

Pedro Costa: habitar el espacio, una cuestión de política

Horacio Muñoz Fernández [*]

Resumen. A partir de *En el cuarto de Vanda* (2000) Pedro Costa optará por una reducción de las infraestructuras cinematográficas. Esto supondrá un cambio radical en la manera que, hasta ese momento, el cineasta luso tenía de acercarse a los lugares y representar los espacios. Costa podrá establecer, gracias a la liviandad de las cámaras digitales, una vinculación afectiva con los espacios que filma. Esta manera heideggeriana de habitar los espacios es la que le permitirá descubrir el potencial poético que se esconde en el barrio marginal de Fontainhas. Realiza con su cámara una revalorización estética de los espacios que adquiere una verdadera dimensión política. Su marcado hiperrealismo no le impide que la creación de composiciones pictóricas elaboradas y que la imagen, a veces, tienda hacia abstracción. Tal concepción espacial se mueve entre Michelangelo Antonioni y Jean Marie Straub. Su cine es la muestra evidente de cómo una estética del espacio se transforma en política.

Palabras clave: cine, Pedro Costa, espacio, política, digital, habitar, estética

Abstract. From *In Vanda's Room* (2000) Pedro Costa decides to reduction cinematographic infrastructure. Those suppose a radical change in the way that, until this moment, the Portuguese filmmaker had to records the place and depicts space. Costa, thanks to lightness digital camera, can make to affective link with space that he films it. This new «heiddegerian» way to inhabit space will let him to discover the potential

aesthetic that is hides in Fontainhas's neighborhood. Pedro Costa will make with his camera an aesthetic space revaluation that becomes a really politic dimension. Costa's hyperrealistic doesn't prevent that he can make stylized frames, and the picture, sometimes, can tend to aesthetic abstraction. His spatial conception is between Michelangelo Antonioni and Jean Marie-Straub. And his cinema is the proof how the aesthetic space is also politic.

Keywords: cinema, Pedro Costa, space, politic, digital, inhabit, aesthetic

Lejos quedan los años en los que le cine sirvió como método de intervención política, instrumento de concienciación y de propaganda ideológica. Un cine que tomó partido en las luchas sociales, que desveló injusticias, que exhortaba a la revolución y que empuñaban la cámara como un arma. Sería imposible hoy la aparición de grupos políticos cinematográficos como en Francia: el *SLON*, formado por autores de la talla de Godard, Klein, Marker; el grupo *Dizga Vertov* con Gorin y Godard y su interesante combinación de acción y reflexiones teóricas y estéticas; en Latinoamérica: el argentino *Cine Liberación* del que formaba parte gente como Fernando Solanas y Octavio Gettino, creadores del manifiesto *Hacia un tercer cine*; el *CUPC* chileno o el grupo *Ukamau* en Bolivia, con la figura fundamental de Jorge Sanjines.

Pero no sólo este cine político militante ha quedado «desfasado» en el mundo contemporáneo. También aquel cine parabólico y simbolista, más enigmático y ambiguo pero que no por ello renunciaba a la concienciación ideológica y los mensajes políticos. Ése que utilizaron cineastas como Luis Buñuel, Marco Ferreri, Miklos Jacso, Paolo Passolini o Dusan Makavajev. Fue el mismo cineasta yugoslavo en la provocativa *Sweet Movie* (1974) el que mostró, a través de una parábola satírica, las contradicciones a las que se enfrentaban

ciertas propuestas de tal cine político fuertemente vinculado a la izquierda marxista. Como señalaba Balints Kovacs en un análisis de la película: «la crítica marxista al capitalismo aparece tan destructiva (y nefasta) como el mismo objeto que se crítica» (2007: 380).

En 1982 Hal Foster, en una de sus obras fundamentales: *Recordings, Art, Spectacles and Cultural Politics*, hablaba de la necesidad de re-definir la noción de arte político (2001: 109). La nueva coyuntura económica y social obligaba a reactualizar y repensar la relación del arte con la política. Hoy, el cine que hace política ha dejado fuera las proclamas incendiarias, las pancartas y los eslóganes. La eficacia del actual cine político no consiste, como antes, en concienciar socialmente y en transmitir mensajes éticos. La obra de Pedro Costa es una buena muestra de cómo hacer política sin tener que recurrir a exhortaciones ni mensajes sociales. En su cine la explicación sociológica o la intención movilizadora brillan por su ausencia. Así, su gran reto, decía Ángel Quintana, «reside en llevar a cabo un cine de carácter político sin necesidad de preguntarse cuáles fueron las causas que condujeron a un barrio hacia la pobreza» (2012). No se trata tanto de narrar o explicar los motivos y buscar los culpables de la situación de Fontainhas como de compartir, habitar y mostrar ese espacio. Las largas sesiones de rodaje le permiten no sólo transmitir la sensación de estar allí sino la sensación de vivir allí. El cine de Pedro Costa surge de una intensa relación afectiva con el espacio y las personas a las que filma, que únicamente será posible gracias a la reducción de las infraestructuras cinematográficas que le posibilitará el digital. Su obra «ha transformado los juegos dialécticos de antaño en juegos de espacio» (Rancière, 2012: 126). La política en su cine es antes que nada una cuestión de espacio.

Después de *Ossos* (1997) Pedro Costa realizó un brusco giro en su carrera. Aunque la película había tenido éxito, no se encontraba satisfecho con el

resultado porque no había sido capaz de representar y acercarse al barrio de manera correcta. Para el cineasta, *Ossos* era una película cobarde e incompleta al estar protegida por una gran infraestructura de producción: «La organización del trabajo, todos los camiones, aquello no casaba con el barrio» (Neyrat, 2009: 37). La mirada de *Ossos* es la de un cine que intenta filmar un espacio sin involucrarse en él: «Imponíamos un aparato enorme a un barrio ya explotado por todo el mundo que no tenía necesidad de ser explotado por el cine» (ib.: 38). Costa había gravado su sistema y su dispositivo sobre barrio, por eso la película fracasa: porque intenta captar y comprender el espacio de Fontainhas desde una posición de dominio y desde el exterior. El poste de teléfono que estaba en una de las esquinas de la entrada al barrio, y que Costa filma desde diferentes encuadres a lo largo de la película, era la representación física de un límite y de una disposición [Imágenes 1 y 2]. El cineasta traspasará ese umbral modificando la mirada exterior por la interior; el contrapicado de las callejuelas estrechas por los planos a la altura de los ojos. Advierte que cada lugar reclama a las personas unas acciones específicas sobre él si queremos que mantenga su carácter y siga siendo lugar (Maderuelo, 2008: 18). Fontainhas no había sido Fontainhas en *Ossos*, sino lo que Costa les había obligado a ser. Como señala el filósofo Jacques Rancière: «en sus siguiente película el cineasta renunciará componer decorados para explicar historias y a explotar la miseria como un objeto de ficción» (2012: 130).



Ossos, mirada exterior y contrapicado

Pero para esto el cineasta se liberará de las presiones y artificios del sistema convencional de rodaje. Reducirá todos los oropeles y gastos que son habituales en cualquier rodaje: ingenieros, actores, eléctricos o *catering*. Todo el dispositivo de rodaje será puesto bajo un severo régimen. Decide prescindir de un gran equipo y se compra una pequeña cámara digital. Esta reducción en la infraestructura, unida al cambio de lo analógico a lo digital en su cine, le permitirá establecer una relación más estrecha con el espacio del barrio portugués de Fointanhas que iba a ser demolido. A partir de *En el cuarto de Vanda* (No quarto da Vanda, 2000) el cine de Pedro Costa surgirá de una intensa vinculación emocional con los lugares y las personas. Su trabajo consistirá en habitar un espacio en lugar de trascenderlo, en «inmiscuirse relacional y afectivamente en ese medio» (Castro, 2011: 88); en adaptarse a los ritmos del barrio y de la gente; en volver, como decía el cineasta Nobuhiro Suwa (2010), a los «ritmos de la vida humana».

Pero para habitar un espacio hay que crear un hábito; es a través de la repetición, de la rutina como Costa se familiariza y encuentra con los espacios. Porque como escribe José Luis Pardo «los espacios no son hechos por sus habitantes ni inventados por sus individuos (¡ellos son individuos!); están hechos de hábitos y son los hábitos quienes hacen al habitante o, mejor aún, habitúan, hacen habitantes» (1991: 64). Lo primero era ir todos los días, sentirse cómodo, conocer el barrio. De ahí que Costa declaré: «Perder el tiempo, incluso rodar simplemente por rodar, eso formaba parte absolutamente del proyecto. Es decir, ir más despacio y hacer como si nada pasara [...] También rodamos para perder cosas, no sólo para ganarlas» (Neyrat 2008: 113).

A partir de *No quarto da Vanda*, Pedro Costa comienza a comprender el cine como un trabajo; una actividad marcada por las rutinas y los hábitos. Esta concepción del cine, si se quiere proletaria, es la que permite a Costa conocer, entender los espacios. Es a partir de este aprender, cuando el cineasta portugués, puede aprehenderlos. Como señala José Luis Pardo: «la observación empírica hace surgir algo no empírico y no observable, algo que convierte al Espacio más extraño —región inhóspita, vacía, deshabitada— en el Espacio más propio (Heimliche, Unheimliche, Heimkehr)». Esto significa que el hecho de repetir la observación empírica acaba por mellar su insensibilidad, «por abrir una brecha una escisión en su interior» (Pardo, 1991: 63). Es de esta forma como Pedro Costa descubre y saca a relucir un potencial poético que no estaba a primera vista en un espacio tan sórdido y miserable como la habitación de Vanda. Es la experiencia la que define y posibilita el espacio. Costa fue durante dos años a filmar a Fontainhas. De tal manera que el tiempo de rodaje y el de la vida se equiparan. Lo que vemos tiene que ser lo que hacemos, le dijo Costa a Cyrill Neyrat (2008: 148). Así se consigue un equilibrio entre lo que está delante y detrás de la cámara. Una complicidad espacial que solo pudo ser posible gracias a que Costa se desprendió de todo lo accesorio y lo superfluo: menos infraestructuras y medios a cambio de más complicidad e intimidad.

Esta labor de simplificación de la infraestructura humana y técnica también se hará palpable a través de la inmutabilidad de las composiciones. Todo el trabajo compositivo de Pedro Costa parte, en los inicios, de un elemento de contingencia con el espacio: «El plano fijo viene, en primer lugar, de que estando yo solo no podía hacer otra cosa. Los travellings estaban totalmente descartados, no tenía ni el espacio ni los medios» (Neyrat, 2008: 86). Pero también de una oposición a sus propios deseos y una resistencia contra las intenciones del diseño mismo de la cámara. Costa comenzará a trabajar con

una pequeña cámara digital Panasonic. Este tipo de cámaras se fabrican para que el usuario las mueva todo lo que quiera. Su ligereza y facilidad de manejo invita a cogerla con la mano. Pero justamente Costa realiza con la cámara lo contrario de lo que se espera que se haga con ella. Debido a la inmovilidad y quietud de sus encuadres, las películas de Costa parecen pensadas para llevar la contraria a los creadores de la cámara: «No hago lo que ellos quieren que haga con ella. Por ejemplo, ellos quieren que la mueva mucho, y yo no quiero moverla. Eso es resistencia» (Costa, 2005). El cineasta portugués elige esa mínima herramienta con la intención de resistirse a las intenciones iniciales de su diseño: «Compre esta cámara Panasonic pero no voy hacer lo que Panasonic quiere. Las cosas se usan para trabajar, cámaras fotográficas, pequeñas cámaras, son muy útiles, son prácticas y poco caras, pero ojo, es necesario trabajar mucho con ellas y el trabajo es lo contrario a lo fácil. Lo fácil es la primera idea» (ib.). Esta ausencia de movimiento para mantener el encuadre estable permite acentuar los valores formales y compositivos del plano, y resalta las cualidades del espacio: luz, color, textura y sonidos.

Como hemos visto Costa concibe sus encuadres de manera autónoma. El paso al digital también supuso la renuncia a una planificación más fragmentada de aires bressonianos. Sus composiciones muchas veces preceden o anteceden a la acción; es decir, sus planos comienzan un poco antes de que nadie aparezca, o bien una vez que la figura humana ha desaparecido el plano continúa grabando. Este recurso (que en el mundo anglosajón se conoce como *pre-action-lag* y *post-action-lag*) es, sin duda, una influencia estética de la obra de Jean Marie Straub y Danielle Huillet. Con el *action lag* Costa acentúa la materialidad de la imagen y los espacios (al contrario de lo que habitualmente se repite, no se busca una experiencia temporal). En el momento en el que la figura humana ha desaparecido y el espacio queda vacío el espectador puede

leer los espacios. Así nos los recordaba Heidegger: «En el verbo leeren [vaciar] habla el lesen [leer]» (2009: 31).

A esta prolongación de la duración de los planos habría que sumarle que Pedro Costa normalmente sólo utiliza un «disparo» para cada secuencia. Los cortes casi siempre suponen un cambio de espacio. Tal forma de programación tan serial y autónoma, unido al estatismo de los encuadres, da lugar a una imagen-espacio donde la historia se ha subordinado a dicha imagen. No necesita ningún pretexto narrativo porque lo que busca «es articular una serie de situaciones que permitan la estilización de lo real hasta convertirlo en imagen» (Quintana, 2012: 159). Es la ordenación de las imágenes-espacios la crea un vínculo entre ellas, instaurando asociaciones y constituyendo una historia. Con todo este trabajo espacial y formal crea un espacio político muy alejado de las propuestas de cine social. Costa no ofrece ni transmite mensajes moralmente válidos. No busca explicaciones sociológicas o hacer entendible la situación de los desamparados. En ningún momento, pretende cambiar o reformar la situación en la que viven ese grupo de personas marginadas. Su propuesta consiste en disposiciones de los cuerpos y recortes del espacio de manera que consigue librar al espacio una lid estética que como veremos acaba adquiriendo una verdadera dimensión política.

Pedro Costa cuenta siempre una pequeña ficción personal para explicar el comienzo de *No quarto da Vanda*. Todo empezó con una invitación del tipo: «Ven a hacer cine a mi cuarto, yo soy una chica, tú eres un chico, evidentemente te gustamos mucho mi hermana y yo. Somos dos en el cuarto y tú vienes a pasar un rato con dos chicas en una habitación para hacer algo que te gusta: cine» (Neyrat, 2008: 47). A pesar de ser una invención, y de su carácter de fantasía casi sexual, con ella Costa deja claro cuál fue el punto de partida para la película: el espacio y las personas. «Tengo el deseo y la

convicción de que todo empezó por ahí. Por la entera presencia de alguien en un espacio controlado, dominado» (ib.: 26).

Después de *Ossos* y *Casa de Lava* el cine de Pedro Costa muestra una especial tendencia al recogimiento. El paso de lo analógico a lo digital también será un paso de los espacios abiertos a los cerrados; a las películas íntimas y clausuradas. El cineasta descubre que también podía rodar en habitaciones, puertas o pasillos. Esta idea de un cine rodado en espacios privados y pequeños permite relacionar la obra de Costa con la de otros cineastas. Algunos ejemplos de este cine de habitaciones serían: *La chambre* (1972) y *Là-bas* (2006) de Chantal Akerman; *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre* (1983) o *De son Appartement* (2007) de Jean Claude Rosseau.

Costa se instala con su cámara y su trípode en la pequeña habitación de Vanda. Después de un largo período el cineasta comenzó a comprender ese espacio minúsculo de apenas 6 metros cuadrados donde había dos chicas consumidas por la droga que apenas le dejaban un metro (Neyrat, 2008:47-48). Gracias a la paciencia y la intimidad transformará la habitación en otra cosa. Consigue que ese espacio lleno de mosquitos y moscas, con una atmósfera cargada de los humos de la heroína, y con una Vanda que tose y escupe como si estuviese a punto de fallecer, adquiera la dignidad de una capilla: «Tenía la ambición —una vez dije esto y se me entendió mal— de que un cuarto se convirtiera en una especie de iglesia. No una catedral, sino una pequeña iglesia, una capilla. Realmente una ermita pequeña, no San Pedro de Roma» (ib.: 54). Porque el trabajo que realiza *No cuarto da Vanda*, también consiste en la revalorización estética de un lugar sórdido y oscuro con el que busca, en palabras del filósofo Jacques Rancière, «hacer coincidir, más allá de toda estatización de la miseria, las potencialidades artísticas de un espacio y las capacidades de los individuos más desclasados para retomar su propio destino» (2007). Todo esto es el resultado de una lid estética que el autor se ha

propuesto para devolver la potencia estética a los espacios de los marginados. Costa no tiene reparo en estetizar los espacios de la miseria; en hacer que una habitación, un barrio o la gente luzcan bellos [Imágenes 3 y 4]. Aprovechar todas las oportunidades para convertir las vidas y los puntos de ese grupo de desamparados en un objeto artístico, devolviéndoles, al menos, la riqueza sensible.



«La ermita» de Vanda y Zita

Algunos autores (Rancière, 2009; Quandt, 2009) han querido ver en la habitación de Vanda y su escueta iluminación la influencia o la resonancia de la pintura del Siglo de Oro holandés. Pero los espacios de Pedro Costa, más que a Vermeer recuerdan al pintor tenebrista francés George de La Tour. Aquéllos donde el único foco de luz proviene de la llama de una vela o un mechero recuerda a los espacios levemente alumbrados de La Tour. Todos los personajes que aparecen en sus pinturas est n inmóviles. Son cuerpos de gente humilde que parecen estar frente al estupor de la muerte. El escritor francés Pascal Quignard decía que su obra está hecha de «la cara lamentable de las cosas en su doméstica desnudez» (2010: 58). Como en Pedro Costa sus espacios son oscuros y cerrados: «Una noche interior: una casa humilde y

cerrada donde hay un cuerpo humano iluminado por una pequeña fuente de luz» (ib.: 16). *No cuarto da Vanda* se ayudó de una lámpara de mesilla. Costa utiliza principalmente la luz natural, porque piensa que la artificial es demasiado violenta, y por eso sitúa a los actores cerca de puertas y ventanas, para aprovechar la claridad que se filtra a través de ellas. Su obra se muestra muy preocupada por esa fricción entre la luz y el hombre. Como señalaba Glória Salvadó (2012) este drama de luz tourneriano aparece también en la pequeña sala de montaje de *Onde jaz o teu Sorriso?* (2001) y en los lugares de ensayo de la actriz Jean Balibar en *Ne change rien* (2009) [Imágenes 5 y 6].



Jean Marie Straub y Vanda Duarte

Además, de La Tour y el cineasta portugués utilizan la misma economía de medios para revestir de grandeza la vida de aquéllos que parecen estar al borde de la muerte. «Se trata —como escribe Quignard— de una grandeza monumental cuanto más simple y tanto más simple cuanto más oscura» (ib.: 68) [Imágenes 7 y 8]. Ambos artistas comparten similar simplicidad de puesta en escena con un realismo despojado. Y estas palabras de Quignard escribe sobre de La Tour parecen referidas a *No cuarto da Vanda*:

Esos cuerpos, vistos a través de suaves contrapicados, adquieren la magnitud de ídolos. El número tan limitado de materias y colores que los revista hace

que aumente su verosimilitud. Estas telas y los cuerpos que las ocupan están contruidos como un gran almacón, un altillo, una gruta o tumba que choca voluntariamente contra los límites de la superficie (ib.: 29).



Saint Jean-Baptiste dans le desert (1651) y Paulo «el muletas».

Otro ejemplo de revalorización estética de los espacios sería el cuarto de los chicos. A pesar de su precariedad y su pobreza, Costa encuentra un inusitado potencial a través de una cuidada disposición espacial de los objetos. Como señala Ángel Quintana «una botella de agua de plástico, un cuchillo frente a la ventana de una casa miserable adquieren la dignidad de un auténtico bodegón» (2012: 160). Y parte de la importancia que la tradición del bodegón ha tenido en la pintura procede de la capacidad para aislar un lugar como puro espectáculo estético. Esta capacidad para dotar a espacios y objetos de una gran potencia expresiva es la misma que, en buena medida, hizo célebre al cineasta japonés Yasujiro Ozu. En Costa como en Ozu: «los objetos, las naturalezas muertas, son testigos silenciosos, de la vida de sus propietarios; son parte integrante de las casas, y de la vida de sus pobladores. Hasta el punto que, aun siendo mudos, hablan sobre aquellos» (Santos, 2005: 95). La presencia humana está ausente en ellos, y sin embargo esos espacios y esos objetos evocan su atmósfera humana. «Se produce de este modo una tensión entre la presencia implícita y la ausencia explicita del ser humano en esos

entornos domésticos y paisajes urbanizados, a los que se ve desprovistos súbitamente de presencia humana» (ib.). Los objetos que aparecen esparcidos sobre la mesa de uno de los interiores de *En el cuarto de Vanda* hablan de sus habitantes y sus circunstancias. Esa mesa desgastada, repleta de enseres «y pegada contra una pared sucia y deslustrada» nos transmite las condiciones de vida de sus habitantes: Ruço, Nurro, Nando y Paulo el Muletas. La misma que cuidadosamente Ruço raspaba con su navaja. Sin embargo estas «naturalezas muertas» de Pedro Costa no son tiempo —como escribía Deleuze sobre las de Ozu—, sino espacios donde la figura humana y la narración han quedado en suspenso [Imágenes 9 y 10]. Como señala Bryson: «La narración —el drama de la grandeza— es desterrada [...] La naturaleza muerta no queda impresionada por las categorías de la hazaña, la grandiosidad o lo extraordinario» (2005: 64).



Naturalezas muertas: *No cuarto de Vanda* y *La hierba errante*

Costa logra que comprendamos el barrio y la vida de Fontainhas a partir de la habitación de Vanda. El cuarto se convierte en «el centro de gravedad y epítome relacional de todo lo que le rodea» (Castro, 2011: 58). El espacio íntimo y privado de la habitación acaba resultando una sinécdoque: a través de un espacio tan reducido y pequeño, capta la esencia de todo un barrio a punto

de desaparecer engullido por los «bulldozers». La habitación convoca desde el inicio ese temido fuera de campo por medio de los sonidos de los obreros y las maquinas. De manera que logra una disyunción entre lo que vemos y lo que oímos. Las conversaciones entre Vanda y su hermana Zita dentro del cuarto chocan con el ruido procedente del exterior.

No quarto da Vanda sería un ejemplo más de estética de la desaparición de los espacios. De manera que podríamos emparentarla con trabajos como *Construcción* (José Luis Guerin, 2000), *24 City* (Jia Zhangke, 2008) o *Tie Xi Qu: West of the Tracks* (Wang Bing, 2003). Todas nos muestran y se centran en la destrucción los lugares como efecto de las remodelaciones urbanas de raíz especulativa, programas de limpieza y procesos de «gentrificación» urbana. Tal desaparición de los espacios tiene importantes consecuencias para la gente que ha vivido en ellos porque éstos son lugares culturalmente afectivos y tienen memoria. Cualquier remodelación urbana supone una eliminación de la memoria colectiva e individual de las personas que los han habitado. Costa, Zhangke o Guerin deciden filmarlos antes de que todo haya sido reducido a escombros. El cineasta y la película se convierten en testigo y testimonio de su acelerada desmaterialización de la aparición de las ruinas. La X pintada en las paredes es el símbolo inminente de la devastación y el desalojo inmediato. «La destrucción de Fontainhas interrumpe la existencia de un espacio y de unas vidas. La aniquilación de un territorio supone el final de unas trayectorias vitales, que a partir de este momento continuaran en suspenso» (Salvadó Correteger, 2012: 250). La destrucción del barrio es la destrucción de las raíces, de su memoria y de su cultura.

Todos los conflictos y problemas que sufren los personajes de *Juventude em marcha* están relacionados con el espacio. Los habitantes de Fontainhas, después de que fuese demolido, fueron realojados en un nuevo barrio de casas de construcción social: Casal da Boba. En *Juventude em marcha* los recientes

inquilinos de este barrio sufren una pérdida de su cultura y de sus raíces. Estrenan alojamiento, más limpio y nuevo, pero, como decía Heidegger, no lo habitan, sólo moran. «Al habitar solo llegamos por medio del construir» (Heidegger, 1994: 127). Explica Costa: «están en casas que ellos no han construido. Todo el barrio de Fontainhas, cada pared que ves en la película, se construyó por las noches [...] Esas casa formaban parte de su cuerpo; les han amputado una parte. Las nuevas casas blancas son diseños de laboratorio» (Neyrat, 2008: 165). Los antiguos habitante de Fontainhas se sienten extraños viviendo en un lugar que no han fundado, una imposición administrativa que rompe la comunidad del viejo barrio. El realojo supone una mejora de las condiciones materiales en la vivienda aunque no una mejora de sus vidas. Más bien todo lo contrario. Vanda, por ejemplo, está deseando poder decorar y acondicionar su vivienda como «las casas burguesas». Los nuevos espacios demandan un nuevo estilo de vida. Costa advierte de que el intento de imitar y copiar estilos de vida de la sociedad de consumo puede hacer que las condiciones de los realojados acaben siendo peores que en Fontainhas:

Para ocupar esos nuevos espacios que ves en *Juventude em marcha* hace falta mucho dinero. Mucho dinero para tener tres teles en tres habitaciones, los sofás, las alfombras, las máquinas, los frigoríficos que hacen cubitos de hielo. Y eso no puedes censurarlo. No puedes decir a la gente: «Te equivocas, no hagas eso porque después no te quedará más dinero para alimentar a tus hijos —cosa que sucede—. Es un juego capitalista, ten cuidado...» Ellos responden: «Escucha, me he pasado veinte años limpiando en casa de la señora Machin y su piso era blanco, grande, había sofás, ahora que tengo una casa quiero lo mismo». Es su *Arte y Decoración, Live*: ¡lo mismo que en las casas que limpiaban! Es gracioso y triste a la vez, para ellos esas casas son como estampas [...] Ahora que tienes un sofá, nadie piensa en sentarse y ver la tele. Pero está ahí, como en casa de la señora. Abres la puerta del salón y te presentan su imagen del salón. Puerta de la habitación: esta es mi imagen de

la habitación. [...] Se han gastado todo el dinero, todo lo que tenían, en esto (Neyrat, 2008: 163).

En Casal da Boba estamos ante un cambio de dimensiones respecto a Fontainhas. Frente al dédalo de las calles, las habitaciones de dimensiones asfixiantes y la oscuridad de *No quarto da Vanda*, en *Juventude em marcha*, los espacios son abiertos y blancos. Pero este cambio de dimensión tampoco supone una mejora. El Casal da Boba está todavía más desconectado que Fontainhas. Por lo tanto queda claro que este modelo urbano no soluciona los problemas reales de la gente de Fontainhas, sino que como ya señalaba la Internationale Lettriste de Debord, estas nuevas construcciones constituyen siempre una «prisión urbana» (Andreotti y Costa, 1996: 44). Un tipo de urbanismo inspirado en directrices policiales perpetuamente maquilladas con argumentos de mejora social y de salubridad.

«El nuevo espacio al que se enfrentan los vecinos de Fointainhas es, como en otras películas, un espacio desarraigado, sin la experiencia que lo pueda conformar en lugar [...] De ahí que la composición que hace el cineasta sea tan agresiva» (Urbina, 2010: 80). Una composición que, aunque sigue optando por la inmovilidad y el plano fijo, utiliza contrapicados muy acentuados que sumados a la gran cantidad de ángulos que presenta el nuevo espacio, hace de *Juventude em Marcha* una película mucho más abstracta. Unas composiciones muy pictóricas y antinaturalistas, con abstracciones y geometrías fuertemente marcadas. Costa muestra un gusto notable por los encuadres gráficos con fuertes diagonales y líneas en perspectiva que recuerda a Antonioni pero con un rigor compositivo muy próximo a los Straub. Así, filma en contrapicado y arrinconado en el borde inferior del plano la figura de un Ventura que ha ido al nuevo barrio a buscar a Vanda; pero éste se encuentra totalmente nortado en un espacio tan desangelado como el que forma las viviendas de construcción social de O casal da Boba. El emigrante

parece tan desorientado y alienado como Lidia en *La noche* (La notte, 1961). Ambas películas nos muestran a unos personajes aturdidos por unos espacios y unas edificaciones que parecen una inmensa clínica blanca [Imágenes 11 y 12].



Pedro Costa, que ya en *Casa de Lava* mostró un interés por la figura del zombie, recupera en *Juventude em marcha* a ese personaje tourneriano, esta vez encarnado en la figura de Ventura. Su silueta, muchas veces fantasmagórica, recorre los diferentes espacios vacíos. Y filma la figura de Ventura estática en cada uno de sus encuentros. Un calculado trabajo donde ese cuerpo hierático del emigrante caboverdiano queda muchas veces re-encuadrado a través de los marcos de las puertas. Es en estos momentos donde la puesta en escena de *Juventude em marcha* transmite un marcado aire fordiano [Imágenes 13 y 14]. De ahí que incluso el crítico Thom Andersen haya dicho que *Juventudem em marcha*: «Es como *The Searchers* pero mejor. Es *The Searchers* rehecho a partir del punto de vista de Moses» (2009). A parte de estas resonancias fordianas, el trabajo con el espacio en *Juventude em marcha* tiene una clara influencia de Jean Marie Straub y Daniëlle Huillet. Costa, igual que ellos, mando repetir las escenas muchas veces hasta que las palabras de Ventura adquirían una cualidad autónoma. Recordemos que los Straub ensayaban los textos para evitar cualquier tipo de emocionalidad y

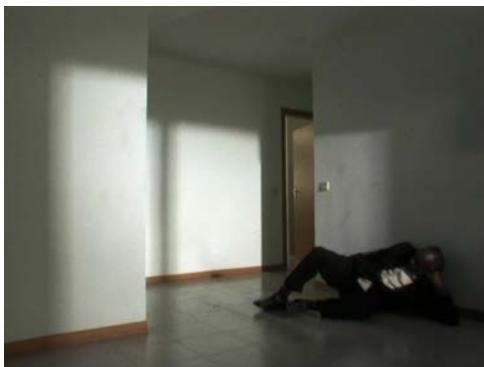
naturalidad actoral, consiguiendo de esta manera que la voz adquiriese una entidad sonora independiente, un acto de habla puro, en palabras de Gilles Deleuze (1987). Costa utiliza en *Juventude en marcha* esa yuxtaposición entre texto y espacio tan característica de la obra de los Straub. El ejemplo más claro sería cada vez que Ventura le recita a Lento la carta para que se la aprenda de memoria y la pueda enviarla a su mujer que está en Cabo Verde. Esa carta que, como decía Jacques Rancière, «sirve como un estribillo para la película» (2012: 134), tiene su momento cumbre cuando Ventura llegue a la casa calcinada de Lento. El personaje muerto lo guía por el piso y le cuenta cómo ha sucedido todo. Después de dos horas, Lento por fin se ha aprendido el contenido de la carta y la recita en esa casa que el mismo ha calcinado. Aurelio Castro señalaba que esa carta será como los papeles que sobreviven al incendio: «Aun habiendo sido demolido, el barrio de Fontainhas conservará en pie la estancia en ese texto, el cual se sustrae a los derribos y la intemperie y resulta habitable para el entendimiento» (Castro, 2011: 79).



Ethan Edward y Ventura

En *Juventude en marcha* es la figura de este emigrante caboverdiano, en busca de sus «hijos», la que define y restablece un espacio para la comunidad (Guerreiro, 2009: 203); si el espacio físico de O casal da Boba no es habitable

le corresponde al hombre hacerlo. Es Ventura en sus vistas de un lado para otro el produce ahora el espacio. Él hace espacio en cada encuentro con sus hijos: descifrando las figuras que crean las sombras en la pared en la casa Bête; contándole al vigilante en los jardines de la fundación su historia desde que llegó a Portugal y cómo él mismo ayudó a construir el museo; en la barraca de Lento recitando como una salmodia la carta para que este se la aprenda de memoria. Ventura transforma los espacios con su presencia y sus palabras. Pero hay dos espacios en *Juventude em marcha* que han ahuecado el discurso de Ventura dejándolo mudo: las paredes blancas de O casal da Boba y los interiores oscuros del museo parecen «ahogar el eco de las palabras» (Rancière, 2012: 139) del emigrante [Imágenes 15 y 16].



Espacios que ahogan las palabras de Ventura: su piso de O casal da Boba y el museo

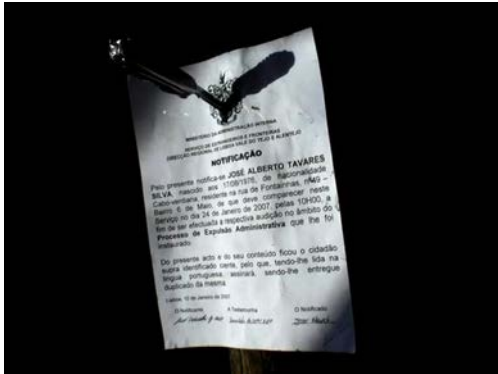
En sus siguientes piezas Costa abandona el barrio de O casal da Boba porque los personajes ya no querían verse en ese decorado uniforme y desarraigado. Así que simplemente cruzaron la autopista de enfrente y se situaron en un terreno próximo (Neyrat, 2008: 166). Un espacio indefinido, intermedio y despoblado que encarna a la perfección la naturaleza de los personajes de su cine: «no sólo viven entre-territorios, sino también en un entre-tiempo y un entre-estado» (Salvadó Correteger, 2012: 245). Esta periferia post-Fontainhas

es una zona híbrida y marginal, una «terreins vagues» entre el campo y la ciudad. La primera parte del corto *Tarrafal* (2007) nos muestra a José Alberto Silva conversando con su madre Lucinda en el interior de una chabola oscura y pequeña. Como el cuarto de Vanda o la sala de montaje de los Straub, estamos ante un espacio íntimo y confinado. Como en el cine de Yasujiro Ozu, los dos hablan sentados frente a una mesa. El hijo le pregunta a su madre si tiene intención de volver algún día a su hogar en Cabo Verde y ella le contesta que si regresa construirá otra casa porque aquella en la que vivió estará deshabitada e «infestada de ratas y lagartos». La conversación deriva en la narración de una leyenda sobre una criatura misteriosa que chupa la sangre a las personas después de haberles dejado una carta. Este vampiro no mata a sus víctimas sólo las deja sin sangre. En la segunda parte descubrimos que José Alberto ha recibido una carta del gobierno portugués anunciándole que va a ser deportado a Cabo Verde. El gobierno encarna ahora el papel del vampiro chupasangre.

Un plano nos muestra al muchacho caminando delante de Ventura, que está tirando sobre la hierba, mientras va leyendo el aviso de deportación que veremos, en un plano muy tourneriano, clavado con un cuchillo sobre un poste al final del corto [Imagen 17]. Como apunta Glòria Salvadó «este hecho convierte al muchacho en un habitante entre la vida y la muerte, entre Lisboa y Cabo Verde» (ib.: 247). De manera que José Alberto pasa a tener el estatuto límbico que comparten los demás personajes de las películas de Pedro Costa. A través de la carta y del título el cineasta portugués quiere conectar dos situaciones y dos espacios. Tarrafal es un municipio de la isla de Santiago en Cabo Verde que durante la dictadura de Salazar albergó un campo de concentración conocido popularmente como Campo da Morte Lento donde enviaban a los disidentes políticos del régimen. El Campo de Tarrafal cerró en 1954, pero fue reabierto en 1961 con la denominación de Campo de Trabajo de

Chão Bom, para recibir prisioneros de las colonias portuguesas. Con la referencia a ese lugar Pedro Costa, como dijimos, busca relacionar dos tiempos y dos espacios. En la segunda parte, Ventura y su amigo Alfredo conversan dentro de la misma barraca en que lo hacían la madre y el chico. Alfredo parece estar relatando a Ventura su experiencia en el campo de Tarrafal, las torturas y las palizas que le dieron. «Son fantasmas que recuerdan el pasado en aquella prisión» señala Glòria Salvadó. Como a Lento en *Juventude em marcha*, Ventura habla con Alfredo como si éste estuviera ya muerto. Un plano nos muestra a los dos personajes sentados en el exterior sobre un troco [Imagen 18]. Costa repite el mismo encuadre y la misma posición que tenía José Alberto en otro plano en la primera parte. Al fondo de la imagen podemos ver la silueta de la ciudad. Este espacio, al igual que Fontinhas, es un lugar desconectado y en suspensión, un lugar «en donde sus habitantes se encuentran en un interludio entre la vida y la muerte» (Salvadó Corretger, 2012: 242). Pedro Costa ha señalado que, durante el rodaje, cuando los protagonistas paseaban por allí pensaban en el infierno (Neyrat, 2008: 166).

José Alberto y Alfredo comparten el mismo estado: ambos son vivos muertos a manos del sistema. Para Costa, entonces, la situación del deportado y la del preso del campo de Tarrafal es la misma: al igual que para los cautivos del Campo da Morte Lenta para estos emigrantes de Cabo Verde que viven en una chabola en tierra de nadie el estado de excepción también es la regla; el espacio del campo de concentración, como han señalado los filósofos Giorgio Agamben (1998) o Reyes Mate (2003), se ha convertido en el símbolo de la política moderna.



Aviso de deportación y periferia post-fontainhas

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (1998): *Homo sacer*. Valencia: Pre-textos.

ANDREOTI, Libero y COSTA, Xavier (eds.) (1996): *Situacionistas: arte, política, urbanismo*. Barcelona: Actar.

ANDERSEN, Tom (2009): «Historias de Fantasmas» en *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa*, Ricardo Matos (coord.). Lisboa: Orfeu Negro, pp: 165-174.

BRYSON, Norman (2005): *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de las naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Editorial.

CASTRO, Aurelio (2010): *La fábrica sensible de Fontainhas*. Trebal de Recerca, curs 2010-11. Universidad Pompeu Fabra.

COSTA, Pedro (2005): «A closed door that leaves us guessing» en *Rouge*, consultado 19 de mayo de 2013. [http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html].

DELEUZE, Guilles (1986): *La imagen-tiempo*. Barcelona. Paidós.

GUERREIRO, António (2009): «A suspensão e a resistencia» en *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa*, Ricardo Matos (Coord). Lisboa.: Orfeu Negro, pp. 2003-207.

HEIDEGGER, Martin (1994): «Construir, Habitar, Pensar» en *Conferencias y Artículos*. Barcelona: Serbal.

— (2009): *Die kunst und der raum / El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.

MADERUELO, Javier (2008): *La idea del espacio en la arquitectura y en el arte contemporáneo*. Madrid: Akal.

MATE, Reyes (2003): *Memoria de Auschwitz: Actualidad moral y política*. Madrid: Trotta.

MOURENZA URBINA, Daniel (2010): *Espacio global / identidades inestables. Un estudio sobre el espacio en el cine contemporáneo*. Trabajo de recerca, curs 2009-10. Universidad Pompeu Fabra.

NEYRAT, Ciry (2008): *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata, conversaciones con Pedro Costa*. Barcelona: Intermedio.

NISA, Joao (2009): «Do Filme à Exposição: as instalações-vídeo de Pedro Costa» en *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa*, Ricardo Matos (coord.). Lisboa: Orfeu Negro, pp. 301-315.

PARDO, José Luis (1991): *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal.

QUANDT, James (2009): «Still Lives» en *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa*, Ricardo Matos (coord.). Lisboa: Orfeu Negro.

QUIGNARD, Pascal (2010): *George de la Tour*. Madrid: Pre-Textos.

QUINTANA, Ángel (2012): *Después del cine, imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.

RANCIÈRE, Jacques (2009): «A política de Pedro Costa» en *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa*, Ricardo Matos (coord.). Lisboa: Orfeu Negro, pp. 53-63.

— (2012): *Las distancias del cine*. Pontevedra: Ellago.

RECTOR, Andy (2009): «Pappy: A Rememoração dos Filhos» en *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa*, Ricardo Matos (coord.). Lisboa: Orfeu Negro, pp. 206-231.

SANTOS, Antonio (2005): *Yasujiro Ozu*. Madrid: Cátedra.

SUWA, Nobuhiro (2010): «Cámara lúcida» en *Mucho tiempo he estado acostándome temprano*, 23/01/2010, consultado 19 de marzo de 2013. <http://muchotiempoheestadoacostandometemprano.blogspot.com.es/2010/01/camara-lucida.html>]

Notas

[*] Universidad de Salamanca.

Contacto con el autor: horaciomunozfernandez@live.com