquí encontramos a los hombres de la isla, en un clima más frío, vestidos con jerséis y cascos azules, desfilando ante la cámara en dirección a una obra en construcción en Lisboa mientras la sonata alcanza su Do final, un plano que recuerda a *Los obreros saliendo de la fábrica* de Lumière, pero al contrario.

Aquí es donde empieza la acción de la película: la cámara se centra en uno de los obreros, Leão (Isaach de Bankolé), al que se muestra subido en lo alto del andamio contra el rugir de la maquinaria; una elipsis narrativa elide si su misteriosa caída es deliberada o accidental. El siguiente plano lo muestra tumbado en la cama de un hospital. Ha estado en coma

¹⁷ Tal y como lo cuenta Costa: «Como estaba leyendo un libro de Robert Desnos, firmé con su nombre una postal y de repente la historia se volvió clara»: «I Died a Thousand Times. A conversation between Pedro Costa y Nuno Crespo», Casa de Labor, *Caderno, supplement*, Lisboa, 2013.

durante siete semanas y, después de que haya llegado una carta anónima y un cheque, pidiendo su regreso, una joven enfermera blanca (Inês de Medeiros) se presta voluntaria para hacer el viaje con él. Corte a una nube de polvo y ruido cuando Mariana y su acompañante en camilla son abandonados en un desolado campo de aterrizaje en Fogo, con los pilotos del helicóptero gritando que no volverán hasta dentro de una semana, símbolo de un orden internacional que ha dejado atrás a Cabo Verde.

Esta secuencia de planteamiento es un modelo de economía narrativa, cubriendo en diez minutos el tiempo narrativo de varios meses. El impulso inicial de «la búsqueda» –Mariana tiene siete días para descubrir quién de la isla ha enviado el dinero para el regreso del comatoso Leão– proporciona la tensión que estructura la película. Mariana, diminuta, joven e intrépida, en su vestido rojo de verano cada vez más sucio, se presenta como una investigadora decidida, a la que se encuadra visualmente en un largo trávelin mientras camina a lo largo de las casas desconchadas de la pequeña ciudad, mientras los habitantes de la isla se dirigen a sus ocupaciones cotidianas. El contraste en el lenguaje cinematográfico con los interiores monocromos y opresivos de la primera película de Costa no podrían ser más pronunciados: aquí la pantalla se llena de luz, capturando los tonos bañados por el sol, oceánicos: el polvo rojo, los campos ocre, los inmensos árboles centenarios, las casas color pastel, la ropa tendida al sol. El director de fotografía de Costa en *Casa de Lava* fue Emmanuel Machuel, que había trabajado en *El dinero*, de Bresson (1983); la grandeza de sus planos de paisaje, rodados con gran angular, son una de las cualidades más notables de la película. Machuel y Costa se complacieron evidentemente en fotografiar los marrones delicados del paisaje volcánico, en composiciones que recuerdan a las de Rossellini en *Stromboli*. Al mismo tiempo, Costa ha descrito el proceso del rodaje como «una especie de boicot de mi propia película», desechando amplias secciones del guion («un guion siempre es un libro de leyes, de normas»)¹⁸ a favor de un estilo más exploratorio. Empezó con Machuel a improvisar escenas con los isleños, junto a los actores profesionales.

El resultado es una película de ficción que se aparta de su propia estructura narrativa. Lo que hay que descubrir deja de estar predeterminado por el dispositivo formal de la trama y se convierte, en lugar de ello, en el descubrimiento del mundo de la isla. Aún así, a diferencia de *O Sangue*, la película sí retiene una verdadera tensión dramática, pues no sabemos

¹⁸ P. Costa, «A Closed Door That Leaves Us Guessing», cit.

si la búsqueda de Mariana dará sus frutos. El mundo social de la isla se nos revela solo gradualmente; primero se escucha, antes de verse, en la música del viejo violinista Bassoe (el violinista caboverdiano Nho Raul Andrade), que retoma al modo gitano los ecos de Hindemith. Una figura magra y curtida, Bassoe le cuenta a Mariana su vida peripatética como músico, viajando entre las islas; ella le sigue a una fiesta nocturna en su casa, entre las colinas de lava, una escena excepcional, con cuerpos cálidos bailando a los sonos gitanos bajo la oscuridad iluminada por farolas. Con esta transición, la ratio entre el tiempo filmico y el tiempo narrativo desciende bruscamente, el montaje de corte y elipsis de los primeros diez minutos deja paso a escenas alargadas y planos largos y la ratio (aunque llena de elipsis) es algo así como de 48 horas en cien minutos.

En este proceso, el dispositivo narrativo supuestamente lineal de la búsqueda se convierte en una situación. A través de una serie de localizaciones y estructuras, cada una de ellas con una figura representativa, se invoca de pasada la historia institucional del colonialismo portugués y se representa la situación presente, intemporal, de dependencia poscolonial de la isla. Cada estructura simbólica —el hospital, la prisión política, el régimen de trabajo migrante— contiene sus propias dicotomías. En la antigua colonia de leprosos en la que yace Leão, las curas tradicionales con las que la enfermera residente Amalia, le devuelve la consciencia se contraponen con las vacunas contaminadas que Mariana ha traído de Portugal; pero ninguna de las dos pueden curar la extraña enfermedad del sueño que aflige a los isleños. Trabajo y muerte, o vida sin trabajo, están íntimamente relacionados. No hay trabajo en la isla y la única opción es buscar un billete a Lisboa y un trabajo en el sector de la construcción, que en Portugal financia la Unión Europea. La división del trabajo está marcada por el género y las mujeres de la isla, contemplando el océano, sueñan con terminar sus días en los suburbios industriales de Lisboa.

Las dicotomías de la película son al mismo tiempo formales: ficción y documental, películas de trance vudú y *cinéma engagé*. Sus motivos visuales se estructuran en torno al impulso hacia adelante de la delgada figura de Mariana y el peso muerto de la figura horizontal de Leão. Cabo Verde es a la vez exótico y empobrecido; los muchos hijos de Bassoe están abandonando la música a cambio de la promesa de un trabajo no especializado en Portugal. La migración a la inversa de Leão va contrarriente de la marea de caboverdianos que parten hacia Europa. Edite, la colona blanca que ha vivido en Fogo desde hace décadas (porque nunca

regresó a Portugal después de la muerte de su marido, un preso político portugués en Tarrafal) usa el cheque de su pensión para financiar la emigración de la comunidad, uno al mes. Comparado con la primera película de Costa, *Casa de lava* propone un conjunto sugerente de significados, entre los cuales no es el menor el contraste estructurado entre el mundo de la metrópoli y el de la antigua colonia africana. Pero Lisboa no es necesariamente preferible y cuando la película acaba abruptamente, después de unos días y unas noches en la isla, no queda claro si Mariana volverá y, aunque Leão ha despertado de su coma, sigue siendo una figura atrapada entre la vida y la muerte, entre Fogo y la metrópoli portuguesa.

Una casa en los callejones

Esta obra impresionante allanó el camino para la producción cinematográfica posterior de Costa, en un sentido bastante literal. Los isleños con los que había estado trabajando en Fogo le encargaron que entregara mensajes y regalos a sus parientes en Lisboa, muchos de ellos habitantes del gueto suburbio de Fontainhas, una oscura red de callejones y chabolas en el borde de la ciudad. Cuando Costa llegó allí, cargado de cartas, café y tabaco, Fontainhas era un barrio cerrado, un nudo del comercio de heroína de la década de 1990, custodiado por hombres armados y al que se entraba a través de un túnel oscuro. Cuando consiguió acceso, ayudado por su capacidad de comunicarse en criollo, Costa supo inmediatamente que quería hacer allí una película. Producida de nuevo por Paulo Branco, *Ossos* (Huesos) (1997) usa como «texto» una noticia en la prensa sobre una madre procedente de uno de los *bairros de lata* (poblados chabolistas) de Lisboa, que intentó vender a su bebé en la estación central de ferrocarril. En cierto sentido es un melodrama de baja intensidad (la noticia de sucesos es un habitual de ese género), pero *Ossos* es una película sobre observar y escuchar en modo etnográfico. La película comienza, una vez más, con una pantalla en negro y como banda sonora las gotas de la lluvia y voces casuales. La protagonizan actores no profesionales, residentes y yonquis de Fontainhas, que trabajaron con Costa en la película; especialmente Vanda Duarte como Clotilde, una joven Madre Coraje ofreciendo una solidaridad provisional a la madre adolescente suicida Tina (la actriz rusa Mariya Lipkina), cuyo igualmente joven novio (Nuno Vaz) usa al bebé como accesorio para la mendicidad antes de intentar venderlo.

La sensación de desesperación de la película es condensada e intensa, evocada no solamente por el mutismo de los personajes; pero *Ossos*

es, por encima de todo, una obra de sorprendente belleza visual. Costa emplea de nuevo a Machuel como director de fotografía, esta vez en una vena más clásicamente bressoniana, con los planos largos y bellamente encuadrados de los interiores de Fontainhas, a menudo utilizando para ello los marcos de las puertas o las ventanas, en un estilo y paleta de colores que recuerda a Vermeer. El lenguaje cinematográfico es, por lo tanto, muy diferente al de *Casa de Lava*. Aquí la cámara se mantiene a corta distancia, centrándose en las caras o en las manos. La excepción es un largo *trávelin* extraordinario que sigue al padre hasta la ciudad, primero balanceando (aunque luego acunando) la bolsa de plástico negra en la que ha metido al bebé. En todo esto hay un elemento sensual. Las composiciones estáticas tenuemente iluminadas se forman entre el desorden de la mesa de la cocina –cubertería olvidada, un lío de cables eléctricos, una bolsa de plástico rasgada–, convertidas en un bodegón holandés en celuloide. Es un mundo aparte de los apartamentos de clase media en los que Clotilde trabaja como limpiadora, en el que Machuel captura la luz que entra a raudales por las ventanas acristaladas.

Costa supera así algo de la frialdad de las últimas obras de Bresson, añadiendo a la intensidad de las primeras películas el compromiso de describir una realidad social particular y marginalizada. Un plano notable observa a través de una ventana abierta el cuarto de Tina mientras ella pone a toda pastilla el clásico punk minimalista de 1977 de *The Wire*, «Lowdown», y después la cámara atraviesa el cuarto para salir por la otra ventana y captar a los transeúntes del callejón; la vida cotidiana pasada por el filtro del *blues* lento de la canción. Al mismo tiempo, Costa negocia minuciosamente la distancia entre la cámara y el sujeto y pone en primer plano la preocupación ética formulada en términos formales. Evocadoras como son estas imágenes pictóricas, coherentemente evitan cualquier efecto de realismo ingenuo o cualquier sensación de que tenemos un acceso transparente al mundo de Fontainhas. El inicio de la película ofrece un ejemplo de esto: después de la pantalla en negro y del sonido diegético de Fontainhas, un plano medio muy oscuro de una joven con un jersey azul aparece, sus ojos enrojecidos a veces se enfrentan a la cámara directamente y a veces se retraen absortos en sí misma. Dura unos cuarenta segundos, se desarrolla sobre los ruidos continuados del exterior y, tras esta escena, el personaje seguirá siendo una desconocida para nosotros. Aparecerá varias veces más, siempre en la periferia, observando, escuchando, sin dar nunca explicaciones.

Esta fantasmal presencia se ajusta a la opinión de Costa de que «a veces en el cine es tan importante no ver, esconder, como lo es mostrar». *Ossos* siempre está reteniendo, marcando reiteradamente los límites de lo que sus espectadores pueden ver, no solamente con sus marcos múltiples y su montaje elíptico que vela la ubicuidad de la heroína, sino en el nivel de la imagen, con el símbolo de la puerta cerrada. La base de esto es una insistencia moderna en la materialidad de la producción cinematográfica, contra el ilusionismo consolador de Hollywood, ese tipo de película de entretenimiento en la que «lo que ves no es nada más que tú mismo, una proyección de ti mismo»: «No ves la película en la pantalla, no ves una obra, no ves a la gente que hace cosas, te ves a ti mismo, y todo Hollywood se basa en esto»¹⁹. Contra la falsedad de la transparencia, Costa define el cine como «una puerta cerrada que nos deja suponiendo», una metáfora que encuentra una expresión concreta en *Ossos*, con sus planos bressonianos de puertas, corredores y cerraduras. La puerta cerrada señala literalmente el final de la película, en la que vemos a Tina por última vez en un primer plano a través de una rendija de la puerta, rodeada del negro de la madera oscura, antes de que ella baje la mirada y nos expulse. Los sonidos del barrio continúan mientras desfilan los créditos; estas vidas continúan, pero nosotros ya no vamos más allá.

La cámara liberada

Estrenada en el Festival de Venecia de 1997, donde fue nominada al León de Oro, *Ossos* fue inmediatamente aclamada en Portugal y se convirtió en un éxito sorpresa en la taquilla²⁰. Detrás de la cámara, sin embargo, la maestría visual de *Ossos* se cobró un precio. Rodada en 35mm, con raíles, focos y un amplio equipo técnico, la filmación fue una invasión del hacinado barrio, que Costa más tarde compararía con una redada policial o con una intervención militar, con los ayudantes de producción pagando a los disgustados residentes locales²¹. Esa crítica fue compartida por Vanda Duarte y su hermana Zita, la observadora sin nombre de *Ossos*, que invitaron a Costa a filmarlas tal y como realmente vivían. Un desafío así implicaría, entendió Costa, una reinención completa de sus

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cyril Neyrat, «Pedro Costa's Fontainhas Trilogy: Rooms for the Living and the Dead», *Criterion*, 30 de marzo de 2010.

²¹ P. Costa, «I'm not a video artist, I am a film-maker». Véase también P. Costa en conversación con Laura Mulvey, ICA, Londres, septiembre de 2015, disponible en el DVD de la edición Second Run de *Ossos*.

herramientas y métodos: sin guion, sin iluminación, sin equipo de producción ni actores profesionales, y un paso del celuloide al vídeo digital, que el propio Costa podría manejar. Esta forma de *arte povera* del cine etnográfico invertía la fórmula de *Ossos*: sin dinero, pero recuperando el tiempo. Aprovechándose de las posibilidades funcionales del DVD, Costa desarrolló una forma de cine íntimo, artesano, que operaba al ritmo de la vida cotidiana: cada mañana llegaba al barrio, miraba, trabajaba, rodaba material que posiblemente pudiera constituir una escena. Se distanció también del cine de autor de *Ossos*, en el que el director controla cada movimiento, para llegar a un proyecto colaborativo: Costa ha citado a Vanda como la codirectora del proyecto.

A lo largo de dos años, trabajando con una pequeña cámara digital Panasonic, con un espejo que se encontró en el lugar y con algunos reflectores improvisados, Costa reunió las ciento cuarenta horas de material que después editaría hasta componer una película de tres horas: un retrato magistral dedicado a los pobres y abandonados de Lisboa. *En el cuarto de Vanda* (2000) sigue el ritmo de su protagonista epónima mientras que esta y Zita remolonean en la cama, charlan, tosen y fuman restos de jaco raspados de trocitos de papel de aluminio, acompañados de tabaco. La cámara calmada y atenta de Costa, enfocando a la cama en la que suelen estar, se demora ampliamente en los rayos de luz que entran en el cuarto de paredes verde oscuro de Vanda a través de una única ventana diminuta, creando una oscuridad cuasi religiosa. En un acusado contraste con las escenas mudas como naturalezas muertas y los personajes ficticios y anómicos de *Ossos* aquí nos topamos con la vitalidad y la fuerza de Vanda y sus amigos. A su manera peculiar, esta es una película más política. Las hermanas charlan sin descanso, a veces con amigos que vienen a visitarlas y que irrumpen en el encuadre preestablecido, la mayoría de ellos para escuchar mientras Vanda celebra audiencia. Con una tos rasposa, en la que Costa se demora y amplificada en la banda sonora en posproducción, Vanda es no obstante una presencia fascinante, que emite veredictos tajantes mientras despliega la historia de sus vidas: la muerte de un amigo camello local, la encarcelación de su hermana Nela, otro amigo en la cárcel por robar cubitos de caldo, que provoca la diatriba de Vanda: «¡A la cárcel por robar cubitos de caldo! ¡Nuestro país es el más pobre y más patético de todos!». Al mismo tiempo, el tejido físico y social de Fontáinhas estaba siendo violentamente destruido por un programa de erradicación del chabolismo que tenía lugar

mientras Costa filmaba. La cámara en ocasiones se aventura a pleno día para captar la devastación, mientras que el sonido de los martillos neumáticos y las excavadoras entra flotando por las ventanas abiertas.

Costa filma principalmente dentro de los hogares de este entorno urbano hiperdegradado, tejiendo escenas de la cama de Vanda y de la habitación contigua de su madre, una presencia cansada pero benigna, cuya puerta da a la calle, con una televisión que parpadea con el resplandor de los rostros blancos. El tercer espacio es la habitación vacía en la que Pango, un joven caboverdiano, instala su hogar: diligentemente barre el suelo, pega un poster en la pared, ajusta la posición del armario de esquina robado, mientras sus amigos pasan por allí a chutarse y a pasar el rato, una escena doméstica corriente, con el añadido de las agujas, las jeringuillas y las gomas. Costa puntúa estas escenas con «*pillow shots*» que recuerdan a Ozu, escenas cotidianas del barrio, las calles bajo la amenaza de las excavadoras.

El espacio vacío, la forma paciente y pictórica y la cualidad carismática de la propia Vanda evocan en conjunto el minimalismo épico del cine de Andy Warhol de mediados de la década de 1960. Combinada con el vídeo digital de Costa, que acentúa la atmósfera, aislando cada mosca, la película desarrolla una técnica fotográfica realista, que se amplía hasta casi un grado alucinatorio. Pero donde otros minimalistas digitales, como Wang Bing o James Benning, usan largos planos fijos para centrar la mirada del espectador en los paisajes exteriores o en el entorno industrial, el cine doméstico de Costa alcanza una intimidad impresionante, manteniendo la cámara en interiores. Sin ahorrarnos los horribles ataques de tos de Vanda, o la suciedad que la rodea, Costa se esfuerza en hacer composiciones prístinas, abiertamente bellas: las muletas apoyadas en una pared, un hombre desnudo bañándose en agua caliente en medio del jaleo de la demolición, una papelera roja de plástico llena de mecheros gastados, el color púrpura lila del jersey de Vanda contra el muro verde de Fontainhas. A veces estas imágenes rozan lo devocional, y Costa en un momento dado permite que el paisaje sonoro de toses, excavadoras y perros deje paso al *Agnus Dei* de la *Misa en sí menor* de Bach procedente de la televisión. Vanda empieza una discusión sobre el santuario de peregrinación de Fátima antes de cortar cáusticamente su propia melancolía: es una «mina de oro para carteristas y vendedores».

En la dignidad que Costa otorga a sus protagonistas, las drogas están omnipresentes en *El cuarto de Vanda*, pero sin juicio, otra herencia de Warhol. Los rituales del consumo de drogas, la labor manual de rascar, enrollar, quemar, el lío de las agujas y del papel de plata, siempre figuran junto a los trabajos domésticos. El amigo de Pango le ayuda con la limpieza con una aguja colgando del brazo. Cuando no está fumando o vendiendo verdura, Vanda está ayudando a su madre en casa; a Zita se le pide que ayude a despellejar un conejo. La supervivencia es en sí misma una forma de trabajo en Fontaínhas y Costa se ha referido al paro existente allí como «la peor explotación capitalista»²². Vanda y sus amigos reflexionan sobre el tema. «Estamos en paro, pero eso es un trabajo», un hombre le dice a otro. Vanda le dice a un amigo que «hemos elegido esta vida de drogas. Esta es la vida que queremos». Pero la cuestión de la libre voluntad queda abierta, mientras el sonido de los martillos neumáticos sube de volumen y las paredes mismas de Fontaínhas son desmanteladas.

De nuevo en el exilio

Costa ha dicho que *En el cuarto de Vanda* es su primera película, en el sentido en el que fue «la primera vez que encontré la posibilidad de familia». Su obra posterior estaría impulsada por un profundo sentido personal del compromiso y, con la destrucción de Fontaínhas, Costa se convertiría en «parte de la caravana» y seguiría a sus habitantes hasta el complejo blanco de rascacielos de Casal da Bobo, en el que fueron realojados, y que constituye el segundo lugar principal del exilio en el canon de Costa²³. El resultado, *Juventud en marcha* (2006) es una película de ciento cincuenta minutos cincelada a partir de trescientas veinte horas de material rodado por Costa a lo largo de año y medio. Pero su mezcla de modos cinematográficos representaría una ruptura radical con el documentalismo realista de *En el cuarto de Vanda*. En los años intermedios, Costa había filmado un documental para Arte, *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?*, sobre el montaje de *Sicilia!* por parte de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Limitado a la sala de montaje, con Huillet trabajando en la moviola en la parte izquierda de la imagen y Straub haciendo un comentario continuo desde el umbral

²² Vinculando el «paro, la pobreza y la tristeza» de Fontaínhas con la larga historia del colonialismo portugués, Costa ha dicho de Vanda y sus amigos: «Las drogas son únicamente otro castigo que se les ha impuesto. Y me parecía claro que estaban trabajando, y no solo porque traficaran», P. Costa en M. Peranson, «Pedro Costa: An Introduction», cit., p. 13.

²³ M. Peranson, «Pedro Costa: An Introduction», *Cinema Scope*, cit., pp. 6-15.

de una puerta a la derecha del encuadre, este doble retrato bien podría llamarse *En el cuarto de los Straub*, otro drama de habitación. En *Juventud en marcha* vemos a Costa experimentar con una puesta en escena más teatral y metafórica, afin a la práctica de Straub y Huillet de que los actores declamen sus líneas de una manera cuidadosamente ensayada, «citándolas» como decía Brecht²⁴. Y al igual que las producciones italianas de Straub y Huillet, los protagonistas de Costa se sitúan aquí en un gran escenario histórico: el exilio poscolonial y la revolución inacabada de Portugal son los temas de Costa, a los que no se les concede nunca un tratamiento estrictamente realista, sino que se evocan como el telón de fondo de Fontainhas.

En ese sentido, *Juventud en marcha* es una película aún más desoladora que *En el cuarto de Vanda*, despojada como está de buena parte del placer visual que Costa extraía de Fontainhas. Otro retrato doble, combina material etnográfico del nuevo cuarto de Vanda –donde relata la terrible historia del nacimiento de su bebé adicto y se lamenta de la muerte de su madre y de su hermana Zita– con la odisea de su segundo protagonista, Ventura, para quien Costa desarrolla un nuevo lenguaje cinematográfico, más experimental, a la vez que vuelve a desplegar los motivos políticos y estéticos de *Casa de lava*. Educado en Cabo Verde, Ventura llegó adolescente a Lisboa en 1972 para trabajar en la construcción, formó parte de la primera generación de africanos que construyeron su casa en Fontainhas. Cuando Costa lo conoció allí, durante el rodaje de *En el cuarto de Vanda* –una presencia sorprendentemente alta, enigmática, con una mirada penetrante y una rigidez zombi como si viniera de una película de Jacques Tourneur– era considerado un «fracaso» de la comunidad, diagnosticado de esquizofrenia que él mismo se trataba con alcohol. En *Juventud en marcha*, elegante con su traje negro y su camisa blanca abierta, se convierte en el protagonista y guía de la película²⁵.

Ventura (nombre muy adecuado) parece un alma perdida en una odisea. Primero lo vemos silueteado contra los blancos rectángulos elevados de Casal da Bobo, llamando a Vanda a gritos, que responde desde una de las minúsculas ventanas: «¡Eh, Ventura!». Su búsqueda parece ser la recuperación de la comunidad. Ventura nos conduce a lo largo de las células blancas de los bloques de protección oficial del Casal da Bobo,

²⁴ En *Juventud en marcha* Costa ensayó rigurosamente con sus actores, haciendo a veces hasta treinta tomas para alcanzar la dicción requerida.

²⁵ Costa en conversación con Laura Mulvey, septiembre de 2015. El título de la película hace referencia irónica al lenguaje de los movimientos anticoloniales y comunistas.

pero también en los ámbitos sombríos de la alta cultura –arrellanándose en un recargado sofá de terciopelo bajo *La huida a Egipto*, de Rubens en la Fundación Gulbelkian– y nos retrotrae a los días febriles de la Revolución portuguesa. Su búsqueda le lleva de cuarto en cuarto, escuchando las historias de sus diversos «hijos», reales o imaginados, cada uno con el relato de sus penas, amplificando la cualidad coral de la película. Zita está ausente, pero vemos cómo su cortejo fúnebre parece desarrollarse fuera de campo, con Ventura parafraseando un fragmento de *La bestia humana*, de Renoir: «No fue el veneno que tomó, fue todo el veneno que habían tomado por ella antes de que llegara a este mundo». En un encuentro con un funcionario municipal –otro caboverdiano, trajeado y aburguesado– Ventura pide que lo realojen en un piso lo bastante grande como para sus veinte hijos. Con su hija, Bete, que aún vive en una de las pocas casas que quedan en Fontaínhas, busca formas y patrones en las pátinas de las paredes pintadas gastadas por el tiempo, contrastando agudamente el verde de Fontaínhas con el duro pladur desnudo y blanco de Casal da Bobo. «Cuando nos den cuartos blancos, dejaremos de ver estas cosas», dice Bete. «Todo habrá terminado».

Juventud en marcha combina la horizontalidad de un drama de habitación de protección oficial con las líneas verticales de la forma épica. Ya no estamos en el presente musical y denso de *En el cuarto de Vanda*, sino en un tiempo múltiple y ambiguo, cuyas capas interrelacionadas solo son inteligibles a través de la memoria de Ventura. La película se abre con un primer plano, rodado casi en una oscuridad completa, de una mujer africana blandiendo un cuchillo, contándonos cómo echó a su marido, ¿Ventura? El minimalismo austero de Costa proporciona pocas balizas para entender estas escenas en *flashback*, desde luego no las habituales señales en el vestuario o en un rejuvenecimiento evidente. En uno de esos momentos, Ventura comparte los problemas de su amigo Lento, un compañero caboverdiano de la construcción, en una cabaña que ha sido incendiada. Juntos memorizan una carta de amor, derivada del mismo poema de Desnos que ya figuraba en *Casa de Lava*:

Nha cretcheu, mi amor
 estar juntos de nuevo iluminará nuestras vidas al menos treinta años.
 volveré a tu lado fuerte y amante.
 Desearía ofrecerte 100.000 cigarrillos, una docena de vestidos bonitos,
 un coche, esa casita de lava con la que siempre soñaste, un ramo
 de tres céntimos.
 Pero sobre todo, bebe una botella de buen vino y piensa en mí.
 Aquí no hay nada más que trabajo...

Los versos del poema funcionan en el cine de Costa como un hilo de nostalgia masculina a lo largo de las inmensas distancias de la migración, el exilio y la deportación, representando la contradicción entre el trabajo y el amor. En *Juventud en marcha*, también acompañan el refugio de Ventura en la locura, a medida que él y Lento, supuestamente en 1974, se recitan el poema el uno a otro entre un creciente fervor revolucionario que ambos interpretan como inherentemente amenazador: las miserias que se amontonan en el Casal da Bobo de hoy son una imputación a la revolución traicionada. Los observamos hasta que poco después sellan su cabaña –la puerta cerrada que nos deja imaginando– y nos quedamos en la oscuridad.

La revolución de Ventura

Complementaria a *Juventud en marcha* y en muchos sentidos su secuela, *Caballo dinero* (2014) se aleja de la escena doméstica para privilegiar el lugar de la memoria traumática y de la conciencia acosada, con toda la fragmentación narrativa que eso supone. La película adopta como su «texto» los dolorosos recuerdos de Ventura de la Revolución de 1974 y la toma de conciencia de Costa de que, a pesar de la gran población migrante en Lisboa en aquel momento, no hay prácticamente rostros negros en las manifestaciones masivas del 25 de abril. Educados en las colonias portuguesas en condiciones de extrema pobreza y brutal represión política, Ventura y otros inmigrantes africanos jóvenes en Lisboa se escondieron entre los matorrales, aterrorizados de lo que los soldados del Movimento das Forças Armadas –las secciones del antiguo ejército colonial, que ahora se levantaban contra su propia dictadura– podrían querer hacer. Como ha dicho Costa, es una empresa peligrosa colocar la memoria colectiva en las manos temblorosas de un loco: «Al mismo tiempo, se diría que el cine se ha inventado para hacer exactamente esto»²⁶.

El modo de la película es poético, asociativo; su estructura refleja la topografía de la mente torturada de Ventura, a medida que viaja por lo que Costa ha descrito como «una noche baudeleriana» vagando por una inmensa red de claustros y túneles que son tanto las habitaciones de su mente alucinando como el hospital en el que se le está tratando. Pero *Caballo dinero*, una vez más, es un proyecto colectivo, desarrollado a lo largo de años de intenso trabajo que implicó a Costa, a un equipo ligeramente ampliado

²⁶ P. Costa en A. Cutler, «Horse Money: An Interview with Pedro Costa», cit.

con dos o tres personas, más el pequeño grupo de migrantes africanos que protagonizan y desarrollan la película, hablando en escenas improvisadas: se trata de una práctica que tiene más en común con una pequeña compañía de teatro que con un rodaje cinematográfico. El propio Costa ha dicho que hay cosas en la película que él no entiende, que proceden de los caboverdianos y, especialmente, de Vitalina Varela, una prima de Ventura de 50 años que llegó de las islas durante la filmación.

La trama de la película desafía toda racionalización; en lugar de cualquier continuidad espacial o cronología, *Caballo dinero* se desarrolla mediante imágenes alucinadas. La secuencia inicial, un montaje mudo de las extraordinarias fotografías de la vida en los bloques de apartamentos de Nueva York *fin de siècle*, obra del periodista y activista social Jacob Riis, dejan paso a un retrato formal al óleo de un hombre negro y después a un plano paneado (el primero desde *Ossos*) de Ventura descendiendo una escalera oscura que conduce a una verja de hierro, como la salida de la casa de locos de Goya. Descenso a la memoria, al pasado, pero también a una mazmorra que conjura la esclavitud. Durante buena parte de la película, Ventura sigue bajo la tierra, o en el hospital; deambula por ahí, se detiene para conversar en salas de examen abarrotadas o está tumbado en la cama recibiendo visitas de los amigos de Cabo Verde, cada uno con su lamento particular.

Un visitante, Delgado, prendió fuego a su casa con su familia dentro y nunca volvió a hablar; Benvido se cayó del tercer piso de una obra; Lento vendía droga para suplementar su salario de obrero y se enganchó. Más tarde, Ventura visita la fábrica abandonada en la que trabajó en una época, donde Benvido le habla de un hombre que murió víctima de una máquina que no funcionaba bien. La amarga realidad de los accidentes industriales y de las familias rotas es un estribillo que se repite a lo largo de la película: «Seguiremos cayendo desde el tercer piso. Seguiremos siendo mutilados por las máquinas [...] Nos quemaremos. Enloqueceremos. Son esos hongos en las paredes de nuestras casas. Siempre hemos vivido y muerto de esta manera. Esta es nuestra enfermedad».

Caballo dinero es una película lacunaria y la discontinuidad es inquietante. Aquí Ventura frecuentemente cambia de vestuario, a veces está discreto, en pijamas de hospital a rayas, otras veces glorioso en una camisa con volantes y pantalones rojos; en otro momento lleva únicamente una gorra, botas y ropa interior roja. La realidad permanece

indeterminada; a veces Ventura es claramente el obrero anciano jubilado que vemos, otras veces parece estar viviendo en su propio pasado. Al inicio, anuncia: «Tengo 19 años y tres meses», y más tarde el diálogo lo describe como un joven que aún tiene que construir su chabola en Fontainhas o traer a su esposa Zulmina con él. Una figura le dice: «Has muerto mil muertes, Ventura. ¿Qué más da una más?». Atrapado en una pesadilla, está viviendo cada momento de su vida simultáneamente, toda la gloria y toda la miseria a la vez.

Ventura comparte la película con Vitalina, una figura fantasmal que emerge de las tinieblas como si saliera directamente de la imaginación de Ventura. Ha llegado a Lisboa demasiado tarde para el funeral de su marido, uno de los muchos obreros caboverdianos, separados de su esposa e hijos que se quedaron en las islas. Cuenta su historia con una declamación susurrada: las demoledoras noticias de la muerte, la batalla para conseguir un pasaporte y un billete de avión, la agonía de un vuelo en duelo y la pérdida redoblada al llegar: «Llegué a Portugal con una fiebre altísima, empapada, helada. Eso fue el 30 de junio de 2013. El funeral de mi marido había sido tres días antes». En los mismos tonos apagados establece su presencia leyendo los testamentos burocráticos de su vida: su certificado de nacimiento de 1960, el certificado de matrimonio oficial caboverdiano de 1982, el certificado de defunción de su marido. Careciendo de papeles de ciudadanía, sabe que su situación es precaria y se refugia en las sombras de la película. Una figura que cruza los géneros del documental y de la ficción, Costa en una entrevista ha destacado la realidad de su lucha: «Vitalina Varela no es Madam X. No es un fantasma. Es una mujer caboverdiana de 50 años que aún no tiene sus papeles en regla en Portugal. Es alguien que aún no ha podido obtener una pensión miserable por la muerte de su marido».

La película culmina en una terrorífica secuencia de veintiún minutos en la que Ventura en pijama se encuentra perdido en un ascensor con un soldado armado inmóvil cubierto de pintura plateada²⁷. El soldado adopta posturas diferentes en cada plano, pero el corte eclipsa su movimiento. Parece hablar, aunque sus labios no se mueven. Desafía a Ventura preguntándole: «¿Estás con nosotros? ¿Estás con la revolución?». Ventura

²⁷ Esta escena, el primer plano de la película, aparece en una versión con un montaje ligeramente distinto como *Dulce exorcismo*, la contribución de Costa a la película colectiva de 2012 *Centro histórico*. Como implica este título alternativo, la batalla de Ventura contra sus propios demonios aquí es una especie de exorcismo terapéutico, a la vez confesión y juicio.

tiembla de miedo ante la aparición. «Viva la revolución. Unidos resistiremos, unidos caeremos», replica malogrando el eslogan con su miedo. Como el resto de las localizaciones de *Caballo dinero* –gueto, mazmorra, hospital, fábrica, cripta– el espacio militar administrativo del ascensor es en sí mismo una estructura muy simbólica. *Caballo dinero*, la película más etérea de Costa, es, en cierto sentido, también la más concreta, en la medida en que directamente se enfrenta al legado de la Revolución de los Claveles de 1974 y a todo lo que derivó de ella.

Esta aventura final de Ventura en *Caballo dinero* refleja la filosofía de Costa del cine como desasosiego, esa idea buñueliana de inquietud, que implica hacer que el espectador «sienta que hay algo que no está bien». La primera película que se proyectó, *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (1895), de los hermanos Lumière, y la primera fotografía que se publicó (la instantánea de Nadar de doce *communards* muertos, 1871) son ambas «cosas terribles» insiste. No historias de amor, sino «angustias». Los hombres y mujeres captados sonriendo mientras salen de las fábricas Lumière a una calle bañada por el sol (bajo la mirada de su patrón) no están saliendo de la fábrica sino de una cárcel. El espacio que ocupaba Fontainhas ahora se ha convertido en un inmenso centro comercial, donde Costa no ha filmado ni filmará nunca. El lugar ya no es «la calle» en el sentido de Chaplin, sino que se parece más al banco o al hotel del cual el vagabundo –y director– han sido expulsados. Pero su octava película de ficción, ahora en posproducción, continúa mostrando la angustia que rodea a Fontainhas y, trabajando en estrecha colaboración con un reparto similar, trata sobre la llegada de Vitalina a Lisboa y su descubrimiento de la destrucción del barrio. Reflexionando sobre una trayectoria que le ha conducido desde la cinefilia y el homenaje a los géneros, a través del etnodocumental ficcionalizado, al expresionismo experimental, Costa ha declarado, haciéndose eco de Godard, que «los directores de verdad no distinguen entre la ficción y el documental, nosotros filmamos la vida»²⁸.

La otra mitad

¿Dónde, entonces, se puede situar la obra de Costa? Entre los cineastas contemporáneos, su obra se puede situar en un arco entre esa constelación de cineastas comprometidos, principalmente documentalistas

²⁸ P. Costa, «A Closed Door That Leaves Us Guessing», cit.

etnográficos –entre ellos Wang Bing, Agnès Varda, Chantal Akerman– y directores más expresionistas o surrealistas como Apichatpong Weerasethakul. Pero es complicado pensar en otro director, pasado o presente, que haya combinado un formalismo tan riguroso con un interés tan paciente, casi terapéutico por aquellos con quien trabaja. La combinación de compromiso social con radicalismo formal evoca la obra de Straub-Huillet, los protagonistas del extraordinario documental de Costa *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?* Pero allí donde la pareja francesa tomaba los textos de la alta cultura europea como su punto de partida –Hölderlin, Brecht, Pavese, Cézanne, Corneille– los textos primarios de Costa han sido más eclécticos: películas de género; fragmentos sueltos como el poema de Desnos; lugares, como Cabo Verde o Fontainhas; por encima de todo, los personajes individuales mismos, Vanda, Ventura, Vitalina: textos que él admite no entender siempre.

Al mismo tiempo, rechazando una cultura contemporánea que «le ha dado la espalda al mundo, y, por lo tanto, a la gente» se ha alineado en cierto sentido con la tradición de la fotografía y el cine documental realista: junto con la invitación de Chaplin a rodar en la calle, su *œuvre* se asienta en el linaje de Jacob Riis, Walker Evans y otros fotógrafos cívicos que tomaron partido por «la otra mitad». En estos términos, el realismo se convierte en un imperativo ético –hacer «visible lo invisible» como dice él²⁹, más próximo al realismo modernista de Brecht que a la concepción historicista del concepto de Lukács. Mientras Lukács identificaba el realismo con un repertorio progresivo y vinculante de formas, sin las cuales no se puede alcanzar la representación de la realidad, Brecht consideraba el realismo como un fin, el desvelamiento de la realidad, que se podía abordar mediante una variedad de medios formales, dependiendo del caso, de la situación o del objetivo en cuestión.

De hecho, el «realismo», para Costa, parece ser su propia fórmula singular. Sus películas, a la vez documentales y poéticas, están muy alejadas del naturalismo mimético. Sus escenas minuciosamente compuestas, sus seres misteriosos y los acontecimientos a veces surreales –el soldado plateado en el ascensor– presentan un cine que es elíptico y enigmático, poblado por personajes cuyos motivos solo podemos intentar adivinar, siendo eso lo que les hace «reales». Los lenguajes privados del sueño y de las imágenes pueden pagar por su integridad un precio en forma de falta de comprensión y, con *Caballo dinero*, Costa claramente decidió asumir

²⁹ *Ibid.*

el riesgo de alejar al público privilegiando el relato de Ventura sobre su vida. Costa es, por consiguiente, un realista comprometido, cuyo trabajo no es en diversos aspectos obvios en absoluto realista. Muchos elementos formales en la obra de Costa contienen esta paradoja elemental: Fontainhas es a la vez el lugar del realismo de Costa, en el sentido de que esa es la realidad que trata de captar, pero también impide nuestro acceso al lugar, nos cierra la puerta. Sus personajes parecen habitar una especie de representación neorrealista, por una parte, mientras que por otra, Costa los representa como fantasmas de la historia, zombies de los edificios en obras. Sus películas no son fáciles, pero, como Costa ha señalado: «Difícil solía ser algo bueno»³⁰.

³⁰ P. Costa, «On Revenge and Tragedy in Cinema and Life: In Conversation with Pedro Costa», en *Four by Three Magazine*, disponible en fourbythreemagazine.com.

traficantes de sueños

www.traficantes.net

C/Duque de Alba 13, 28012. Madrid



El arcano de la reproducción.

Amas de casa, prostitutas, obreros y capital

Leopoldina Fortunati

Colección: Mapas 55

PVP: 22 €

Este es un libro anómalo, al menos desde una perspectiva feminista. Con una profundidad que exige esfuerzo, al tiempo que produce perplejidad, Fortunati nos introduce de lleno en una crítica interna

a las categorías marxianas. En el centro de la discusión, se encuentra el trabajo de reproducción y cómo éste, realizado mayoritariamente por mujeres, ha sido objeto de una continua desconsideración por parte de la propia tradición marxista. A partir de estas premisas, Fortunati explora la doble figura de la mujer como obrera del hogar y secundariamente como obrera del sexo, ambas en posición subordinada y sin embargo crucial en la reproducción presente de la fuerza de trabajo masculina y futura en el marco de la familia capitalista. La acumulación de capital se muestra así como un proceso complejo que requiere para su realización no únicamente del trabajo de fábrica, sino también de una explotación completa del trabajo femenino.

Atenta a las transformaciones que se producían ya a finales de la década de 1970 y al impacto que el feminismo tuvo en la crisis de la familia patriarcal, este libro tiene a la vez la condición de arqueología del tiempo presente y de inspiración de lo que puede una crítica feminista y anticapitalista. La actual centralidad de la reproducción y de los cuidados en el análisis no debe escapar a la lectura de este texto clásico, que hasta ahora no ha estado disponible en lengua castellana.