



## Hacia una temporalidad de los afectos

El cine incómodo de Pedro Costa

Realizado por: Vicente Barrachina Sánchez

Dirigido por: Dr. Vicente Ponce Ferrer

Valencia, Enero de 2013



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



## Hacia una temporalidad de los afectos

El incómodo cine de Pedro Costa

TRABAJO FINAL DE MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Tipología nº1

Realizado por: Vicente Barrachina Sánchez

Dirigido por: Dr. Vicente Ponce Ferrer

Valencia, Enero de 2013





“Llegando a las islas de Cabo Verde -un nombre que engaña porque son tan secas que no se ve nada verde-, encontré a la población tan enferma que no me atreví a detenerme”.

Diario de a bordo de Cristóbal Colón, 24 de Junio de 1498.

## Índice

I. Introducción

II. Nota biofilmográfica sobre Pedro Costa.

III. Razones para temblar. El cine de Pedro Costa.

IV. Pensar el espacio: Fontainhas como materia sensible.

- a) Fontainhas: el soporte de movimientos.
- b) La habitación como forma
- c) La mutabilidad en el plano.

V. La cercanía... o la imagen.

- a) Dispositivo cinematográfico
- b) Continuidad en el tiempo: la relación de Pedro Costa con el cine.

VI. El poema que nunca acaba.

- a) Lecciones sobre respiración, a propósito de *Où gît votre sourire enfoui?* (*¿Dónde yace tu sonrisa escondida?*, 2001)
- b) Manchas visibles para una errancia.
- c) Análisis de dos secuencias. Las llaves para no puertas y *Na Cretcheu*: la temporalidad de una carta.

VII. Falsos apéndices del desierto.

VIII. Conclusiones

IX. Filmografía de Pedro Costa

X. Bibliografía

# I. Introducción

Los trabajos del cineasta portugués Pedro Costa se presentan en el paisaje contemporáneo como una de las prácticas cinematográficas más visiblemente radicales, intensas y afiladas, pero también marginadas, abandonadas. Su obra, poco conocida en España (dónde únicamente se estrenó el largometraje *Ne change rien*, 2009 a cargo del arriesgado distribuidor Paco Poch), condensa los debates sobre la ficción y documental, la estética y la política, el cine de lo real y el cine digital actualizándose en una trayectoria que ha sabido proponer una nueva sensibilidad en la que las taxonomías tradicionales se difuminan para abrir paso a nuevos modos de pensar la modernidad y su cine.

A partir de su tercer largometraje, *Ossos* (1997) el cineasta entra en contacto con el barrio de Fontainhas, en la periferia de Lisboa, espacio caracterizado por su precariedad e indigencia. Allí conoce a Vanda y a Ventura (con quienes trabajará posteriormente), así como a los habitantes de su comunidad. Desde el barrio, desplegará un dispositivo estético y cinematográfico con el que acompañará a los habitantes del barrio, una vez derrumbado, en sus itinerarios a la deriva. Con todo esto, lo interesante reside en el refinamiento y la sutilidad de sus operaciones, gestos y marcas en un entorno tan convulso y afligido por la miseria. El hecho de que, por decirlo rápidamente, en sus trabajos estén entrelazadas una voluntad de implicación con respecto a un modo de vida que se resiste a su desaparición y, por otra parte, una voluntad de abstracción que tiende a conjugar lo real para extraer de allí algunas imágenes.

En este punto y en el marco de este trabajo de investigación sobre el trabajo del cineasta portugués, no me propongo sino disponer un espacio suficiente de intervención para:

I. Realizar una aproximación teórica a la obra del cineasta, intentando disponer de herramientas de análisis que puedan generar materia de discusión, debate o pensamiento fruto del rigor, la audacia y la contundencia de las realizaciones.

II. Apuntar las marcas enunciativas y los gestos operacionales que capten la singularidad de su procedimiento y, así, alumbrar algunas de las zonas claves de su dispositivo cinematográfico y estético para la articulación de un posible discurso crítico sobre su obra.

Para ello focalizaré mis señalizaciones sobre las dos grandes películas que han hecho de su cinematografía un motivo de visita más que recomendable, de habitación posible: *No quarto da Vanda* (*En el cuarto de Vanda*, 2000) y *Juventude em marcha* (*Juventud en marcha*, 2006), ambas rodadas con una cámara ligera Mini DV y en colaboración con los habitantes del barrio de Fontainhas. En el primer caso muestra el crepúsculo del barrio y de un modo de existencia en él determinado por la comunidad allí presente, desde la habitación de Vanda, una joven yonqui que pasa la mayor parte del tiempo en su cuarto con su hermana. En el segundo caso, se presenta a Ventura, un inmigrante Caboverdiano que, tras haber sido abandonado por su mujer, se muestra como un vagabundo en busca de sus hijos.

Haré, también, especial incapié en el encuentro que en el año 2001 tiene lugar entre el cineasta y la pareja formada por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, cineastas de amplia trayectoria cuyo vigoroso y radical corpus estético y político se extiende hasta principio de los años sesenta, y que se materializa en un documental de curioso estatuto titulado *Où git votre sourire enfoui?*(*Dónde yace vuestra sonrisa escondida?*, 2001), en el que el cineasta accede a la sala donde la pareja trabaja en el montaje de la tercera versión de su film *Sicilia!*(1999) y en dónde queda registrada, y se percibe, su simpatía y complicidad con Straub/Huillet.

A partir de estos tres materiales determinantes y reveladores en la trayectoria del cineasta me adentraré en la espesura de sus trabajos; trataré de esclarecer las cuestiones más aparentes y no por ello menos evidentes, algunas lábiles, otras pobladas de pendientes y dificultad que un día provocaron la fascinación y la inquietud que desemboca en este Trabajo Final de Máster. Para ello elaboro un tejido de ensayos que, partiendo de la base de los textos fílmicos y mi condición de espectador, pero también de hermeneuta frente a un texto lanzado al mundo, intentan con un alto grado de intuición y sin escamotear los riesgos de la escritura sobre cine, poner palabras que sugieran, allí dónde reside la aspereza y el estremecimiento, acentuar y desplegar el silencio presente en multitud de secuencias, precisar y calibrar el peligro que supone confeccionar narrativas tan plagadas de intersticios por donde el tiempo sin perfiles se pasea, pero también por donde surgen vías para la alteridad.

En este contexto, este trabajo se suma a la propuestas que se empeñan, una vez más, en pensar el cine en la actualidad, asumiendo que, de entrada, aquello que un día se llamó cine y se caracterizaba por un lugar de comunión espiritual entre los miembros que asistían a una proyección, ciertos sistemas de producción y fabricación de las películas, programación de los rodajes o trabajo con los actores... se ha visto abocado a múltiples posibilidades con los desarrollos tecnológicos que permiten nuevas potencias de la imagen, accesibilidad a la producción, temporalidades y registros del tiempo múltiples y diversos, así como una redefinición de las posiciones de la ficción y la realidad.

Pensar, por tanto, algunas vías que el cine contemporáneo reajusta y amplía, así como hacer del análisis fílmico y el ensayo herramientas que confraternicen con ese “*pensamiento que forme una forma que piensa*”, como sugiriera Jean Luc Godard en uno de sus capítulos de *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), haciendo diagnóstico y proponiendo ejercicios de fragmento que pudieran, si no aliviar algunas fisuras producidas en el espacio entre el espectador y la pantalla, entre el cine y el mundo, al menos poder lanzar alguna que otra flecha que permitiera la apertura hacia otro lugar en el que poder habitar, por lo menos, durante algún tiempo.

Para el desarrollo de los ensayos me serviré de la interdiscursividad, en la que participarán tanto textos escritos como otros heterogéneos a éste. En esta dinámica relacional de escrituras intervendrán el análisis fílmico, en tanto que instrumento de disección para poder focalizar cuestiones pertinentes al uso y los recursos del espacio fílmico; el montaje, la duración y el relato, el plano, el marco y la composición del cuadro, el fuera de campo... como la semiopragmática del modelo reducido con el análisis detallado de dos secuencias que proporcionarán visibilidad y concreción a la escritura y que concentrarán, en buena

medida, la especificidad operativa del corpus del cineasta. Intervendrán, como no podría ser de otro modo, la teoría y crítica cinematográfica, los antiguos debates todavía presentes y las nuevas aportaciones en el ámbito de las discusiones sobre la ficción y su estatuto, el documental y lo real, la teoría que contemporiza estos debates con las aportaciones desde la conciencia de las nuevas tecnologías en la era digital, las potencias del cine digital y las nuevas plataformas, así como también los textos filosóficos de Jacques Rancière y Gilles Deleuze sobre la emancipación del espectador encarcelado en el régimen representacional, el reparto de lo sensible y las potencias de lo decible en un cruce de textos en que dialogan el pensamiento contemporáneo estético-político, la teoría cinematográfica, el análisis fímico y la escritura sobre cine.

## II. Nota Biofilmográfica sobre Pedro Costa

Pedro Costa nace en Lisboa el 30 de Diciembre de 1959, durante la dictadura impuesta por el régimen de Salazar. Junto con otros realizadores portugueses (como Teresa Villaverde, Rita Azevedo Gomes y Joao Pedro Rodrigues) pertenece a la llamada *cuarta generación*<sup>1</sup>, surgida en los años noventa. A pesar de sus notables diferencias, estos cineastas toman como núcleo de trabajo una realidad desgarrada que chirría en el marco del complaciente panorama del discurso homogeneizador dominante y global, y su actitud se construye focalizándose en lo marginal y desterrado de una sociedad, una política y un estética dirigidas por un mundo aparentemente uniforme, represivo.

Durante los años de dictadura, si exceptuamos la aportación de un cineasta de amplia trayectoria como Manoel de Oliveira, con trabajos documentales como *Aiki Bobó*(1942) o *El pintor y la ciudad* (1956) y Joao César Monteiro( a finales de los años sesenta y principios de setenta), el cine portugués se reduce a la producción de películas oficialistas y de propaganda, lo que no confirma otra cosa que aquello a lo que se refería Joao Bénard da Costa cuando escribía: “el cine portugués no ha existido jamás”<sup>2</sup>.

Alrededor de 1977, tres años después de la revolución del 25 de Abril y viendo que “*todo estaba perdido*”<sup>3</sup>, funda uno de los primeros grupos de música punk de Portugal para poder expresar la rabia y la impotencia sentidas por toda una generación de jóvenes<sup>4</sup>. Por esa época se matricula en Historia en la Facultad de Letras de Lisboa, que abandona pronto para iniciar su formación cinematográfica en la Escola Superior de Teatro e Cinema de la misma ciudad. De la mano de António Réis, cineasta y poeta, y las sesiones impartidas por él en materia de dirección y montaje, encuentra en el cine una herramienta de trabajo comprometida que da razón de ser a su insolencia.<sup>5</sup>

En 1985, conducido por las dificultades existentes en el circuito de producción cinematográfica y cultural del país, monta una productora en la que participan algunos compañeros que, finalmente, acaba derivando en una cooperativa. Dos años más tarde y desde una propuesta de Radio Televisión Portuguesa (RTP), les encargan una serie de piezas pequeñas destinadas a un público infantil. Filma un cortometraje titulado *Cartas a Julia* (1987),

---

<sup>1</sup> Benavente, F.; Salvadó, G.; “Otras voces, otros ámbitos: sobre el cine portugués contemporáneo” en Font, D. (ed); Losilla, C. (ed). *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca de Catalunya, Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporani: Valencia, 2007, pág.134.

<sup>2</sup> Título de la publicación que la Cinemateca Portuguesa elaboró en 1996 en el marco del centenario del cine. Su director, Joao Bénard da Costa, lo propuso muy acertadamente en juego al parafrasear el título de un conocido libro del filósofo Eduardo Lourenço: *O Fascismo nao existiu*. Recogido en *Images documentaires*, 61/62, 2º y 3º trimestres, 2007, pág.9.

<sup>3</sup> C.Neyrat(Ed.), *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata. Conversaciones con Pedro Costa*, Barcelona, Intermedio, 2008, pág.17.

<sup>4</sup> Entrevista publicada por la revista argentina *El Amante*, nº121, Mayo, 2002.

<sup>5</sup> C.Neyrat(Ed.), 2008, pág.17.



que gana el gran premio del Instituto Portugués de Cine a la mejor película para niños.

Tras esta primera experiencia cinematográfica, rueda su primer largometraje *O Sangue* (1989), recibido con interés por parte de la crítica en el Festival de Venecia del mismo año y en el que ya da cuenta de ciertas operaciones y un dispositivo cinematográfico (marginalidad de los personajes, desorientación de la mirada, reencuadres, usos de la luz) en los que insistirá y madurará en sus próximos trabajos.

En 1994 y como manifestación del deseo de alejarse de Portugal, realiza su segundo largometraje *Casa de lava* (1994). Para ello viaja hasta la ex-colonia portuguesa de Cabo Verde, donde rueda una película con la producción de Paulo Branco, entre la ficción guionizada y la improvisación, sobre un trabajador inmigrante de vuelta a la tierra en la que nació en estado de coma, entre la vida y la muerte. Desde allí, vuelve a Lisboa y cumple el encargo que algunos de los habitantes de Cabo Verde le han encomendado: la entrega de objetos y mensajes a sus familiares de Portugal y de este modo accede al barrio de Fontainhas. En este barrio de la periferia de Lisboa, formado por inmigrantes (en su mayoría de Cabo Verde, Angola y Mozambique) y habitado por la indigencia, la droga y la precariedad, conoce a Vanda y a su hermana Zita, cuya presencia motiva, en gran medida, sus posteriores trabajos.

Después de pasar algún tiempo, decide filmar la primera de las películas que componen lo que podríamos llamar la *trilogía de Fontainhas: Ossos* (1997) en la que todo el aparatage técnico que acompañó al cine desde su constitución como industria, y al que al cineasta se refiere repetidas veces como *mundo del cine*, se adentra en el barrio para relatar la travesía de un bebé que se resiste a la muerte, una madre, un padre, una enfermera y el limbo en el que los personajes están inmersos, moviéndose casi como sonámbulos. Este rodaje será la experiencia definitiva que, junto con el anterior rodaje en Cabo Verde durante *Casa de lava* (1994), confirmará su decisión de renunciar al sistema que Paulo Branco le ofrecía desde la producción, así como al numeroso equipo técnico, las grandes máquinas, los camiones... todo lo que empieza a incomodarle demasiado respecto al proceso de rodaje. Desde ese momento se desvincula de aquello que considera un obstáculo para el acercamiento a la gente, a su modo de vivir y sentir.

Para su siguiente trabajo en Fontainhas, *No quarto da Vanda* (En el cuarto de Vanda, 2000), contó con la modesta producción de Contracosta, una pequeña productora que habían montado algunos de sus excompañeros. Desligado de todo vínculo con un sistema de rodaje que implicara fechas y límites temporales, consigue una cámara digital fácilmente transportable y accede a la habitación de Vanda desde la que registra a las hermanas en sus actividades cotidianas, (preparando la droga, la vida en su casa, con sus familiares), pero también, en general, del barrio; en comunidad, con los jóvenes y ancianos, sus problemas, rostros, sufrimientos y miedos en su crepúsculo, mientras que empieza a ser demolido...

El trabajo en el barrio se desarrolló durante dos años y se registraron 150 horas de material, que se redujo a 170 minutos. En la última fase de montaje, realiza un documental con la colaboración de los cineastas radicales J-M. Straub y D. Huillet, en el que filma a la pareja en pleno trabajo de montaje de su tercera versión de *Sicilia!* (1998), en una de las

salas de montaje de la escuela de Cine *Le Fresnoy*. El trabajo, titulado *Ou git votre sourire enfoui?* (*¿Dónde yace vuestra sonrisa escondida?*, 2001), muestra la pedagogía del cine que se desprende de cada frase de J-Marie Straub, de cada silencio de Danièle Huillet, de las discusiones, de sus comentarios, las risas, las tensiones del trabajo, del amor<sup>6</sup>. Filmada con cámara digital, muestra los movimientos y las palabras de la pareja desde la posición de los alumnos que presencian la sesión. Con el material registrado también montó otra película para la serie *Cinéastes de notre temps*, dirigida por André S. Labarthe y Jeanine Bazin, y escogió algunos segmentos para la realización de *6 Bagatelas* (2003) en colaboración con Thierry Lounas.

Con *Juventud en marcha* (*Juventude em marcha*, 2006), presentada en la edición del Festival de Cannes de 2006, obtuvo el reconocimiento de la crítica internacional y sus trabajos adquirieron mayor visibilidad. Durante un año y medio de rodaje y a través del personaje de Ventura, uno de los inmigrantes caboverdianos desplazados con la demolición de Fontainhas, traza un recorrido deambulante por las viviendas de algunos de los jóvenes trasladados a Casal Boba, un conjunto de edificios que les han sido asignados, otros que todavía quedan en el barrio, y algunos otros cuya vida ha dejado de ser lo que fue en *No quarto da Vanda* (*En el cuarto de Vanda*, 2000), texto filmico con el que dialoga, al tiempo que resuenan ecos de trabajos anteriores como *Casa de lava* (1994).

Tras este trabajo realiza piezas cortas, la primera de ellas con motivo de un encargo por parte de la Fundación Calouste Gulbenkian, para la realización de una película colectiva bajo el lema *O estado do mundo*, en el que participaron Apitchapong Weerasethakul, Vicente Ferraz, Wang Bing, Ayisha Abraham y Chantal Ackerman. En su trabajo, titulado *Tarrafal* (2007), de 16 minutos de duración, se manifiestan los problemas políticos y sociales entre Portugal y Cabo Verde. El mismo año, participa en el proyecto *Memories. Jeonju Digital Project* (2007) donde con una pieza de 23 minutos titulada *The Rabbit hunters* (*A caça ao coelho com pau*, 2007) en cuyo relato insiste en el tema de los caboverdianos marginados en Lisboa, obtiene el Premio especial del jurado en el Festival de Locarno.

En 2009, con *Ne change rien*, culmina un proyecto iniciado con el documental del mismo título realizado en 2005. Este largometraje consiste en la grabación de los preparatorios de la cantante Jeanne Balibar previos a la salida a escena, los ensayos en un ático, su clases de canto, y su participación en una representación en la *Périchole* de Offenbach. Trabajo en blanco y negro en el que, a pesar de alejarse del barrio y los conflictos políticos inherentes, presenta preocupaciones comunes a las películas allí realizadas tales como el rostro, la composición diagonal, la estaticidad del plano y el cuidadoso tratamiento del sonido.

*O nosso homem* (*Nuestro hombre*, 2010) es otra pieza de corta duración (26 minutos) que fue premiada en el *19º Festival Internacional Curtas Vila do Conde* (2011) y en la que realiza un montaje con las grabaciones de sus dos anteriores cortometrajes.

Actualmente se encuentra en proceso de trabajo en el marco de un proyecto colectivo promovido por la Fundación Cidade de Guimaraes, en el que participan, junto a él, los cineastas Manoel de Oliveira, Aki Kaurasmäki y Víctor Erice

---

<sup>6</sup> "Crónica de un amor" es un bonito y pedagógico texto que parafraseando el título de la inauguradora película de Michelangelo Antonioni escribe el crítico y profesor Gonzalo de Lucas sobre los Straub tras el fallecimiento de Danièle Huillet. En *La Vanguardia*, 15 de Noviembre de 2006, pág.26.

### III. Razones para temblar. El cine de Pedro Costa

“El porvenir del cinematógrafo está en una raza nueva de jóvenes cineastas solitarios que rodarán invirtiendo hasta el último céntimo y sin dejarse engañar por las rutinas materiales del oficio”  
Robert Bresson.

Unos jóvenes, de espaldas, juntos, uno al lado del otro. Una chica fumando mira fijamente algún punto cerca del horizonte, pero extrañamente cercano. Sigue fumando, sentada, en una habitación, sobre una cama. Es un lugar oscuro y al que la luz apenas llega, tal vez porque esté anocheciendo y sólo alumbra este cuarto el fuego que han encendido otros y alrededor del cual se acercan los más pequeños. Alguien baja unas escaleras y se enciende un cigarro, antes ya lo han hecho otros. Muchos cigarros se han fumado junto a los desterrados, en el abismo de los espacios sin altura, sin día...

El acercamiento al singular trabajo de Pedro Costa no puede realizarse sin tener en cuenta su carácter combustible, su ignición, su lento crepitar que va desvelando capas y estratos de tiempo. La brutalidad y crudeza de las imágenes de *No quarto da Vanda* (*En el cuarto de Vanda*, 2000), primera película torrencial nos recuerda ya aquello a lo que el pintor Paul Cézanne se refería cuando intentaba poner palabras ahí donde la experiencia siempre la tamiza, a eso que el llamaba la *fatalidad de la visión*.

Siendo joven, su profesor de la Escuela de Cine, António Reis, le insiste en que “había que jugarse la vida en cada plano”<sup>1</sup>. El poeta y cineasta no pensaba que el cine fuera posible sin estar cerca de la gente, sin convivir con ella. El discípulo deambuló hasta encontrar un lugar entre los suyos, los habitantes de un agujero en el mapa geopolítico portugués, donde se hallaban: Ventura, y una chica: Vanda, para lo cual fue necesario pasar por:

“una primera película muy cinéfila, muy joven, romántica y fantaseada. Después, una segunda, perdida, como sucede a menudo con las segundas películas, con momentos muy particulares porque había una especie de llamada a algo exterior”<sup>2</sup>.

Su tercer movimiento fue determinante:

Una carta, una mesa, un ramo de flores, una cinta de vídeo, la duración de un cigarro... son el material suficiente que el cineasta necesita para construir sus trabajos, dando la espalda a la hegemonía. Su realismo consistió más en saber el material de que se dispone para trabajar que no cualquier otra cosa situada enfrente y que vibre, que se agite, que pulule y que confiera a su práctica toda su potencia.

Asistir a la destrucción, a los estertores de una comunidad y dar la mano y las imágenes a sus elementos, a sus habitantes, resistiéndose a la distancia que impone el propio meca-

<sup>1</sup> C. Neyrat (Ed.), 2008, pág.17.

<sup>2</sup> Op.cit., pág.13-14.

nismo cinematográfico, desplazando sus matices y sus precisiones desde la aflicción por un todo que desaparece a cada instante, acompañarlos tras los escombros de un modo de vida en tránsito a la errancia, es acoger en el seno de un trabajo la tarea de hacer visible un hervidero de símbolos que se desvanecen y no encuentran arca para cobijarse que no sea la cámara del cineasta. Pequeña habitación despojada de muebles que da cuenta, fantasmáticamente, de la realidad de los habitantes y se convierte en un centro de referencia para el paisaje cinematográfico actual. Esa es la relación entre el cineasta y la siempre frágil realidad que le rodea, a la que se acerca intentando alcanzar las mismas imágenes que confieren sentido a su experiencia.

Aquello a lo que se llega son los frutos de un árbol, que, situado sobre la falla de la realidad, no deja de peligrar en las sacudidas que los amenazan cuando caen al vacío, es por ello que Cézanne escribía: “El momento en el que acontece el mundo debe ser capturado tal cual”<sup>3</sup>. Ése es el momento cuya duración estremece, la apariencia y los matices de los cambios. Tal y como se oye con la voz de Danièle Huillet en *Cézanne*(1989) de los Straub:

“Todo lo que vemos ¿verdad?, se dispersa, se va, la naturaleza es siempre la misma, pero nada queda de ella de lo que se nos manifiesta ... Nuestro arte debe, por su parte, dar el estremecimiento de su duración. Con los elementos, la apariencia de todos sus cambios. Debe hacérselosla gustar eterna”<sup>4</sup>

En una entrevista realizada a Pedro Costa, éste insistía en uno de los escritos del pintor. “Debemos ver el fuego oculto en el rostro de una persona o en un paisaje”<sup>5</sup>.

Es una nota que junto a las anteriores presentes en el trabajo de Straub/Huillet podrían muy bien aproximarnos a la región de dónde proviene el radical dispositivo del portugués. Se habla de visión, se habla de fuego.

Si el cineasta Robert Bresson escribía: “Mi realismo consiste en comunicar sensaciones verdaderas, no en representar la realidad de un modo naturalista”<sup>6</sup> y el dramaturgo y poeta Bertolt Brecht se interesaba menos por la imitación y la expresión de la realidad que por significarla<sup>7</sup>, en el caso del portugués se asiste a un calibrar minuciosamente esa climatología singular en la que los sentimientos se anteponen a las personas o a las historias, para lo cual no hay más que trabajar, esperar, estar, recuperar algunas palabras, algunas experiencias con las que regresar de nuevo a la experiencia de vida, restituirla. Concentrada,

---

<sup>3</sup> El cineasta se refiere repetidas veces a la experiencia del pintor recogida en sus textos, lo que dice Pedro Costa es exactamente: “El minuto en el que pasa el mundo hay que pintarlo tal cual”. En C.Neyrat (Ed.), 2008, pág.69.

<sup>4</sup> *Cézanne* (1989), de Straub/Huillet, consiste en un trabajo cinematográfico en el que la pareja de cineastas parte de materia documental: algunas fotografías del pintor en blanco y negro, pinturas del mismo y el texto de conversaciones y apuntes escrito por su amigo el poeta Joachim Gasquet, basado en las conversaciones mantenidas y observaciones apuntadas, para elaborar un discurso que señala el estatuto de la experiencia estética y su relación con el mundo. Entre algunas de las palabras del pintor que actualiza la voz de la cineasta, pueden oírse referencias a la función del artista y su relación con la naturaleza.

<sup>5</sup> Artículo escrito por el crítico Carlos Reviriego, *Cahiers du cinéma España*, nº22, Abril, 2009. Suplemento Rencontres Internationales, pág.25.

<sup>6</sup> Declaraciones de Robert Bresson de 1979, recogidas en S.Zunzunegui, *Robert Bresson*, Madrid, Cátedra, 2001, pág.240.

<sup>7</sup> Traducido del inglés: “Lo que postula la gramaturgia brechtiana es que hoy la responsabilidad del arte dramático no es tanto expresar la realidad como significarla” En R.Barthes, *Critical Essays*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1972, pág.74-75.

renovada, variada. Escuchar sus palabras, insistir en su voz, hacer que flote un estado sostenido entre el presente y el pasado y a cuya vibración responda la existencia de los cuerpos. Provocar ecos de vidas perdidas, revoluciones pasadas, nostalgias de futuro como sello distintivo de un pueblo concreto, pero dispuesto a dialogar con otras generaciones en marcha, sin un programa futuro, o con un horizonte por abrir...

El solitario cineasta Jean Eustache proclamaba el dolor y la pérdida como bases para la creación cinematográfica, Pedro Costa se inclina por la dificultad de *unas puertas que nos dejen esperando* y la injusticia<sup>8</sup> como motores para la práctica cinematográfica desepultadas del olvido. Mientras del primero, podríamos decir que con un film como *La mama et la putain* (*La mamá y la puta*, 1973) hace visible su enamoramiento de la idea de derrota, de cierto fracaso del que Francia se recuperó<sup>9</sup>, en suma, de una irreversibilidad, con las prácticas del portugués partimos de una derrota, la fallida revolución de 1974, para, desde ahí, poder esculpir un monumento a un mito, la comunidad en la que, como en el caso de los personajes de la película del cineasta francés, no dejan de hacer intervenir en el recitado como modo de exorcizar la improvisación y la naturalidad de sus lugares comunes.

Su modo de radicalidad, en el que las dicotomía arte/vida bien puede acercarse, por su difuminación de fronteras al trabajo de Philippe Garrel (del cual decía Godard que filmaba como respiraba<sup>10</sup>). Ambos recurren, para prolongar una actitud que permite embalsamar las tormentas de la historia, sus márgenes y sus caras *otras*. La vida no es el cine y el cine no es la vida y, sin embargo, para ambos la vida no es *sin* cine.

El cineasta pasea y hace viajar su mirada, no necesariamente muy lejos, en la medida en que ésta se aproxima a formulaciones arriesgadas de algo que arde, que enfrente de él se agita y sacude<sup>11</sup> con la fuerza antigua de la palabra y los cuerpos que la sostienen, con los habitantes de un límite escarpado, tensado por las luces y las sombras.

---

<sup>8</sup> En el seminario impartido por Pedro Costa en el Centro Cultural Francés de Tokio recogido por Rouge el cineasta habla de la conveniencia de un cine que mantenga “una cierta resistencia, sus puertas cerradas”.

<sup>9</sup> M. Velasco, *El cine independiente francés. Les enfants perdus. Eustache, Pialat, Garrel y Doillon*, Madrid, Ediciones JC, 2012, pág.106.

<sup>10</sup> Op.Cit., pág.16.

<sup>11</sup> J-Marie Straub habla de la fórmula de Cézanniana “si no hay algo que quema enfrente del plano, no merece la pena”. Esto también es aplicable a las operaciones estéticas y el universo de Pedro Costa.

#### IV. Pensar el espacio. Fontainhas como materia sensible

### a)Fontainhas como materia sensible. Soporte de movimientos.

La fructífera, por beligerante y mayéutica experiencia del rodaje en Cabo Verde de su segundo largometraje *Casa de lava* (1994), que tantos conflictos había generado en el cineasta, provocará finalmente (y tras una petición<sup>1</sup> de parte de los habitantes de las islas) el encuentro con el material estético base para el despliegue de sus potencialidades en sus próximos trabajos: Fontainhas, un barrio suburbial en la periferia de Lisboa. Paisaje forzado al crepúsculo por un plan urbanístico que, de modo inminente, iniciaría un proceso de derrumbamiento, de desaparición al cabo.

Estas son las cualidades y potencialidades por las que se define el espacio profílmico de Fontainhas.

El lugar en el que el cineasta filmará las tres películas clave de su filmografía (en una suerte de trilogía de Fontainhas), a saber: *Ossos*(1997), *No quarto da Vanda*(2000), *Juventude em marcha*(2006), había sido construido por “los blancos”:

“Vanda y su familia fueron los primeros en llegar al barrio y con ellos, los blancos. Fueron los blancos quienes lo construyeron, gente del norte de Portugal que llegaba a Lisboa, a la capital, buscando una vida mejor. Intento completamente fallido. Pero hay una diferencia enorme entre la casa de Vanda y las casas de los africanos que se construyeron más tarde... El padre de Vanda y unos amigos la construyeron con los materiales que iban encontrando, arena y agua. Era blanca y Vanda me dijo que un día ella decidió pintar de verde su habitación y parte de la casa y que la dejaron hacer”<sup>2</sup>

Pedro Costa habla de la enorme diferencia entre las casas de “los blancos” y las de los africanos que se construyeron más tarde; había casas como la de Vanda, blancas y otras, verdes, de los africanos. Eran los africanos los que con sus tonalidades ocre, daban al barrio un aspecto de zoco, de kasba subterránea.<sup>3</sup> También compara el espacio con la ciudad árabe que con sus pasadizos, túneles, corredores y entradas y salidas subterráneas no se deja de ver en ella a ciudades dentro de las ciudades en un complejo entramado laberíntico de múltiples opciones.

“Es el impresionante sistema de las medinas, las antiguas ciudades árabes o africanas: entras en un edificio por una pequeña puerta y va hacia arriba y hacia abajo, con cuarenta familias viviendo en un espacio. Uno no sospecha que hay otra ciudad en el interior. Cada casa es una ciudad...Esto es práctico para las fugas, las grandes huidas porque la policía nunca encuentra el camino”<sup>4</sup>

A finales de los años sesenta, el barrio comenzó a recibir oleadas de inmigrantes prove-

---

<sup>1</sup> Al acabar el rodaje de la película, la gente del pueblo entregó a Pedro Costa y algunos de sus compañeros en el rodaje regalos, mensajes, paquetes, y otros objetos para que a su llegada a Lisboa, se los entregaran a los familiares que habían emigrado hacia allí. La mayoría de ellos vivían en el barrio *das Fontainhas*. Véase Op. Cit., pág.14.

<sup>2</sup> Op. cit., pág.126.

<sup>3</sup> Op. cit., pág.126.

<sup>4</sup> Op. cit., pág.126.



nientes de Cabo Verde, Angola o Guinea. En palabras del cineasta: “Los primeros llegaron en el año ‘69 y empezaron a construir un barrio africano lo mejor que podían. Todo el sistema de alcantarillas, de iluminación, todo estaba prohibido”<sup>5</sup>

La llegada al barrio de Pedro Costa, al principio como mensajero y enlace entre las familias caboverdianas y después como invitado por los mismos miembros y habitantes de Fontainhas, da cuenta de los lazos y los vínculos sociales y afectivos que se establecieron entre el barrio y el cineasta. Sin embargo, además de este importante aspecto social, los primordiales atributos del espacio que despertaron en el cineasta una fuerte atracción por él, fueron intensamente estéticos, políticos:

“Me acerqué, pues, al barrio a hacer de cartero. Debí de resultar muy extraño ver llegar a un tipo como yo que farfullaba un poco de criollo e iba diciendo: “Aquí tiene, señora, su hijo le envía esto, le va bien, ha participado en una película que he hecho”. Por supuesto, en cada ocasión me tomaba un trago con la gente, comíamos, y, claro, era necesario volver al día siguiente “porque hay una fiesta, porque tiene que conocer a mi marido y prepararemos algo extraordinario”... Los colores, los sonidos, todo lo que era visual y sonoro me encantaba, era como estar un poco fuera de la ciudad, al margen de la sociedad. No me gustan demasiado las ciudades, no me siento bien en ellas”<sup>6</sup>

Por una parte, el encuentro con el barrio le había provocado un impacto estético, material, formal y gráfico, pregnantemente visual y sonoro. Por otra, destacaba su carácter *otro* con respecto a la urbanidad, su voz marginal, *outsider* con el que el cineasta empatiza:

“Debe ser por mi sueño de autoproducir películas alejado de los centros de poder. También puede ser mi gusto por el cuarto, por encerrarme, que es inmediato en ese barrio”<sup>7</sup>

Un espacio del rechazo y el olvido que vincula al aislamiento y apartamiento propio del *western*<sup>8</sup>, un lugar donde se encuentra un soporte de movimientos siempre en formación, lejano de la civilización, que, en este caso, lo excluye. Como las geografías de Monument Valley de John Ford... o los territorios intermedios y fronterizos del norte de Grecia de Theo Angelopoulos, no pertenece sino a aquél que sabe habitarlos. Pero sumido en los infortunios de un programa de demolición, ¿por cuánto tiempo?

Este componente fronterizo y aislado de la gran urbe es el que también, con respecto al sonido, el cineasta destaca en su variedad de calidades y texturas de un lugar alejado del ruido de los coches<sup>9</sup>. Es esta tesitura de colores, de riqueza de texturas, olores, sonidos, materiales y formas arquitectónicas y visuales lo que el cineasta abraza como virtualidad actualizable, como semilla de futuro fruto, como posibilidad existente para un futuro trabajo cinematográfico. Es entonces cuando el espacio comienza a ser visto como potente realidad profilmica. La realidad sensible de la que habla el filósofo Jacques Rancière<sup>10</sup>, se le manifiesta como un *teatro de las emociones* en el que Pedro Costa se dispone a adentrarse por las texturas, los colores, y las voces del barrio, espacio laberíntico que primeramente

<sup>5</sup> Op. cit., pág.127.

<sup>6</sup> Op. cit., pág.14-15.

<sup>7</sup> Op.cit., pág.15.

<sup>8</sup> “A menudo es más en los westerns donde uno encuentra una cápsula de silencio y soledad”. Op.Cit., pág.15.

<sup>9</sup> Op.Cit., pág.121.

<sup>10</sup> Véase *El teatro de las emociones*, texto a propósito de la exposición del artista chileno Alfredo Jaar, Los ojos de Gute-Emerita.

se le ha revelado como motivo de pensamiento:

“El barrio me ofrecía un espacio fascinante para pensar. Y pensar un espacio es magnífico, es una de las bases del cine”<sup>11</sup>

Este espacio laberíntico y precario, cuya comunidad constituye un modo de capacidad compositiva aquello que se le aparece como una posibilidad estética, matices que lo determinarán finalmente como su *elección de mundo*:

“No era algo evidente, era, más bien un sentimiento poético. Piensas, ves cosas en las películas, lees libros, escuchas música. También es toda esa energía punk que aparentemente crece, quiere romper, pero que es también una fuerza de destrucción”<sup>12</sup>.

Así pues, con un mínimo de evaluación realizado sobre este paisaje de la destrucción y rico en matices, realizó su tercer largometraje *Ossos* (1997), para el que contó desde la producción, con el apoyo económico e infraestructural de Paulo Branco (figura clave y gran motor propulsor en el ámbito del cine independiente y proyectos arriesgados en Portugal y productor, entre otros, de Manoel de Oliveira y Teresa Villaverde), que había participado ya en sus dos largometrajes anteriores *Casa de lava* (1994) y *O Sangue* (1989) en el marco del, según el cineasta, mismo método-*cine* que con sus histerias<sup>13</sup> y excesos, aparatos y máquinas, acabará por ser voluntariamente excuído del peculiarísimo proceder del cineasta.

Si bien se ha destacado la llegada al lugar, clave en el desarrollo de los siguientes proyectos del cineasta, allí encontraría a sus habitantes, a las personas que se convertirán en sus dos trabajos en el núcleo del barrio, pero sobretodo en *No quarto da Vanda* (2000), cuyo título lleva su nombre, en la fuente de la que mana la energía del relato, en su núcleo cinematográfico y detonante de la película que irrumpe en su filmografía como indiscutible acontecimiento: Vanda Duarte. Así lo cuenta:

“Un día... me encontré con dos hermanas. no era sólo Vanda, sino Vanda y Zita. Mucho más Zita, por otra parte, no sé si se nota pero en aquella época era como una rock star. Lo que Warhol decía de Edie Sedgwick: “No sabe lo que hace y siempre está bien”. Tenía tal poder esa chica, un encanto... Entonces ví a Zita, que tenía un aspecto muy andrógino y me dije “ no, no, es una trampa, es demasiado”. Era un muro, alguien a quien nadie se acerca, que no tiene novio, nada de hombres, que no tiene nada, que no quiere nada, totalmente suicida. Y estaba Vanda, que es más la chica que habla, que es graciosa, guapa. Con el mismo sufrimiento, con los mismos problemas, pero extrovertida. Entonces me acerqué. le dije: “Está esto que quizá va a pasar, no sé el qué, tú podrías estar en ello, hay un poco de dinero”. Me acuerdo perfectamente que ella respondió enseguida: “Ni hablar, no tengo tiempo, tengo demasiado trabajo”<sup>14</sup>.

Es esta atmósfera de problemas, sufrimientos, temores la que se respira en el barrio y en la que están inmersos los habitantes. Una atmósfera que somatiza el carácter limítrofe del

---

<sup>11</sup> “En Vanda, ya en Ossos, simplemente por pura fascinación no se sabe si estamos en casa de alguien, en la casa de todo el mundo, o si esa casa, ese salón, ese cuarto más bien son una plaza o un foro, una ágora” C.Neyrat(Ed.), pág.15.

<sup>12</sup>C.Neyrat(Ed.), pág.15-16.

<sup>13</sup> En relación al trabajo de fotografía en Ossos, Pedro Costa habla de la histeria y la angustia que producía en él, llegar a una imagen donde temía que aquello importante no apareciera. Hablando sobre el director de fotografía E.Machuel: “yo le decía “mira ahí” y me respondía “lo sé pero no tenemos tiempo”. Op. Cit., pág.39.

<sup>14</sup> Op. Cit., pág.14.

espacio del barrio, periférico, manifestación de otredad en la que la muerte y la vida, la enfermedad, la droga y la cotidianidad conviven en un mismo estrato. Esta nota nos informa del grado de precariedad presente en el barrio, así como la indignancia generalizada, que, junto con la importante presencia de la droga con la que el cineasta se encuentra al llegar, sume a Fontainhas en una nube de abandono, el desamparo y el rechazo por parte de las instituciones políticas de Lisboa, quedando relegada en el mejor de los casos a una posición de utopía de la comunidad, en tanto que espacio *otro*. Este carácter *otro* que caracteriza las pulsiones de la película del primer al último rincón, es la principal característica de la política del espacio dominante en Fontainhas. Efectivamente, vemos como el espacio de Fontainhas se considera desde un comienzo como un *constructo* edificado por multitud de ficciones, de historias, de condiciones, de situaciones y búsquedas de sus habitantes. Un barrio que ellos mismos habían construído con sus propias manos en muchos casos. Sin embargo, este espacio no deja de ser una manifestación del lugar en el que la realidad política del espacio del barrio encuentra su instante de alivio, alejándola del orden que en su dominio, pretende ejercer sobre el territorio la ley que erradica todo tipo de fractura.

Pedro Costa describe como un golpe del destino o una llave, haber encontrado el barrio:

“Encontrarte ese barrio es encontrar the other half y encontrártela de cara. Pero hacen falta días, meses, años, para que eso se convierta en algo más que the other half. Por eso me quedé allí. Era la miseria pura y dura. Las ratas, la gente que vivía sin ninguna esperanza. Ya no era para nada ese romanticismo de juventud por el que había pasado, cuando se decía que había otro mundo, gente que sufre y que íbamos a hacer algo”<sup>15</sup>.



¿Dónde está la simetría oculta?  
El barrio de Fontainhas. De espaldas, a bruxa.

<sup>15</sup> Op. Cit., pág.18.

## b) La habitación como forma.

“Es indispensable, si no se quiere caer en la representación, ver las cosas y los seres en su partes separables. Aislar esas partes. Volverlas independientes para imponerles una nueva independencia”.  
Robert Bresson.

“Brecht indicó claramente que, en el teatro épico... todos los elementos de significación y placer se producen en cada escena, no en la totalidad. Al nivel de la puesta/curso com tal, no hay desarrollo, no hay maduración... no hay significación final, nada excepto series de segmentos, cada una de las cuales posee un poder demostrativo suficiente”.  
Brecht, Diderot, Eisenstein. Roland Barthes(1974)

En la habitación de Vanda la vemos a ella y a Zita fumando, hablando, pensando sobre su cama, colocadas, llevando a cabo sus tareas, hablando. Tiempos largos desde una posición estática en el cuarto de Nhurro, a oscuras, con velas para ver con suficiencia. En *Juventud em marcha* (*Juventud en marcha*, 2006), Ventura comparte conversaciones eternas, inagotables, con Vanda, sobre su cama, escuchándola, otro tanto sentados alrededor de una mesa, en el salón, acompañándola después de la comida. Son espacios cúbicos, más bien reducidos a sus elementos suficientes y ciertamente aplanados por los usos de la luz y la composición.

La puesta en escena del cuarto de Vanda se limita a las dos chicas (cuando están juntas) o a una de ellas sobre la cama, principalmente, realizando alguna tarea cotidiana, ya sea buscar droga entre los cajones del cuarto, devanar un ovillo de lana o entonar alguna canción y todas estas acciones conllevan su ritmo.

El cineasta habla de la habitación como lugar vinculado a una energía musical. La pared de atrás, que hace de fondo a sus palabras y sus cuerpos, aparece como oscuridad que funde con esos cuerpos y el tono verdoso de su pintura, como un espectro centelleante en el que las texturas de la imagen funcionan como ondulaciones que remueven la imagen.

Si atendemos al comienzo de *No quarto da Vanda* (*En el cuarto de Vanda*, 2000), la película, rápidamente, contrasta su inicio, su primera secuencia (mediada por el uso del pre-genérico), con aquello que resuena como música serial a lo largo y ancho del trabajo en su continuidad: *el sonido de la destrucción*. Este corte brutal, con el que se irrumpe en la sonoridad del relato con la materialidad audible del barrio, avisa de las fórmulas de disposición de los planos y de las secuencias, de los atributos del relato de Costa. La duración de las secuencias parece despreocuparse del tiempo, siempre y cuando mantenga en pie una cierta forma.

Algo paralelo se presenta en *Juventud en Marcha* (2006) cuando, tras una canción que Ventura canta, (recién inaugurada su presentación) encadenada a un plano de una joven (una de sus hijas, Bete) en un interior al que la luz a duras penas accede en un cuarto, se

abalanzan brutalmente unos chirridos y ruidos metálicos que cortan bruscamente la secuencia anterior, llevándonos a otro lugar y haciendo de las propias situaciones espacio-temporales, bloques de segmentos que se colocan uno al lado del otro pero en direcciones múltiples. Las secuencias se modulan, separándose unas de otras por aquello que las une, su irisación y su brillo metálico. Más adelante, podemos ver en la misma película una sucesión de secuencias en las que Ventura, el personaje vórtice del relato, atraviesa algunas de las estancias de las que el trayecto de su curso se sirve como módulo, elemento base para urdir el gran mosaico de los desheredados, que con carácter y el tono autónomo de las largas secuencia en los relatos, representa la unidad de tiempo.

Este modo de proceder (o sensibilidad por este espacio al que habíamos accedido), puesto en práctica en su anterior experiencia en Fontainhas con la habitación de Vanda, las chicas y los chicos del barrio y volverá a manifestarse como elección para registrar el curioso documental sobre los Straub en 2001. La fragmentación y segmentación en receptáculos cuya forma es principalmente la habitación y su función la de un vagón en movimiento sin llegada precisa. El cineasta propone la habitación, el cuarto, como única condición para la duración de sus relatos-viaje.

En el trabajo del cineasta francés Robert Bresson se advertía la fragmentación y la repetición como poéticas<sup>1</sup> y operadores retóricos recurrentes en la forma del relato, manifestada en aquellas radicales imágenes donde veíamos los cuerpos segmentados en planos de manos, cabeza, pies hasta la constitución del estilema de lo fragmentado como puede verse en algunos planos de *Un condamné a mort s'a échappé* (*Un condenado a muerte se ha escapado*, 1956) o *Pickpocket* (*Pickpocket*, 1959) dónde la radicalidad del cineasta se dirige hacia la desconexión de los espacios, y la constante partición de los movimientos.

La habitación de Vanda también es el lugar del trabajo. Existe toda una variedad tonal de tareas con las que pasan el tiempo, que configuran la actividad cotidiana de su universo y las acciones incrustadas en su ritmo; pero en esta habitación y en la singular composición en el que la habitan los cuerpos y objetos, florecen elementos visuales que nos recuerdan a las naturalezas muertas de las que decimos que la habitación es forma.

Tenemos un plano construido sobre la presencia de Zita y Vanda sentadas sobre su cama. Zita y Vanda están realizando una tarea conjunta. Pronto descubrimos que están recogiendo lana en un ovillo, una actividad que pertenece a la más pura y rutinaria cotidianidad. Atendamos a las formas caóticas que entre ellas se desparraman y la luz que reciben. La mayoría de las veces que encontramos a Vanda y Zita en su habitación, fumando, lo hacen sobre la cama, con el instrumental básico del fumador. Con los objetos encima de ella, entre ellas. Estos objetos; cenicero donde echar las cenizas, cartón de la caja de tabaco, papel de plata para la heroína... reciben la luz de la ventana que convierte la cueva de la muerte en un lugar de trabajo: un jardín, un confesionario y también una naturaleza muerta. La cama funciona como soporte o base de la composición que abriga los elementos que se disponen en ella. La luz, por su parte, atiende a lo que queda en el rango de su foco: los objetos alrededor de los cuales gira el deseo de la juventud de Fontainhas.

---

<sup>1</sup> Zunzunegui, Santos. *Robert Bresson*, Madrid, Cátedra, 2001, Pág.58.





1



2



3



4



5



6

La habitación de Vanda y su hermana Zita: Narraciones, canciones, bodegones... a dos o en solitario. Distintas modulaciones...de la existencia, distintas variaciones de una cueva para la muerte.

Compartiendo el tanático objeto de deseo de la juventud, en el primer plano de la película (1). En la misma cama, Vanda preparando su dosis, enferma (2). Devanando tiempo: sueño y fatiga (3). Inundaciones de oscuridad y fábula en las voces de las hermanas (4). Recordando la infancia a la luz del teatro (5). Único plano en el que se ve la salida de la habitación (6).

En la habitación de Vanda encontramos un espacio que se presenta primeramente como una cueva. Es un lugar oscuro en el que la luz obtiene su zona de paso. Dice sencillamente: esto es una cueva. La luz entra por esta abertura, interviene sobre nuestros cuerpos, nuestras tareas, aunque, evidentemente, es también una habitación, un cuarto precario y casi decrepito, suficiente. Según Pedro Costa, la habitación le sugería la posibilidad de que fuera un jardín. Vanda y Zita están en un jardín, espacio que pretende rescatar un idilio, con música de arpa y mientras oímos una voz que canta que el verano ha muerto mientras están tumbadas en la cama, tranquilas, fumando. En otras secuencias las vemos más tranquilas, hablando, moviéndose entre los sudores de sus frentes y los párpados caídos, tarareando música barroca<sup>1</sup>.

Es el espacio habitación que deviene metonímicamente otra cosa al empatizar con el estado de ánimo de Vanda y Zita, es la densidad sentimental/estado de ánimo lo que hace que el espacio devenga según su duración, que en esa célula o mónada, microcosmos en el que acontece el mundo del cineasta en sus elementos, surjan múltiples espacios-sentimiento. La afectividad del espacio y su capacidad para verse afectado.

Así como el filósofo Gilles Deleuze define lo que un cuerpo puede ser y actuar como “naturaleza y límite que tiene al verse afectado”<sup>2</sup>, aquí el espacio de la habitación se presenta como lugar del afecto, cavidad esplácnica<sup>3</sup> cuyo núcleo visceral calienta, potente volumen de aire que siluetea el contorno de lo que rodea, como superficie de aclimatación y como termóstato.

Pero: ¿Cómo se filma la mutabilidad del sentimiento? ¿Qué elementos intervienen en la imagen que decidan la dirección de lo que muta? ¿no es esta mutabilidad uno de los rostros de la operación de distancia que se da la médula del trabajo fílmico?

Captar en un estado de *aflição*, como dice el cineasta, aquello que se está desvaneciendo mientras el presente se antepone con toda la fuerza de su nacimiento, tal es el clima característico del trabajo en el interior de un espacio al que ha llegado el cineasta<sup>4</sup>. Aquello cercano que parece alejarse en un puro suceder de *mudanças*. Sin embargo, no es en el rostro donde radica el tono clave de la temperatura, del afecto, que lo interrelaciona con el espacio en una cinta de doble cara, más bien aquello que mide y calibra la temperatura en la que se mora en el espacio, el termóstato, se sitúa en la pared del espacio, encargado como ojo centinela de que el mundo de Costa quede constante desde una suerte de unidad-habitación, equilibrando las temperaturas de todo lo que quede en su dintorno. Quedando el termóstato, de esta manera, dentro de lo habitado, como lateral evaluador térmico de la dinámica de las relaciones afectivas. A la vez instrumento de corte de la duración e indicador del tempo en el que la pieza producirá su progreso.

Pero una habitación no es tan sólo un lugar, sino el acto que realiza el que lo habita dispu-

---

<sup>1</sup> En dos secuencias de *No quarto da Vanda*(2000), distintas entre ellas pero de temporalidad similar oímos a Vanda silbar y tararear el *Aleluya* de Haëndel y el *Agnus Dei*, de Bach.

<sup>2</sup> G.Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, París, Minuit, 1968, pág. 198.

<sup>3</sup> Referente a cada una de las tres cavidades que albergan las vísceras, el cerebro y los órganos sexuales.

<sup>4</sup> A pesar de que tenía una fe, una voluntad, un deseo, una energía muy especial en ese momento, siempre tenía un miedo increíble a que todo desapareciera, sobre todo los chicos....No tenía miedo de que Vanda muriese, tenía la impresión de que Vanda no podía morir...Pero los chicos no, estaba ese lado trágico...Siempre tenía miedo de que uno se muriera por chutarse mal, de que otro acabara en la cárcel o de que derribaran la casa”. C.Neyrat(Ed.), pág.107-108.

esto a habitarlo y, ciertamente, el acto de composición que desarrolla para hacerlo habitable. Así, en este contexto que nos conduce a Mallarmé y su “*rien n’aura eu lieu que le lieu*” otorgando un privilegio especial al espacio en la relación de hábitat, cabría preguntar cómo se habita en la película para poder disponer de elementos que nos posibiliten responder por la habitación, por esta habitación.

Si la habitación de Vanda (ese lugar en la acepción antropológica de M. Augé) como “principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquél que observa”, en el que los influjos de las temperaturas de un mundo, al que la propia habitación se adscribe, y los vínculos entre los elementos de la escena se regulaban por su propia plenitud, desarticulando el espacio lógico y accesible, considerando la habitación como objeto de tiempo, de presión y de temperatura, ese lugar en suma, es también en el que se especulaban, fantaseaban y fijaban las imágenes de sueños y potencias.

Allí donde vemos por cada rincón escombros, miseria y oscuridad en los lugares que los personajes-habitantes ocupan, también puede verse un ejercicio que borra la pasividad de los vagabundos e indigentes y, en vez de quedar anulados e inmóviles en su miseria o su adicción a la droga, su dinamicidad persiste y se coloca en primer plano. Su presencia no está aquí reducida a la constatación de un estado social o político depravado en cuyo margen los habitantes residen incrustados, sino a una resistencia en que en sus gestos, movimientos y palabras impiden que su hábitat no se convierta en una declarada tumba. A propósito de esto vemos a un joven que acaba de trasladarse a este espacio, cuyo núcleo y casi motivo central es la mesa, la habitación donde éste se encuentra. Es el lugar en el que más tarde irá a drogarse. En el que él y otros van a inyectarse heroína. Sin embargo, más allá de este ritual cotidiano alrededor de la mesa, que constituye un recuerdo del mundo del cineasta japonés Yasujiro Ozu, esto no le resulta al joven suficiente, sino que considera que hay que amueblar, disponer formas y materiales para poder, según dice, “estar a gusto”. Heidegger escribe acerca de la noción de espaciar, de cuya acción el espacio sería efecto. Esta noción se entiende como “acción de aportar lo libre y lo abierto para un establecerse y morar del hombre”<sup>1</sup> Así, traslada, coloca, adapta, encaja, sale de campo. No es que con él aparezca la figura del héroe, sino que la actitud de esa forma nos acerca a un pensamiento concreto sobre la habitación y su relación con ella. Un pensamiento que proclama: la habitación hay que “hacerla nuestra” y para ello hay que trabajar, es decir: mover, recolocar, desplazar, disponer y proponer. Es la intención de apropiación lo que nace en el joven y se sustantiva en sus movimientos pero, de la misma manera, es en el mismo lugar en el que unas secuencias más tarde y cuando ya saben que han de abandonar el cuarto (en un momento determinado Nhurro se refiere a “dejar el barco”) se deja de lado toda intención visiblemente activa para intercambiarla con otro personaje. Los sentimientos mutan rápidamente allí donde los tripulantes se ven perturbados por los efectos del temporal.

---

<sup>1</sup> Véase su obra *Construir, habitar, pensar*.



## a) La mutación en el plano

Habíamos hablado de las palabras de Cézanne, de encontrar la imagen, finalmente, allí donde *acontece el mundo*, pues es el estremecimiento de la duración de éste lo que interesa al cineasta, la imagen frágil, imagen-sentimiento, una imagen suficiente que recoja toda la potencia sensible y pueda ser capaz de atrapar *la apariencia de todos los cambios*.

En una de las secuencias de *No cuarto da Vanda* (2000) vemos a Vanda, recostada en su cama, mirando hacia arriba, en algún punto del contracampo. Parece ser uno de esos días en los que está acostada, tapada con mantas. Después de toser y apurar uno de sus papeles de plata, vuelve a toser hasta llegar al vómito. Lo cubre con una de sus mantas y comienza a sentir frío y así lo canta<sup>1</sup>. Rasca y excava en el libro de direcciones telefónicas, su *libro de las horas*<sup>2</sup>, en búsqueda de droga. Al comenzar a buscar entre las páginas comienza a silbar y a buscar alguna cosa en uno de sus cajones. parece que encuentra algo y entonces comienza a silbar el *Aleluya* de Haëndel. La vemos salir del cuadro, sin abandonar la cama y depositar el objeto encontrado encima del libro abierto: una cuchara doblada. Se mueve a su derecha inquieta, en busca de algo más. Sigue silbando. Saca droga de un paquete y se dispone a prepararla mientras canta un fado:

-Ai Morería, la vieja calle de palma  
dónde yo un día dejé presa mi alma.

En la entrada de la segunda frase de la canción cambia el plano hacia otro, también fijo, muy oscuro, en el que vemos un encuadre de medio cuerpo: Zita de perfil, casi petrificada, apenas la vemos sentada sobre la cama. con una ligera luz recayendo sobre su rostro. Se sigue oyendo a Vanda cantar: “*Cuando pasó a mi lado...*”

Luego las chicas desconectando un móvil y mirando por la ventana con ternura mientras se oye la voz del pequeño Diogo llamando a Vanda repetidamente y con variaciones de duración muy musicales.

-Vanda, Vaanda...  
Vanda, Vaanda...

Estos tres planos podrían ejemplificar la lógica de montaje, a la manera de modelo reducido, que acompaña a la modularidad de las habitaciones, su poesía oscura recibiendo

---

<sup>1</sup> En relación a la cotidianidad en el proceso de rodaje, el cineasta se refiere a la dependencia del estado de ánimo de las chicas: “la cosa variaba mucho, dependía de si Vanda estaba en forma o no se sentía bien, lo que ocurría a menudo. Además del asma tenía problemas en la boca, en los dientes, unos dolores increíbles. A veces se quedaba días enteros en la cama...” C.Neyrat (Ed.), 2008, pág.107.

<sup>2</sup> Un libro de horas (también denominado horarium; livre d'heures [livr 'dœr]) es uno de los más comunes manuscritos iluminados de la Edad Media. Cada libro de horas es único, debido a que es un manuscrito elaborado en exclusiva para una persona (generalmente de la nobleza); este tipo de documento suele contener textos de rezos, salmos, así como abundantes iluminaciones, todo ello haciendo siempre referencia a la devoción cristiana.

la luz, como unidades de espacio y tiempo. Del vómito de Vanda pasamos al canto en el mismo plano. Zita se intercala como efigie en sombras que rima formalmente tanto con Vanda como con su madre: los perfiles de las tres son el izquierdo.

La lógica no es otra que la de los ritmos visuales, las rimas sonoras y las temperaturas de las situaciones con las que se estructura la forma del relato que, con las propuestas de Pedro Costa, no se inclina hacia ningún clímax *dramático* o *modelado* (haciendo uso aquí de una funcional noción espacial en las artes plásticas) en el que se privilegie un momento dónde la acción finalice, teleológicamente, los esfuerzos y las resistencias de las materias que previamente se le han antepuesto como obstáculos<sup>1</sup>, tal y como le sucedería a un escultor a la hora de trabajar una pieza en mármol o modificar los volúmenes de un retrato en barro hasta llegar... al modelo.

Aquí, la dinámica de la modulación traslapa cualquier intento de alcanzar momentos pregnantes o subordinantes en el itinerario del relato, en tal estrategia reside la superficialidad de los trabajos, su achatamiento y su textura.

Cada una de las secuencias en la habitación equivale al plano fijo que las sostiene y, a su vez, se convierte en unidad de montaje, en el que el curso de los bloques de imágenes en el tiempo casi podríamos decir que pertenece a la propia esencia del plano y no al contrario, tal y como dice Gilles Deleuze refiriéndose a uno de los aspectos por los que, según él, se constituye el cine moderno:

“En el cine moderno se observó con frecuencia que el montaje estaba ya en la imagen, o que los componentes de una imagen implicaban ya el montaje... el tiempo en un plano debe fluir independientemente y, por así decirlo, motu proprio”<sup>2</sup>

Esto no quiere decir que la yuxtaposición de las secuencias no deje espacio para pequeños fragmentos como los que acabamos de describir, siguiendo una concepción formal muy propia del montaje rítmico y perceptivo de Eisenstein<sup>3</sup>, sino que, la totalidad de lo que vemos en los trabajos del cineasta ya está incluida, cualitativamente, por el modo de disposición y duración de los elementos de las secuencias, de su temporalidad, en cada una de ellas, en los largos planos en las habitaciones; en su totalidad en tanto que entidades cerradas sumadas a otras con las que no mantienen ya un nexo-acción que las articule<sup>4</sup>.

Las secuencias-situación dispuestas en el trabajo del cineasta tanto en *No quarto da Vanda*(2000) como en *Juventude em marcha*(2006), en las que la banalidad y la regularidad en un orden cotidiano de las conversaciones y la apertura al tiempo son los elementos que

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze habla de los atributos de la imagen encadenada, propia del cine clásico, que sigue un esquema sensoriomotor según el cual se procede por selección y coordinación y prosigue “La percepción se organiza en forma de obstáculos y distancias a salvar, mientras que la acción inventa la manera de salvarlos” En *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine II. Barcelon, Paidós, 1987, pág.62.

<sup>2</sup> Op.Cit., pág.65.

<sup>3</sup> “En el mismo texto de Deleuze se habla de la función del corte en tanto que posibilidad del movimiento y el tiempo en el montaje y no en el plano-unidad (una de las características que el filósofo señala del cine moderno) como rasgos del cine clásico: “Los cortes racionales determinan siempre relaciones conmensurables entre series de imágenes, y plasman con todo ello la armonía y los ritmos del cine clásico, al mismo tiempo que integran las imágenes asociadas en una totalidad siempre abierta... aquí el tiempo es esencialmente objeto de una representación indirecta, según las relaciones conmensurables y los cortes racionales que organizan la secuencia o el encadenamiento de las imágenes- movimiento. Esta concepción grandiosa llega a su cumbre en la práctica y la teoría de Eisenstein”. Op.cit., pág.282

<sup>4</sup> Op.Cit., pág.283.

modulan el desarrollo, y el curso de las imágenes se reencadenan por alteración tonal, por variación de gestos o por sintonías diferidas en el tiempo. Se genera una arquitectura del relato a base de puntos suspensivos e interrogantes que mueven el tiempo entre la virtualidad y la actualidad, en cápsulas en las que habitan, primeramente, esos cuerpos difíciles que son las brasas de Fontainhas. En una secuencia se nos presenta una de estas unidades-habitación, (difusamente perfiladas en el anterior capítulo), que representa, por sí misma, un corte en el cuerpo del trabajo en la habitación de Vanda:

Vemos un primer plano del libro telefónico, del que Vanda pasa las páginas y frota para ver si se puede conseguir algo de droga entre ellas. El objeto está sobre las rodillas de Vanda que tararea una melodía que suena en aquel momento en la radio (que no vemos), es el *Agnus Dei* de J.S.Bach, una de las piezas integrantes de *La Misa en si menor* que el compositor forjó en su última etapa en Leipzig (y que se prolonga durante la secuencia en compañía de las chicas). Las hermanas Duarte, Vanda y Zita están en su habitación, Vanda a la derecha intentando arrancar algo de heroína al libro, y Zita a la izquierda, devanando, concentrada con uno de los ovillos con que se entretiene también en otras secuencias, como de costumbre se presentan, sobre la cama. Vanda habla de la época del año (Mayo) y de la festividad que tal día se celebra: El día de la señora de Fátima, siguiendo con una confesión sentimental acerca de su hermana Nela, encarcelada, lo que confiere a la secuencia un tono divertido por lo significativo del cambio de papeles que ello supone. El diálogo de las chicas:

**Vanda:**

-El día trece en Fátima hay montones de personas...Para los vendedores es una mina.

**Zita:**

-Y para los carteristas.

**V.-**Para los espabilados...

-Yo nunca estuve en fátima el día 13...He estado pero nunca el 13...Toma (le da a su hermana una dosis para fumar que ha conseguido entre las páginas)

**Z.-**Dáme el mechero.

**V.-**Mayo es el mes más bonito, con diferencia... Es el es de las cerezas, de Nuestra señora... el mes de Vanda, ¡qué nivel!

( silencio en el que las chicas continúan con sus tareas, Zita ayudándose del mechero para compactar la droga y Vanda sigue de cara al libro)

**V.-**No paro de pensar en Nela, me pone enferma coño!..por eso no me gusta ir...es la primera vez que voy a una cárcel. No me gusta, igual que los hospitales...No se me van las personas de la cabeza...Qué putada! Cuando ella llegó me buscaba por todas partes y no me veía... le dije: Nela! Se abrazó a mí. Me daba besos, pobrecita mía... Si me hubieran soltado hace tiempo todavía me estarían buscando...Me equivoqué, puse mi nombre en lugar del suyo. No leí "Reclusa". No lo leí y puse mi nombre. Pensé que me pedían el mío...Después ponía "parentesco" y puse "hermana". Cuando escuché a la chica por el altavoz: "¿Hay alguna Vanda aquí?, Vanda María Pires Duarte", y yo: "No, no, disculpe. Vanda María soy yo... es mi hermana Manuela Fernanda Pires Duarte... "se ha equivocado, tiene que rellenarlo de nuevo"

El monólogo de Vanda sigue, concentrada en recolectar algo de droga de entre las páginas, describiendo la cárcel, y concluye: "No se me va de la cabeza. ¡Qué triste!"

El *Agnus Dei* de J.S.Bach no ha dejado de sonar ni un sólo momento a lo largo de esta secuencia, mientras Zita se dedicaba a fumar con su cuerpo reclinado sobre sí mismo y Vanda cumplía su parte como narradora<sup>5</sup>.

Esta estremecedora escena, nos recuerda a aquella en la que con anterioridad hablaba de una mujer presa con una amiga suya, a su lado, pero las veíamos a través de dos láminas de unos espejos partidos que fragmentaban el espacio en dos, reflejándolas, casi siendo vistas por él. Allí era la música de Anton Webern, las sutiles notas de los metales sospechosos que daban la entrada a la habitación de Vanda a una amiga, en uno de los planos secuencia más reveladores de la relación que mantienen los habitantes con la política y la sociedad portuguesa que finaliza con el inolvidable: “Este país es el más pobre y el más triste”. Aquí y allí, la estructura compositiva y funcional de los cuerpos es similar. A pesar del cambio de posiciones espaciales y del espejo que especula, quebrado sobre ellas, desde un rincón de la habitación. Vanda aparece como narradora en un espacio en el que los cuerpos se encuentran entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la muerte, entre el teatro y el coma<sup>6</sup>. Tal y como dice Pedro Costa, era la palabra de Vanda la que hizo que se quedara en el cuarto:

“La invitación de Vanda o la ficción que me he creado de ella , era: “Ven a mi cuarto a filmarme, quizás también a mi hermana, y en mi habitación tú eres un chico y nosotras, chicas. A través de lo que te voy a contar, a revelar tú quizá vas a descubrir este barrio y este mundo. Te voy a contar cosas, como nos organizamos, por qué fumamos droga o no, por qué mi madre es así...Es mi palabra la que te va a mostrar el barrio, no necesitas salir del cuarto”<sup>7</sup>

Efectivamente, y es uno de los aspectos más notables del dispositivo de Pedro Costa, la palabra adquiere un gran papel en las secuencias en las que las chicas, más que los chicos, muestran su capacidad para narrar, constituyendo una suerte de escenario en el que poder desarrollar el teatro de la precariedad y la resistencia que tiene lugar en la composición de Fontainhas. En la secuencia escogida, Vanda recrea el encuentro con su hermana encarcelada y el hecho de que ella había escrito en la hoja de visitas su nombre en el lugar del visitado en vez de escribirlo en el lugar del visitante. Estas palabras se nos presentan como un reflejo del estado de los personajes. Vanda realiza un intercambio virtual con su hermana presa. Los habitantes son una suerte de guardianes, pero también presos de su

---

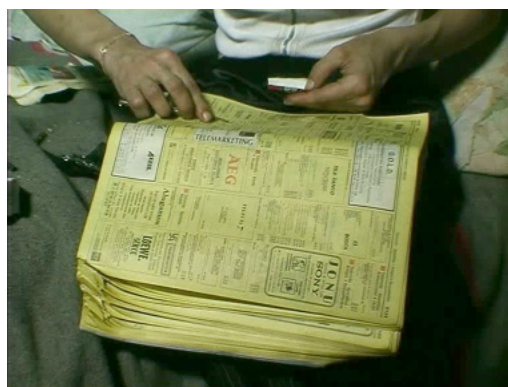
<sup>5</sup> Pedro Costa cuenta su sorpresa al rodar la secuencia en la que la música de Bach comenzó a sonar en la televisión: “Llamé a la emisora de televisión, conseguí saber el intérprete y el disco y puse el mismo, sincronizado, un poco aumentado para que se oyera. Son regalos que uno se encuentra, así como así... Era en Pascua. La escena empieza por Mayo es el mes más bonito, ¡El mes de Nuestra Señora, de las cerezas, el mes de Vanda! Después viene una nueva discusión sobre el miedo a la cárcel. Vanda cuenta que se equivocó cuando fue a visitar a su hermana. En la entrada dio su nombre en lugar del de la detenida... Mientras rodaba oía la tele. Mayo, Fátima, los peregrinos, eso es muy fuerte aquí. Oía, muy débil, la música, “la, la, la”, y de golpe lo reconocí -porque Vanda lo canturreaba- cuando salí del cuarto, ví a la madre que dormía en el sofá, a la abuela que lavaba los platos y la tele encendida como siempre. Y era Fátima, era la Misa de Bach, el *Agnus Dei*. Era absolutamente increíble. Es como si Bach hubiera hecho la música para esta escena. ¡Y Vanda que la tararea de memoria! ¿Cómo puede cantar ella el *Agnus Dei*? Sí, se oía en la iglesia, es muy popular pero aun así... Luego Bach entra como Rubens, en mi territorio.” C.Neyrat(Ed.), 2008, pág.129.

<sup>6</sup> “Era un espacio de muerte-sueño, entre el teatro y el coma. Tanto durante el día como por la noche, en ciertos momentos aquello se paraba brutalmente, ellas se caían de cansancio porque ya no podían fumar. Se habían fumado once paquetes de cigarrillos, cuarenta gramos de heroína, tres días de conversaciones, de gritos de desgaste. Muertas, que sin duda, en unos momentos se iban a reanimar”. Op.Cit., pág.48.

<sup>7</sup> Op.Cit., pág.54.

propia historia<sup>8</sup>. Esta secuencia especialmente emotiva en la que la habitación se convierte en un escenario para gags o monólogos, pero a su vez también en una suerte de catedral por el que se siguen los ritos para alcanzar una confesión<sup>9</sup>, o un mostrador para el humor de corte irónico.

La secuencia que la precede finalizaba con unas imágenes de los chicos. Rubio ayuda a recoger algunos objetos para ayudar a Nhurro a mudarse, a cambiar, otra vez más, de lugar. El espacio dónde están es oscuro y sus figuras quedan inundadas en sombra. Rubio se pone a limpiar la entrada del espacio, al lado de la puerta, momentos después de haber estado rascando con una cuchilla la mesa donde los chicos se chutan en un ejercicio que la sonoridad de la película retiene como fuente de insistencia en un ritual que está abocado a la destrucción, Nhurro le insiste que deje de rascar y de limpiar, a lo que Rubio contesta haciendo de sus palabras ejercicio de fe sin camino: “¿Qué quieres que haga si me gustan las cosas ordenadas?”. Tras estas imágenes oscuras en las que Rubio erosiona la mesa y recoge el polvo y los escombros del suelo se produce un corte neto para llegar a la secuencia iniciada por el libro de Vanda, corpus material que, como una mesa, unos cajones o unas bolsas, puede acumular y puede albergar otros materiales en su superficie.



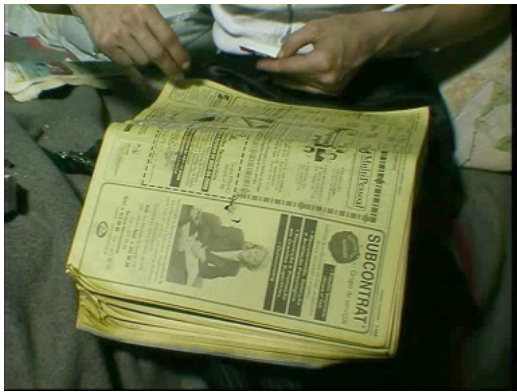
Cúmulo de papel en el que están inscritas multitud de direcciones telefónicas a las que nunca llamarán, es el cuerpo y el sustento de una tarea que consiste en reafirmar la materialidad del libro en sus propiedades textural y objetual. Arrancar de las hojas aquello que les permite cotinuar hablando, soñar.

Este objeto persiste en el trayecto modulado del relato: es un listín telefónico que atestigua

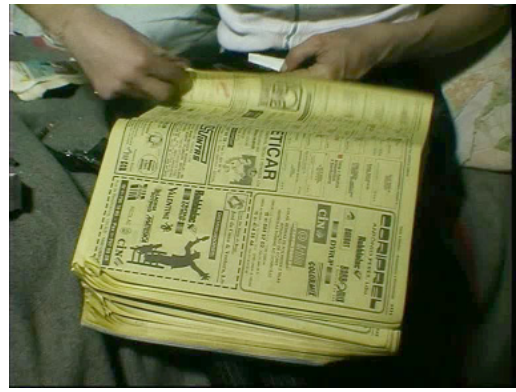
<sup>8</sup> Op.Cit., pág.29.

<sup>9</sup> “Me han atacado mucho, sobre todo aquí, y lo entiendo: lo que uestro es Portugal, no es el planeta Urano. Es Fontainhas, al lado de Lisboa, somos nosotros, es un retrato de esa extinción, de esa masacre, de ese Portugal post-revolución triste triste y asustado. Y luego me han reprochado hacer arte, sacralizar.En un texto, no sé que crítico dijo: “Hace vidrieras de iglesia”. No lo sé. ¿Por qué no?, todo al mismo tiempo”. Op.Cit., pág.130. No resulta curioso que, la palabra *catedral* también sea utilizada por el historiador Lucien Rebatet para referirse, caracterizando, a *La Misa en si menor* (conjunto al que pertenece el *Agnus Dei* que se escucha en la secuencia), que fue construida durante cinco años (1733-1738): “*La Misa en si menor* es una catedral, aunque primorosamente trabajada, con sus pináculos, sus capiteles, sus rosetones. Sus detalles esculpidos hasta en los inmensos pórticos del coro”. L.Rebatet, *Una historia de la música. De los orígenes a nuestros días*, Barcelona, Omega, 2007, pág.258.

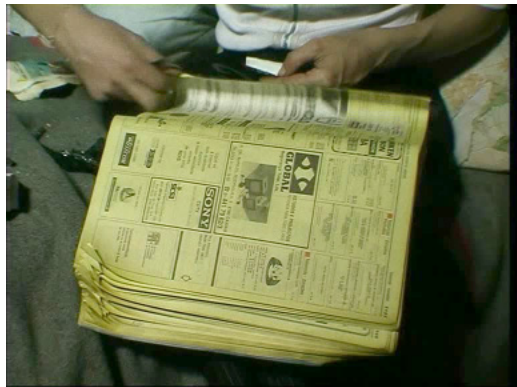




1a



1b



1c



2a



2b



2c



2d



2e

No leí reclusa, no lo leí y puse mi nombre

con el paso de sus páginas, el tiempo y la duración de las tareas en la cueva habitada por materias de lenguaje. Es el cofre del tesoro de las chicas. Otros objetos, no obstante, cristalizan los haceres en la película. A su hermana Zita la vemos con unos filamentos de lana devanando y engrosando la esfera con la que pasa el tiempo, pero también con el que lo genera, con los movimientos singulares de su tarea. Algunas de las particularidades de esta duración las alternan con las palabras de su cotidianidad.

De su trabajo. Curiosamente, en una de las secuencias en la que Nhurro esta componiendo su nuevo emplazamiento, saca a la calle una tejedora estropeada que planos más tarde vuelve a estar en su cuarto. Otro caso similar es el de la cuchara de plata. Un objeto que usan para la droga y para comer yogurs. Utilizándose como elementos de ida y vuelta en el montaje y el relato, estos objetos generan puntos de tensión que depositan con su presencia el mismo calibre del tiempo.



a

El jardín en la revolución. Sentarse en el suelo.

*Toda revolución es una tirada de dados* (1977): Daniël Huillet recitando a Mallarmé (a). Zé Alberto, por su parte, lejos de un barrio al que ha sido destinado(b): *Tarrafal* (2007), de Pedro Costa.



b



Escritura musical que recorre la pantalla en el libro de partituras de Gustav Leonhardt.

Fotograma de *Chronik der Anna Magdalena Bach* (*Crónica de Anna Magdalena Bach*, 1968), de J.-M. Straub y D. Huillet.



## V. La cercanía... o la imagen

## a) El dispositivo cinematográfico

Es importante destacar la elección del espacio de trabajo del cineasta en consonancia con sus posibilidades estéticas, desde dónde se desarrollará claramente su vertiente política dado que el cineasta no verá nunca en el barrio un motivo o un objeto al que aproximarse intencionalmente desde el dispositivo documental<sup>1</sup>, mecanismo operativo que, mayoritariamente desde la tradición, se ha *puesto en marcha* desde una preocupación por lo social, lo político y lo antropológico, pero raramente por lo estético, (temática siempre presente en los debates acerca del cine documental, el cine de ficción, no-ficción, ficción documental y las vertientes híbridas )<sup>2</sup> sino que la fuerza y la potencia de sus recursos disponibles, los habitantes y la memoria del lugar, lo llevan a plantearse la potencia de Fontainhas como un verdadero estudio cinematográfico en el que la ficción, consciente de sí, se mostrará en toda su crudeza en un territorio que podríamos aproximar, si no calificar abiertamente del lado de *lo real*.<sup>3</sup>

“Después tuve el shock de Fontainhas. Tenía delante a esa *other half* que no veíamos, de la que no hablábamos y yo había caído allí por azar. Y pensé seriamente que había que hacer algo. No lo que hacíamos los años militantes, tampoco lo que veía en algunas películas, porque los documentales no consigo verlos...Incluso cuando estaba en el barrio, cuando pensé que podía hacer allí una película, no me decía que iba a denunciar, a mostrar cómo viven. Sobretudo era, lo confieso, un shock plástico y, por tanto, sensible”.

La operación principal de Pedro Costa y su dispositivo se centra en mostrar a los otros ( the *other half*), esa *otra parte* existente y aislada por la realidad social y política portuguesa que se manifiesta en la vida de Fontainhas, sus habitantes y sus modos de operar en el espacio del que disponen, de tal modo que sella una amistad entre ese modo de vida en sus aspectos sociales y los aspectos estéticos, sus movimientos y sus formas, haciendo de cada uno de ellos el núcleo del otro. El filósofo Jacques Rancière ha escrito sobre la propuesta estético-política del cineasta:

“Junto a la voluntad política de testimoniar sobre una situación de desposesión, se da la práctica de hacer una película con los habitantes, incluso los más imprevisibles. Hay dos grandes tomas de posiciones estéticas: una es desdibujar la división entre la ficción y el documental; la otra es filmar, no la miseria de la gente, sino la riqueza sensible de su decorado bajo la luz y la riqueza de su experiencia de vida, con el fin de restituirla”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Op.Cit., pág.47.

<sup>2</sup> A propósito de el cine documental y el cine de ficción, es bien conocida la posición de los críticos de Cahiers du Cinéma de la primera época en general, (y la de Jean-Luc Godard en particular) que insistían en no renunciar a la capacidad documental que tiene la película de ficción, ni al ejercicio de ficción o de construcción que supone un film documental.

<sup>3</sup> Al mencionar lo real, lo hago en el sentido que Jacques Lacan daba a este término tan lábil, como aquello que no puede ser alucinado por el sujeto, excediendo nuestras capacidades de simbolización.

<sup>4</sup> Pedro Costa utiliza esa expresión refiriéndose a esa otra parte que encontró en Fontainhas, jugando asu vez, con el título de el libro de fotografías de Jacob Riis, fotógrafo de origen neerlandés que en 1880 publicó un libro de fotografías sobre los suburbios neoyorquinos titulado *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*.

<sup>5</sup> Declaraciones realizadas en Artículo publicado en el periódico *Público* el Sábado, 15 de Mayo de 2010.

En el corazón del dispositivo del cineasta bien se puede sentir que la dicotomía que divide las prácticas ficcionales de las documentales pierde su potencia, puesto que es en su relación con lo real profílmico donde se halla el centro de las operaciones de sentido de sus prácticas. Su modo de proceder comienza en el vínculo con los habitantes del barrio que aparecerán en tanto que personajes en el relato. Sin embargo, el estatuto del personaje no será el del *interpretado* sino el del *recreado*, generando a su vez una distancia dinámica entre el cineasta y los habitantes continuamente en formación:

“Nunca pensé en un personaje que pudieran interpretar, son ellos los que decidieron hacerse personajes. Tanto mejor si se convirtieron en personajes eso quiere decir que se volvieron exteriores a ellos mismos y empezaron a buscar la memoria de la gente que conocían ... Para mí, un personaje es...una concentración de muchas personas en una...Lo que me interesa es el trabajo que hacemos entre dos o entre tres. La reinterpretación de su vida y la redefinición de la distancia entre nosotros”<sup>6</sup>

Es esa distancia la que, como un vacío habitando un intersticio entre dos posiciones, permite una cierta inversión en los poderes entre cineasta y habitante. Un lugar de intercambio entre saber y no-saber que consigue un justo equilibrio entre “lo de delante y lo de detrás”<sup>7</sup>. Éste es el agujero negro que guía la película<sup>8</sup>. De este modo, son los mismos habitantes (miembros de un mundo en descomposición que ellos mismos han puesto en pie) los que participan borrando con lo inasible del espacio intermedio (sujeto-objeto de filmación) el tan recurrido cine *sobre* (tal o cual asunto, tema o motivo) para realizar un cine estictamente *con*.

Los habitantes-personajes se presentan como receptáculos de su propio tiempo, tal y como el cineasta permite, estableciendo una serie de premisas que “rechazan la improvisación o contar demasiado con ella”<sup>9</sup>, abriéndose así a un espacio de libertad, dónde ellos despliegan su manera de vivir y su pensamiento, sus acciones. Jacques Rancière se pregunta en torno a la generación de memoria y al documental en tanto que género de ficción:

“La memoria debe constituirse, pues, contra la superabundancia de informaciones tanto como contra su ausencia. Debe constituirse como vínculo entre datos, entre testimonios de hechos y rastros de acciones...ese ordenamiento de las acciones del que habla Aristóteles y que él llama *muthos*, no “mito”, el cual remitiría a algún inconsciente colectivo, sino a fábula o ficción. La memoria es obra de ficción”<sup>10</sup>.

El filósofo entiende la ficción como “ensamblaje de formas y signos que se responden”<sup>11</sup>, en cambio, en el contexto cinematográfico, *lo documental*, según él, se diferenciaría de la película de ficción por sus posiciones con respecto a *lo real*:

<sup>6</sup> Op. Cit., pág.82-83.

<sup>7</sup> Op. cit., pág.90. En este punto su amigo el también cineasta Nobuhiro Suwa, ha escrito unas palabras aproximándose a lo que él considera algo muy difícil: resistir la distancia entre lo registrado y lo que registra, y en cuyo logro reside lo difícil en el trabajo con Vanda en *No quarto da Vanda*(2000). “Cámara lúcida”, *Lumière*, nº4.

<sup>8</sup> “Con Vanda es diferente... pero con Ventura ... me digo que es el agujero negro el que va a hacer la película, y no otra cosa. Ese abismo que no comprendo y que seguramente, el tampoco comprende” Op. Cit., pág.26.

<sup>9</sup> Op. cit., pág.83.

<sup>10</sup> J.Rancière. *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2005, pág.182.

<sup>11</sup> Op. cit., pág.182.

“Una película “documental” no es lo contrario de una “película de ficción” por que nos muestre imágenes de la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta lo real no es un efecto que producir sino un dato que comprender”<sup>12</sup>.

El cineasta fija su mirada en la singularidad del cuerpo del barrio como si de él manase un pensamiento construido a base de huellas, historias, voces y presencias superpuestas, una memoria a *hacer visible*, como diría Robert Bresson, un texto en el que, por densidad, salen a flote elementos que configuran precisamente el curso de su memoria, sus desplazamientos, viajes, observaciones... considerándose una composición que necesita desplegarse en el relato de las imágenes: sus movimientos, palabras, colores, gestos dados a una superficie sensible, a la imagen en movimiento.

Es, por tanto, un cine en el que *lo real* se ficcionaliza, se estiliza, modulando la propia experiencia de los habitantes para volver con más fuerza a ella<sup>13</sup>. Allí vemos tanto el dato al que se refiere Rancière, a cuya comprensión accedemos a través de un dispositivo ficcional que no ha perdido sus trazas documentales<sup>14</sup>, como el sentimiento, en trabajo junto a los habitantes, que implica un encuentro de sensibilidades al que se refiere el cineasta cuando dice que “lo importante no son tanto las personas ni las historias, sino los sentimientos”<sup>15</sup>.

En efecto, se constatan datos sensibles que hierven en lo real y que son asimilados a través del intercambio de sensibilidades entre los habitantes-personajes y el cineasta que redefine la distancia de la que habla Pedro Costa, generando entre ellos un cierto agujero negro que es el que guía la película.

Junto a ellos vive la materia efervescente de un estado al borde del abismo, en su palabra, en sus espacios. Junto a ellos propondrá una recreación de un mundo que su trabajo hace más visible, redefiniendo a los habitantes, para llegar al sustrato esencial de su modo de existencia, de su voz y su mundo.

Es la creencia en una persona, alguien pueda estar ahí, sin necesidad de hacer nada especial, únicamente por el hecho de su insistente presencia, la que lo acercó a Ventura, y a Vanda:

“ Eso viene de lejos, del origen del teatro que debió de empezar así: bastaba con que un tipo estuviera de pie y hablara y que hubiera otro que creyera en él”<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Op, cit., págs.183.

<sup>13</sup> Jacques Rancière apunta algo que de manera igualitaria, bien puede aplicarse al cine de Pedro Costa. Sobre Brecht, dice que “el buen teatro es aquél que elimina la distancia que genera”. *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago Ediciones, 2008, pág.14.

<sup>14</sup> Àngel Quintana se refiere en un artículo sobre el cine de Pedro Costa a la posibilidad de que “en un momento en que todo puede convertirse en imagen, la cuestión esencial consiste en ver cómo esas imágenes de ficción que no han perdido nada de su carácter documental primigenio, pueden ser consideradas como recreación de un mundo que hacen más visible” . *Después del cine. La imagen y la realidad en la era digital*, Barcelona, Acantilado, 2011, pág.161.

<sup>15</sup> Entrevista concedida a blogs & docs en el marco del MICEC(Mostra Internacional de Cinema Contemporani) 2007.

<sup>16</sup> Véase C.Neyrat (Ed.), 2008, pág 82-85

Los derroteros y los múltiples caminos en que los últimos trabajos de Pedro Costa se mueven (desde *Ossos*, 1997) a *Ne change rien*, 2009) pasando por *En el cuarto de Vanda*, 2000) y *Juventud en Marcha*, 2006) así como los intereses que las imágenes de su trilogía de Fontainhas despiertan en los ámbitos de la política, la sociología, la antropología, o la estética, han provocado el acercamiento del filósofo francés Jacques Rancière hacia los trabajos del portugués. De un modo rotundo la afinidad de materias se hace patente entre ambos. El pensamiento estético-político del filósofo, discípulo de Louis Althusser, acerca de *lo sensible* o la noción de *pensatividad de las imágenes*, así como su dedicación al mundo del cine que su obra y pensamiento dan cuenta, han construido junto con las películas de Pedro Costa, un importante vínculo amistoso que ha permitido al filósofo pensar, desde su perspectiva, la sensibilidad desplegada por el cineasta. Múltiples son los factores que hacen del cine de Pedro Costa un lugar de cruces en el que la indeterminación de las imágenes cede la potencia a aquellos espectadores dispuestos a habitarlas. Tanto los trabajos en Fontainhas como los posteriores dan a ver, en el cineasta, una propuesta de las imágenes, de su arte en que como diría Rancière:

“El efecto de una obra-ya sea el placer del espectador, el sentimiento de belleza que siente o una toma de conciencia política- no pertenece a quien la crea. Producir una obra no es producir su efecto... la emancipación comienza asumiendo el riesgo de la separación, en primer lugar separación entre la voluntad realizada en la obra y su efecto sobre los espectadores”<sup>17</sup>

El caso del cineasta es el de quién adopta la alteración de la frontera entre los habitantes y él, el documental y la ficción, la fisicidad o corporeidad y el fantasma, la cercanía y la distancia, como procedimiento para llegar a lo que él llama sentimiento, más que las personas o las historias:

“... llegar a un acuerdo de sensibilidades entre la suya y la mía...”<sup>18</sup>

El cine de Pedro Costa nunca fue un cine “simpático” para las masas. Por más que el cineasta se quisiera situar en una realidad ordinaria, los temas y sus apuestas estilísticas y formales de su dispositivo, en la mayoría de los casos, se han visto abocadas a la marginalidad. El espectador de *No quarto da Vanda*(2000) o *Juventud en marcha*(2006) se enfrenta a más de dos horas en las que, nuclearmente, el relato que lo mantiene entre el arrobamiento mágico de lo que nadie nunca quiso ver y la dificultad de asimilar y procesar planos de una crudeza ejemplar, inasibles, o sutilezas que lo cotidiano deja transpirar imperceptiblemente, gravita alrededor de la mencionada componente espacial *habitación*: una cama, una mesa, unas sillas, algún que otro objeto y unas palabras. El filósofo ha pensado la relación con el espectador:

“No se trata de emancipar al espectador, de arrancarlo de su ignorancia y pasividad sino de reconocer su capacidad de interpretación activa”<sup>19</sup>

Jacques Rancière escribe acerca de las dos propuestas que dividieron a los reformistas del

<sup>17</sup> Declaraciones realizadas al periódico Público, Sábado, 15 de Mayo, 2010, pág.10.

<sup>18</sup> Entrevista en el marco del MICEC 2007, en Barcelona.

<sup>19</sup> Declaraciones del filósofo al periódico Público, 15 de Mayo de 2010.

teatro en el siglo pasado. Por una parte la tendencia a la distancia, la crítica que introdujo Bertolt Brecht y, por otra, la tendencia a abolir la misma mirada y abocarse a la vida, propuesta del teatro de la crueldad de Artaud. Tal vez esto pueda disponer algún que otro ruido, algún que otro movimiento...



Estar muerto y presenciar una partida de cartas, tomar un trago, seguir narrando las desgracias hasta abandonarse en el sotobosque...defendiéndose....  
Fotogramas de *A caça ao coelho com pau* (2007).

## b) Continuidad en el tiempo. La relación de Pedro Costa con el cine.

Habitualmente nos referimos al director de un proyecto o trabajo cinematográfico, director en el proceso de rodaje, director en términos globales, con el término *realizador*. Cabría, a mi parecer, añadir alguna apreciación en torno a esa noción en el contexto del trabajo de Pedro Costa. He aquí la distinción entre realizador y cineasta:

“Realizador tiene una connotación neutra, como si se tratase de una actividad pura material y mecánica...  
en cuanto a cineasta, evoca un demiurgia más oscura que se interesa más por los planos y por su disposición orgánica que por el feliz desarrollo de efectos visibles...”<sup>1</sup>

Más allá del carácter mecánico o automático del que realiza la tarea, considero que lo particular del realizador es la *previa configuración* que requiere para *realizar*, es decir, hacer de un conjunto de pensamientos, materia para lo *impensado* en el ejercicio de la realización. Teniendo en cuenta que Pedro Costa no siempre concibe un previo contenido de trabajo o plan de rodaje a materializar en el proceso de trabajo con anterioridad a la llegada al lugar de trabajo, determinante real del proceso de trabajo en un film como *No quarto da Vanda* (2000), me parece más adecuado el término o la noción de *cineasta*, y con razones. Si bien se puede considerar a Pedro Costa, de acuerdo con la definición de J.C. Biette, como alguien que piensa y trabaja la relación de todas las partes en la delicada y esmerada apreciación de sus detalles en su puesta en continuidad para llegar a un todo que, por orgánico, no deja de ser producido por esa atención “oscura” hacia el movimiento de las formas, se le puede llamar *cineasta* en la medida que su trabajo está repleto de huecos por donde emerge la memoria de otras imágenes<sup>2</sup> con las que el cine ha realizado su curso. Imágenes que no pertenecen al cine en general sino a una serie de películas y modos de comprender la iluminación, el espacio, el tiempo y el relato, algo que dispone al cineasta en una singular relación con el cine y con las imágenes que lo han ido acompañando en el curso de su formación.

De este modo, en muchas de las composiciones del encuadre, usos del plano fijo secuencial o las operaciones de la palabra como abismo del tiempo, resuenan los ecos de otros compositores de escenas, trabajadores del tiempo y el espacio. Yasujiro Ozu, Jacques Tourneur, Ernest Lubitsch o Robert Bresson, por no hablar de la presencia en *Juventude em marcha* (2006) de los diálogos de un mundo que hace visible una retórica compartida con J.M. Straub y Danièle Huillet. Presencias que laten en muchos momentos de sus trabajos y que juegan un interesante papel generando, digamoslo así, una flotación en un tiempo

<sup>1</sup> Recogido en J.L. Leutrat, S.L. Guigues. *Cómo pensar el cine*, Madrid, Cátedra, 2009, pág. 65.

<sup>2</sup> El crítico Carlos Losilla plantea la cuestión de poder ver y entender la imagen cinematográfica como espacio de cruce de otras en tanto que memoria frente al devenir-tópico de la conocida fórmula de Godard según la cual “las imágenes son formas que piensan”, convertida en casi un rito de paso. En el Suplemento Rencontres Internationales. Cine y Arte Contemporáneo. Cahiers du cinéma España, n°22, Abril, 2009, pág. 14.



tensado por el presente y el pasado, y en el que las constancias de estas vibraciones persisten en la textura de las imágenes. Así como en los palimpsestos medievales los pergaminos amalgamaban una serie diacrónica de tiempos en la materialidad del soporte de la escritura haciendo de ellos un presente en tanto que simultaneidad gráfica visible, en las imágenes de Pedro Costa aparecen composiciones y disposiciones de los cuerpos, usos de la iluminación, valoraciones de los espacios intermedios y de paso( como los pasillos y las puertas), recursos de cámara ( incluido estaticidad) que dan a ver lugares, movimientos, operaciones, que el cine visitó y maduró tiempo atrás, configuraciones en las que el cine, en su historicidad ha insistido y sigue insistiendo, así como una memoria de la imagen que hace de un cine nada ingenuo, un lugar de evocaciones, invocaciones y actualizaciones.

Si el uso de todos estos recursos/recuerdos están presentes en el cine de Costa, hay, en especial, un cineasta cuya impronta se deja ver de un modo muy notorio. Él mismo habla del japonés Yasujiro Ozu como aquél a quien se debe el sentido espacial y cinematográfico de *La habitación de Vanda*.

“Vanda viene del cine, eso está claro, es una película que le debe todo a Ozu, que no podría existir sin Ozu, sin la creencia de que una mesa y tres tipos sean el cine”<sup>3</sup>

El uso de la cámara estática y el plano fijo<sup>4</sup>, así como las consideraciones arquitectónicas en la puesta en escena y el espacio filmado lo emparentan con cierta tradición en el uso de la imagen plana a la que la profundidad de campo ha sustraído la ilusión de profundidad espacial en la diferenciación de planos propia de la perspectiva aérea y el gradiente de desenfoco. Es el carácter suficiente, desde la reducida presencia de elementos requeridos para filmar( como ocurre con J-M.Straub y Danièle Huillet), y de la planitud de la imagen lo que le acercan al cineasta japonés, así como en los usos y recursos de la luz vemos el cine de C.Th.Dreyer, o el de E.Lubitsch en los corredores y los pasillos, la escritura de Bresson en los planos de las manos y la desconexión de espacios en *Ossos* (1997). Todo esto sin que esta *memoria* de la imagen suponga la aparición o el uso de la cita retórica vacua, exhibicionista.

La convulsión del mundo que el cineasta señala es demasiado grande como para que la alusión o la referencia recaiga como la hoja de un árbol sobre un suelo firme. Más bien aquí podría aplicarse lo que el Conde de Lautréamont, (convertido a Isidore Ducasse) entendía por cita en su función de repetición para comprobar sus errores, para verificaciones, para consolidarse...

Así, la relación del cineasta con el cine y las películas, nace de esta actividad de con-

<sup>3</sup> C.Neyrat (Ed.), 2008, pág.29.

<sup>4</sup> Este dispositivo ha desempeñado una función importante en la teoría cinematográfica, en especial en la tradición defensora del realismo en la que los escritos de André Bazin, se destacan fundacionalmente. Según el crítico “es preciso que lo imaginario tenga sobre la pantalla la misma densidad espacial de lo real”. De este modo, el montaje(lo específicamente cinematográfico según S.M.Eisenstein) debía ser utilizado en sus límites precisos, so pena de atentar contra la ontología de la fábula cinematográfica, inadmisibles en las situaciones por las que el montaje estaba prohibido.

Desde la perspectiva de Bazin, el plano fijo es un recurso de conservación, de embalsamamiento de lo real, de los que acontece, es decir, de las materias que el cine registra, y que otorga al cine, con el respeto fotográfico de la unidad de la imagen, su garantía de especificidad.



centración muy apreciada por los Straub, desde la que se considera que “se puede hacer una película con una lámpara, un sofá y un ramo de flores”<sup>5</sup>, de esta tradición en la que J.L. Godard, con películas como *Le mépris* (1963), en la que las habitaciones de una vivienda y una pareja pueden proporcionar razón suficiente como para no necesitar más que una blusa amarilla y una cita de Brecht, y en la que Straub/Huillet participan, y a la vez, también nace de la resurrección de imágenes y formas pertenecientes al mismo universo cinematográfico.

La recurrencia a la mirada fuera de campo y la presencia de los cuerpos de espaldas, los tiempos largos en plano fijo, la actividad de los reencuadres, así como su tendencia a la abstracción de la figura van a ser constantes estilísticas en el trabajo de Pedro Costa que puntualicen y hagan visible el carácter *otro* de la realidad de Fontainhas y sus habitantes, destacando su potencial plástico. De su maestro António Reis, los Straub y el japonés Yasujiro Ozu el cineasta parece haber recogido una herencia cuyo “botín” se cristaliza en sus operaciones<sup>6</sup>.

Si tenemos en cuenta la aportación sustancial que supusieron las clases en la Escuela de Cine con António Reis, en las que el profesor, poeta y cineasta había dado razón de ser a su insolencia, aportándole una nueva visión de la historia, el tiempo y el arte<sup>7</sup>, daremos con una de las nociones clave en el proceso de trabajo del cineasta: *el lugar y sus habitantes*. Junto con Margarida Cordeiro, Reis realizó una serie de piezas clave que reconciliaron al joven Pedro Costa con Portugal<sup>8</sup>.

En *Trás-os-Montes* (1976), trabajo documental sobre los habitantes de las regiones cercanas a Bragança y su mundo, su universo, se ven las danzas y festividades regionales, que emergen como signos de vida de unos lugares, por otra parte, fríos, ásperos, tristes<sup>9</sup>. Una serie de documentales que no hacían sino aproximar la poesía de lo real para soñar la ficción<sup>10</sup>, de tal modo que los habitantes de las películas aparecían como en el interior de una cápsula de memoria y geografía.

Los cineastas trabajaban de tal modo que no podían concebir la relación si no era cercana a aquellos seres casi invisibles entre escarpadas geografías; así se produce la necesidad de estar con la gente del modo más vital, conocerlos, vivir con ellos.

<sup>5</sup> Op.Cit., pág.15.

<sup>6</sup> Podríamos hablar de los espacios o algunas tipologías de personajes que aparecen en el cine de Ernst Lubitsch, también de Jacques Tourneur, de la factura de las ficciones de Raoul Walsh, y mucho más de Robert Bresson y Jean Luc Godard por las disposiciones de los elementos del relato pero su procedimiento bien puede ser sintetizado por estas tres grandes influencias a las que constantemente se refiere.

<sup>7</sup> “Eu trazia a brutalidade das minhas convicções e ele, com a sua maravilhosa erudição, passava-me a sua convicção duma arte brutal. Eu ruminava o punk, [...], toneladas de silêncio e angústia. Ele mostrava os bois de Lascaux, as paredes de Giotto e poemas persas. Dizia-me: “Somos contemporâneos”. Declaraciones del cineasta recogidas en una entrevista realizada por Jaques Lemièrre en Rouen, enero de 1995. En: Dossier de prensa de “Casa de lava”, Madragoa Films.

<sup>8</sup> “Ver Trás-os-Montes me reconcilió con mi país, mi lengua. Por primera vez en mi vida me sentía bien, quería vivir y trabajar en él. Sólo ahora me doy cuenta de su importancia de su poder tranquilizador y su serenidad en aquella época de crispación”. C.Neyrat (Ed.), 2008, pág.17.

<sup>9</sup> Artículo de Moisés Granda sobre el cine de António Reis y Margarida Cordeiro “Tan cerca”, *Lumière*, nº4, pág.28.

<sup>10</sup> “El poder evocador de lo que no se encuentra presente, de lo que se encuentra fuera de plano, cinematográfico o geográfico: ¿qué hay más allá de ese horizonte que encierra a los protagonistas en ese valle, entre esas montañas?” Continuación del artículo de Moisés Granda en *Lumière*, nº4, pág.28.

El profundo conocimiento de la escritura cinematográfica de Yasujiro Ozu y su noción de cine como trabajo cotidiano, sin afeites y glamoures, como un austero proceso en la seriedad de los días es muy notoria, así como en su modo de concebir el tiempo y el encuadres.

En el caso de la radical pareja de cineastas J-M.Straub y Danièle Huillet a los que el cineasta siempre admiró, podemos ver una actitud frente al mundo, al cuerpo y a la palabra que resitúa su discurso cinematográfico en sus límites tras haberse empapado de la vanguardia y de textos-bisagra, claves en las épocas de transición y que servirán de lecho al que depositar lo que G.Deleuze llamaría un *acto cinematográfico*<sup>11</sup>, desde la fuerte resistencia a la representación, en lo que tiende la mano a las propuestas antiilusionistas de raíz brechtiana (y cinematográficamente), a de uno de sus maestros indudables: Robert Bresson<sup>12</sup>, En las películas de los Straub contemplamos gestos muy característicos que contemplaremos también en el cine del portugués. Las miradas fuera de campo, la composición del encuadre descentrado o haciendo uso del vaciado, el plano fijo y la palabra filmada, la voz y las huellas que ella arrastra en su actualización. El uso de los largos planos fijos se adscribe a una veta de cine que pretende llegar al presente (pensemos en Theo Angelopoulos)

Si hablamos de la recurrencia al plano fijo como dispositivo capaz de atrapar y salvaguardar aquello esencial de las situaciones, hemos de destacar uno de los operadores que se mantienen presentes en la interesante precariedad de la imagen digital en las películas del cineasta. Resultante, a la vez, de la elección del encuadre en los gestos realizados por el mecanismo plano fijo. Hablo de la *profundidad de campo*, que en el caso del cineasta sirve como una cuchilla con la que abrir el espacio.

La presentación de Ventura en *Juventud en marcha*(2006), se realiza con la negación del rostro, y desde el punto de vista expuesto, provocando dificultades con la identificación. Si a ello se añade el trabajo en condiciones de iluminación escasa, en las que la oscuridad de los ambientes contamina la figura, como se puede ver en multitud de planos de *No quarto da Vanda* (2000) y *Ossos* (1997), repletos de figuras a contraluz, absolutamente oscuras o iluminadas una vela, podemos sacar conclusiones relativas a la identificación y al espectador: se produce un *atentado* a la mirada.



Crónica de Anna Magdalena Bach  
J-M.Straub /D.Huillet, 1968.



Where now are the dreams of youth?  
Yasujiro Ozu, 1932.

<sup>11</sup> *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, pág.335.

<sup>12</sup> La relación de J-M.Straub con R.Bresson se intensificó durante unos años en los que “estuvo siguiendo la elaboración de algunas películas” de cineastas como Abel Gance, J.Renor, J. Rivette, A.Astruc y *Un condamné a mort s’est échappé* de Bresson”. Manuel Asín (Ed.), *J-M.Straub y Danièle Huillet. Escritos*, Barcelona, Prodimag, 2011, pág.76.

VI. El poema que nunca acaba.

**Lecciones sobre respiración. *Où git votre sourire enfoui?*(¿Dónde yace vuestra sonrisa escondida?, 2001).**

Hay que jugarse la vida en cada plano.  
António Reis.

El comienzo de algo que todavía no se ve puede convertirse en una fuerza capaz de hacer girar entorno a sí a dos modos de existencia posibles para que, en su cruce, trabajen, se dispongan en sus respectivos lugares y, como dos estrellas abrazadas por un mismo sistema, muevan la energía que les da la vida.

Después del trabajo en Fontainhas con Vanda, Zita, Nhurro y los demás habitantes de la gran naturaleza muerta que es *En el cuarto de Vanda* (2000), Pedro Costa realizó un curioso y excéntrico trabajo en el que el proceso de montaje del material registrado fruto de tres intensivos meses que supuso *Sicilia!* (1998) de Danièle Huillet y Jean Marie Straub le sirve para conducir y hacer visible el cosmos de la pedagogía establecida por la pareja de cineastas a su propio dispositivo operacional siempre hacia una posible juventud dispuesta a recoger las flechas lanzadas al aire.

La relación de Danièle y Jean Marie con Pedro Costa se da en el momento en que éste conoce sus películas.<sup>1</sup> Desde ese momento y marcado por el cruce de afinidades, su trabajo encaminado a la batalla de soluciones que el documental no exprime y sus ejercicios de construcción y voluntaria separación del cine (entendido como labor en la que el gran aparataje técnico ancla a sus anchas más allá de los ritmos y las condiciones reales de los lugares de filmación) que se da en *Vanda...* inicia su camino al trabajo, el rigor y la actitud hacia la vida, la cultura y la sociedad que lo entroncan con el universo Straub-Huillet. ¿Pero de qué manera?, ¿Qué ruta realizan que los hermana? Si hemos de caracterizar este cosmos, este entramado de operaciones que gravitan sobre un mismo eje con alguna palabra, ésta, tal vez debería ser la *materialidad*.<sup>2</sup> Su cualidad material, el principal atributo o propiedad terrenal de un trabajo que abraza la posibilidad de un mundo en su belleza, en su sencillez y en su resistencia. Materialidad que sus trabajos desprenden y que los escinde de todo propósito de participar en la hegemonía cinematográfica del mercado y que resiste a lo que se ha heredado de la burguesía<sup>3</sup>, como también materialidad que sensualmente

---

<sup>1</sup> A propósito de su primer contacto con los trabajos de J. Marie Straub y Danièle Huillet, el cineasta cuenta: “Creo que en Portugal el cine de los Straub, sin ser tampoco popular, sí que se ha visto. Recuerdo que de joven vi en la tele *Crónica de Anna Magdalena Bach...* Y Joao Bernard da Costa siempre ha puesto sus películas en la Cinemateca...”. C. Neyrat (Ed.), 2008, pág. 17.

<sup>2</sup> La amplia noción de materialidad se extiende por campos tan diversos como la lingüística, la semiología, el psicoanálisis, la teoría textual, refiriéndose a la zona o parte del objeto o significativo como materia expresiva. Aquí, se aplica a la cualidad material de su pensamiento, frente a pensamiento logocéntrico o antropomórfico, tal y como aplica Santos Zunzunegui en su texto *Robert Bresson*, Madrid, Cátedra, 2001.

<sup>3</sup> En una de sus entrevistas J. Marie cita a E. Vittorini: “El fascismo, es decir, la burguesía en su esencia, se da cuenta de que la cultura, incluso burguesa, pueda tener importancia. Toma conciencia de la potencialidad revolucionaria que contiene. Intenta entonces destruir mediante la violencia toda cultura” En M. Asín (Ed.), 2011, pág. 247.

nos avisa de las profundidades del tiempo y las vibraciones del pensamiento. Así, con este movimiento que los enlaza, aparece una línea que recoge el movimiento comunista, la pintura de Cézanne, la tradición crítica y poética de la resistencia que se despliega desde la intelectualidad motora en Frankfurt y Viena de finales de siglo XIX y principios del XX (tanto desde la producción de la teoría crítica como desde la producción de teoría y práctica musical<sup>4</sup>) a la corriente post-punk pasando por Franz Kafka, Cesare Pavese, Elio Vittorini o Bertolt Brecht.

Hablar del cine de los Straub nunca ha sido fácil. Las prácticas de la pareja de cineastas les ha llevado a ser reducidos, por parte de la crítica con etiquetadas como “indispensables”, “ascetas rigurosos”, “sublimes pero inquietantes”, “implacables”<sup>5</sup> sin que ninguna de ellas arranque de su potencial nada sino una demasiado débil e insignificante voluntad de acercamiento. Su extendida y desconocida práctica iniciada en la década de los cincuenta con filmes como *Machorka Muff* (1962), *No reconciliados o sólo la violencia ayuda dónde la violencia reina* (*Nicht versöhnt oder es hilft nur gewalt wo gewalt herrscht*, 1965) o la deseada *Crónica de Anna Magdalena Bach* (*Cronik der Anna Magdalena Bach*, 1967), proyecto que llevaban planeando y organizando desde que se iniciaron en la escritura cinematográfica y por el que llegarían a ser conocidos aun siendo trabajadores de lo minoritario, siempre fue saldado por la crítica con vaguedades.

Como si de una puerta que se abriese al lado de la habitación de Vanda, se llega a otra habitación oscura: la de los cineastas Straub/Huillet. La calibración es la misma, la enseñanza, también. La pareja de cineastas constituyen una de las más sólidas y radicales referencias en el paisaje de la cinematografía moderna. Desde sus primeros proyectos como *Crónica de Anna Magdalena Bach* (1967) hasta sus últimas aportaciones de la mano de J-M. Straub en solitario tras el fallecimiento de Danièle en 2006, se despliega un universo en cuya materia se hallan algunas de las más claras y estilizadas propuestas para hacer cine que, políticamente, *nazca con su forma*. Esta constelación de puntos que unen los dos universos en múltiples zonas se rozan allí dónde en una sensibilidad por el tiempo, el pueblo, el espacio y la actividad de los cuerpos no genera sino una red afectiva en cuyos relieves, las imágenes se estremecen. Aquí comienza su colaboración. El lugar de la situación es, una vez más, la habitación, esa *forma* en la que el cineasta tempera, agrupa y diseña su propia construcción, Vanda... pero, antes que nada hay que detallar cuál es su perímetro, su condición.

Ya vimos como el dispositivo digital se había convertido en un lugar importante en el modo de trabajar de Pedro Costa en Fontainhas, en las posibilidades de aproximación a los habitantes y en la accesibilidad que podía ofrecer. Mientras estaba preparando el difícil montaje (150 horas de *rushes*) de *No cuarto da Vanda* (*En el cuarto de Vanda*, 2000) junto a la montadora Dominique Auvray y Patrícia Saramago, aprovechó una pausa para

---

<sup>4</sup> Con respecto a la *práctica teórica* de Louis Althusser, en un texto de Vittorio Boarini en el contexto de las jornadas Cinema Libero di Porreta, en 1973, se cita: “ No parece posible concebir separadamente las prácticas políticas y las teóricas, incluso si cada una mantiene la propia especificidad... El trabajo teórico ya no es una actividad mental que refleja, duplica, ordena, interpreta, decora la realidad, suministrando de esta forma modelos para la acción: sino que él mismo es una práctica, es decir, un actividad social históricamente determinada que se produce como realidad”. Recogido en VVAA. *Erotismo y destrucción*, Madrid, Fundamentos, 1998, pág.11.

<sup>5</sup> S. Daney. *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004, pág.225.

realizar un documental sobre el proceso de trabajo de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet en la sala de montaje durante las sesiones que darían como fruto su tercera versión de *Sicilia!*(1998).

El encuentro del cineasta con la pareja se produjo con motivo de la propuesta de la producción de un capítulo de la serie *Cinéma de notre temps*, una aproximación a algunos de los cineastas en su actualidad para dar cuenta de su testimonio acerca del cine y el mundo surgida en 1964 y dirigida por Jeanine Bazin y André S. Labarthe y en la que, entre otros, se entrevistó a Luis Buñuel (primer episodio de la serie), Jean Renoir o John Cassavetes<sup>6</sup>.

En esta ocasión, el capítulo estaba dedicado a J-M.Straub y D.Huillet. Pedro Costa filma las idas y venidas de los cineastas desde la posición impolutamente estática de su cámara digital, operando con el plano fijo que caracteriza su escritura y que ya había convertido en estilema y marca enunciativa en *No quarto da Vanda* (*En el cuarto de Vanda*, 2000). En la sala de montaje vemos de qué manera este recurso calibra y fija aquello que en la habitación de Vanda ya se ponía en marcha: la voz, la narración, las historias, las lecciones, las anécdotas y los silencios.

Pero, ¿cuál es la lección de Straub/Huillet?

En un momento concreto del trabajo se oye decir a Danièle: Parece que hay algo en sus ojos, un inicio de sonrisa, es muy difícil de ver, y señala con el dedo índice en la pantalla en la que se ve el rostro de uno de los actores, en plano medio. Ella señala sus ojos, pero sugiriendo algo que no está.

La voz y las palabras en J-Marie se presentan como un contrapunto que, en ocasiones, detonan la concentración de Huillet, comentaristas del proceso y su interrupción, sabemos que por esta sala pasa la “verdadera” historia del cine o al menos, una de sus grandes lecciones. Desde los comediantes a los más refinados juegos sonoros y visuales. Desde una anécdota de *Mon Oncle* (1958) de Jacques Tati que recrea ante los alumnos (y ante la cámara de Costa) Straub deriva a a la melodía que canta la remera en *Ugetsu Monogatari* (*Cuentos de la luna pálida*, 1953), de Kenji Mizoguchi, de la biografía de Luis Buñuel a los escritos de Charles Péguy y Cesare Pavese. Así como la luz de la mesa de montaje se conecta y se desconecta, la puerta se abre y se cierra, la interrupción se encuentra en el nudo de todos los movimientos que tienen lugar en la sala.No es extraño, pues, oír al cineasta decir:

“Es la película en la que más he pensado durante la fase de montaje, y no sólo en el montaje en sí, sino también en el cine”<sup>7</sup>

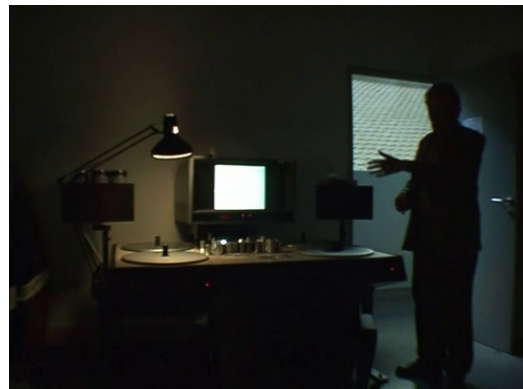
Danièle dice ver algo cuyo nacimiento quiere constatar Jean-Marie, dice ver un ápice de

---

<sup>6</sup> En una entrevista publicada en la web de la revista *Lumière* le preguntan acerca del origen de la colaboración con Pedro Costa. Según él, fueron A.S.Labarthe y Jeanine Bazin quien se lo presentaron y sugirieron la propuesta del episodio para la serie. Él matizó una serie de cuestiones previas: “...no me gustaría que fuese una película como la que Rivette hizo sobre Renoir, un poco como una entrevista con secuencias de películas...eso no es interesante... os proponemos filmar durante el montaje y ellos dijeron: Sí conocemos a alguien ... y tres días más tarde llegaron...me dijeron que Rivette lo conocía y le gustaba mucho. Les dijimos que estábamos contentos si eso les interesaba”. Declaraciones recogidas por Fernando Ganzo y Philippe Lafosse el 18 de Junio de 2011. Publicado en línea en “Especial Straub-Huillet”, *Lumière*.

<sup>7</sup> C.Neyrat(Ed.), 2008, pág.117. A propósito de esta experiencia cinematográfica, Jean-Lc Godard ha dicho que según él, es la mejor película sobre el cine.

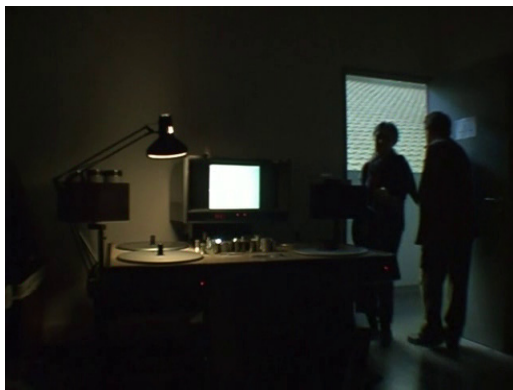




Materia sin forma y la forma de la materia: ideas de una silueta pensativa, la del cineasta J-M Straub  
Fotogramas de *¿Dónde yace vuesta sonrisa escondida?* (2001)



Formas de salir y entrar. De querer quedarse entre las oscuridades del día.



El aprendizaje del tiempo : la psicología, el trabajo, el ejercicio de los actores, la respiración, la violencia, la forma, los artistas, la convalecencia, el miedo, el amor, las canciones, una mariposa, la resistencia...



sonrisa...

En otra secuencia vemos a J-M. Straub entrando y saliendo de la habitación, como muchas otras veces, inquieto. Expone lo que considera un malentendido con respecto a la noción de forma, qué es lo que él concibe como *forma* y la tentativa de muchos de los alumnos a refugiarse en la totalidad de la forma negando el motor o las capacidades de la *idea*, frente a lo que “le hierve la sangre”.

“Hay una idea, que es lo que trabajamos sobre el papel, la construcción de la película, seguidamente una materia que se nos resiste, y de la lucha entre la idea y la materia surge la forma, eso es.”

Si nos preguntamos que es lo que ocurre con el tiempo en este documental, la primera lección de ese trabajo la recibimos de frente a las imágenes de espaldas diciendo con vehemencia: “Pero, por qué es tan difícil vender naranjas?”

Una silueta negra se recorta sobre una imagen de un puerto al que acaba de llegar en Sicilia. Se oyen las voces de Jean Marie y Danièle, frenando, hablando, dudando y continuamente retrocediendo para verificar la precisión, la exactitud que podrá lanzar más claramente la intensidad que durante el ejercicio de registro sembraron.

Se les oye pero no se les ve, vemos las imágenes en movimiento y susceptibles de detenerse que, a cada paso, retroceden en un montaje de cuya señalización y puntuación en el negativo se encarga Huillet y de la puntualización, agógica y los comentarios, Straub, comentarista del universo que han escogido habitar. Habitación-laboratorio. Por parte de Danièle, tenemos un reclamo del silencio que atrapa y conserva la magia en sus límites, el misterio de la exactitud y del oficio de montador recorren sus palabras y su voz, la necesidad de su concentración le hace gritar para callar al charlatán Straub. Él pulula desde el exterior, recorriendo los pasillos, hacia el interior para detenerse y, convertido en silueta por el contraluz de la puerta, explicar o contar alguna historia que nos ayude a entender su honesto mundo de trabajadores solitarios.

Volvemos a la oscuridad de la habitación en la que sólo la máquina y la puerta abierta-cerrada, que corresponde a Straub, nos dan la luz que avisa que es una cueva, pero en la que se trabaja con las sombras y las luces, maquinamente, con la tecnología, una cueva que perteneciendo al mundo del cine, no se agota en él. Es una cueva para el nervio y el mármol, la estética y la política, y esto es común a la habitación de Vanda.

En el cuarto de Vanda y Zita, ellas estaban siempre haciendo y moviéndose, hablando, intercambiando objetos o desarrollando tareas. En la habitación de Straub y Huillet no cesan de “caer” palabras mientras se busca el silencio. ¿Movimiento y oxímoron? Son las sombras las que lo exigen, es la experiencia.

Hablemos de las operaciones del texto de Pedro Costa y de los estratos temporales que afloran en él: la operatividad de la cámara fija apunta a captar toda la red dinámica del interior del encuadre. En este caso, la zona del espacio que está alrededor de la mesa de montaje y la puerta, dos atrayentes objetos en cuyo alrededor (y desde los cuales) se mueven las siluetas, sombras y voces que documentan lo que supone la sala para el ejercicio de concentración y rigor que es para ellos dicho trabajo.

Desde este espacio fundamental en el que coinciden las dos figuras de ellos trabajando<sup>8</sup>, se pasa a las imágenes que ellos mismos hacen mover, cortan y extienden en la mesa: su película *Sicilia!* (1998) y los fotogramas que de ella se mueven por la rueda, visualizándose en el monitor. A los avances y retrocesos de la película y a las manos que se apresuran a mover algún que otro aspecto o atender la imagen, se les suma su propia presencia como primeros planos-cabezas silueteadas por una ligera luz que evita una incierta pero necesaria oscuridad en la sala.

Atendamos por un momento a estas imágenes. Hay en el rostro de quien trabaja, algo que concierne profundamente al cine<sup>9</sup>. En unas declaraciones, el cineasta portugués habla su trabajo con los Straub:

“ Para ¿Dónde yace tu sonrisa escondida?, la dificultad era que quería hacer a la vez una película de amor hermosa y una película didáctica sobre los Straub para el gran público... Quería dirigirme a la gente, sobretodo a los jóvenes que conocen poco o nada a los Straub. Era muy difícil tanto más cuanto que no había fragmentos de películas”<sup>10</sup>

Con todo ello, este extraño documental sin documentos, que no presenta fragmentos de sus otras películas, va alterando los planos fijos de la sala de montaje con intervenciones de los Straub en una sala de proyecciones donde a penas se llegan a ver los alumnos. Los planos fijos de la sala se mezclan también con otras tomas de una sala de montaje del mismo centro de estudios en la que algunos jóvenes trabajan montando una película. La acumulación de significantes en un plano nos recuerda a la manera en que J.L.Godard escribía su singular versión de la historia del cine en sus *Histoires du Cinéma*(1988-1998), superponiendo capas de imágenes y sonidos, metáforas, omisiones voluntarias y figuras. El cineasta portugués se ha referido a ello cuando dice que es un trabajo más cercano al montaje godardiano, a la actividad en postproducción que a la sincronización directa propia de la dinámica de los Straub.

Al respecto de la composición del encuadre vemos, por una parte, a Danièle Huillet, extremadamente silenciosa, concentrada en la tarea técnica del montaje, sentada sobre una silla y atendiendo al paso de la película por las bobinas que se plasma en las imágenes en movimiento del monitor. Ella está dedicada a la pantalla. Por su parte, J-M.Straub se mantiene básicamente inquieto, algunas veces sentado y otras de pie, entrando y saliendo por una puerta que vemos a la derecha del plano, pero siempre tratando de incidir verbalmente en el proceso de montaje, ya sea para hacer notar algo a los alumnos o a Danièle. Necesita moverse, algo que la puerta, abierta en los momentos de intercambio de bobina o llegada a la sala de montaje, le permite. Tenemos, pues, una composición de cuadro mar-

<sup>8</sup> Acerca de la presencia de dos personas en un mismo espacio y situación filmada, André Bazin defendía su concepción del montaje prohibido, en el que la obtención de dos o más imágenes por corte para posterior montaje debía evitarse, optando por la unidad de espacio e interrelación de movimientos visible en una misma imagen.

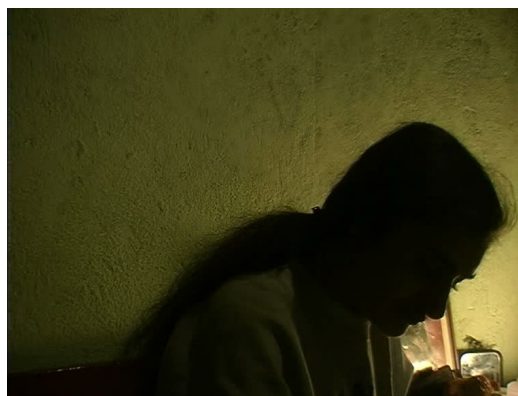
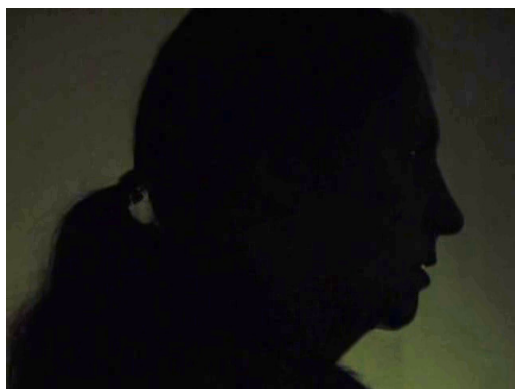
<sup>9</sup> “ Uno de los atractivos de la película consistirá en que mostraremos a personas interpretando música, mostraremos a personas que realmente están llevando a cabo un trabajo delante de la cámara.No es muy frecuente en una película sin embargo; lo que sucede en el rostro de quienes simplemente están trabajando es algo que, seguramente, tiene que ver con el cine”. M.Asín (Ed.), Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Escritos, 2011, pág. 98.

<sup>10</sup> Neyrat,C., 2008, pág.117.

cada por dos zonas: la pantalla/ventana del monitor de la mesa por donde las imágenes se mueven, con notable sonoridad que atraviesa texturalmente el sonido del documental, y el marco de la puerta que regula el paso de la luz del exterior (dónde se intuye un pasillo) y transforma la figura de J-M. Straub en una sombra en movimiento.

En *No quarto da Vanda* (2000), vemos una secuencia en la que algunos chicos están drogándose en el cuarto de Nhurro. Los vemos a contraluz y a todos ellos como superficies oscuras moviéndose por la zona del estremecimiento que es esa habitación. La silueta funciona en tanto que anonimato que permite hundir la voz y, a la vez, inundar la figura en la gestualidad de su contorno. No se habla aquí de sombra, sino de un cuerpo cuyos miembros se disuelven en la contención de su perfil, que se confunde por la ausencia de luz con otros cuerpos, espacios u objetos junto con los cuales genera otras superficies más complejas, abstrayéndose de sus alrededores a los que la luz accede, perforando el espacio. Prestemos atención a algunos planos en los que la práctica totalidad de los rostros de la pareja de cineastas queda ensombrecida por el uso del contraluz, quedando sus figuras convertidas en siluetas que se mueven, superficies oscuras, a cuyo rostro no accedemos.

Excéntricos primeros planos a contraluz y con una luz muy tenue, nos muestran las cabezas de Danièle, absolutamente oscura y con un recorte notable con respecto a la pared iluminada. Su perfil, estático y grande, nos recuerda a los misteriosos planos lumínicos de *Vanda*, en concreto aquel en el que Nhurro se pregunta “¿qué más puedo hacer?”, después de que nosotros, espectadores, hayamos participado en la enumeración de todos los trabajos que ha desarrollado hasta el momento. El perfil de Straub, más rodeado de aire y de los cálidos y verdosos tonos que la sala donde están y la cámara que registra generan, nos trae la componente *no compartida*.



La noción de trabajo, presentada en la pantalla, visible cinematográficamente, siempre ha sido uno de los motivos esenciales de la escritura fílmica de los Straub. En el cuarto de Vanda veíamos como su hermana Zita recogía y disponía los hilos en el ovillo, a Vanda pasando las hojas del listín telefónico intentando recoger algún resto de droga, en su aspecto pasivo no se dejaba de mostrar su constante actividad. En esta cámara, en esta habitación, los Straub son tamizados por el dispositivo del cineasta portugués. La sala de montaje es el lugar de las sombras, del trabajo y donde conviven dos temporalidades que llegan a homogeneizarse, entrelazándose en simbiosis perfecta. El trabajo sobre la mesa de montaje, la película, el desarrollo digamos horizontal del film en proceso y la danza de las acciones,

palabras, gestos y movimientos que acompañándolo afectan a sus imágenes. Abriendo una de las puertas, que finalmente vemos, en la habitación pasamos a otras. Como los pasillos o lugares de paso del cine llamado clásico, en estas habitaciones, vagones del itinerario de una ética y una política, se interioriza un movimiento que impide la quietud de los cuerpos.



a



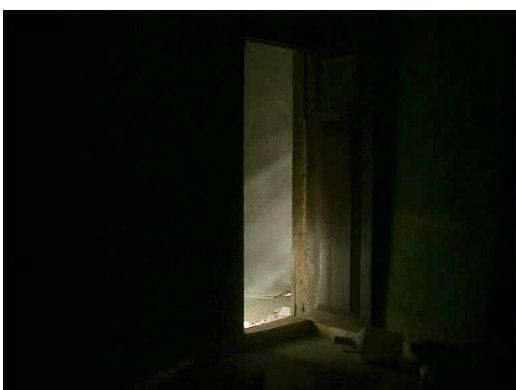
b



c



d



e



f

En el cuarto de los cineastas, distintos camarotes de una navegación por la historia del cine: Los Straub en el amanecer de la imagen o... ¿su crepúsculo? (a). Los chicos de Fontainhas, buscando un lugar para pasar la noche (b). Danièle, con las manos bajo el sol (c). J-Marie Straub sentado fuera de la sala de Le Fresnoy donde se está proyectando una de las películas que acaban de presentar: *La muerte de Empédocles* (1987) basada en la tragedia del poeta Friedrich Hölderlin (d). Apertura de luz en las tinieblas (e). Las muletas (f).



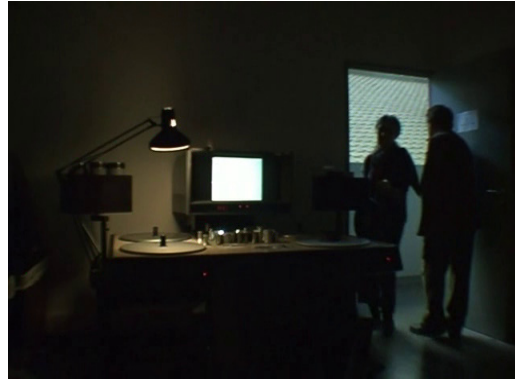
Fotogramas de *Sicilia!* (1998) en pleno montaje.

-¿Qué diferencia hay ?  
-Un segundo  
-Entre los dos?





a



b



c

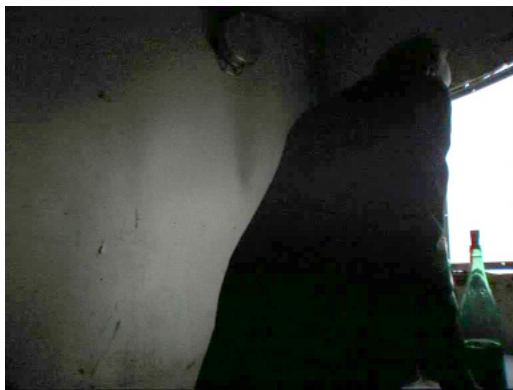


d

Distintos eclipses en lugares en los que la luz abrasa toda inscripción posible: *Dónde yace vuestra sonrisa escondida?* (a,b,c,d)  
 La madre de Vanda en *No quarto da Vanda* (2000)(f)  
 Ventura en la barraca de su compañero. *Juventud en marcha* (2006)(g)



f



g



Danièle, Jean-Marie,

Nuestros encuentros embellecerán nuestra vida por los treinta años que están por venir.

Por nuestra parte, echemos un gran trago de juventud y os encontraré llenos de fuerza.

Aquí no paramos de trabajar.

Todo el barrio está en ello, a pesar de las dificultades, a pesar del exceso de policías y de asistentes sociales, y el excesivamente poco dinero.

Cada día, cada minuto aprenden nuevas palabras, vuestras palabras, bellas palabras, nada más que para nosotros, justo a nuestra medida, como un pijama de seda fina.

Habríamos querido regalaros cien mil películas y un banquete de flores a cuatro centavos. Pero antes que nada, nos bebemos un vaso de ponche y pensamos en vosotros.

Pedro, Vanda

P.S.: «¡Abróchate el cinturón, Danièle!»

Vos mots, de beaux mots, Libération, 18 de octubre de 2006

*Publicado una semana después de la muerte de Danièle Huillet*

Traducido del francés por Francisco Algarín Navarro.



### c)Manchas visibles para una errancia.

El demolición implacable de las viviendas del barrio de Fontainhas finaliza y aniquila el espacio reducido a su superficie de escombros y, por tanto, de la vida que todos habían construido con sus propias manos; también elimina un mundo y su imaginario, el que vemos en un relato capaz de cubrir la especificidad visual y sonora del barrio en vías de desaparición, que se muere. Es este fin de un modo de vida lo que comienzan las primeras imágenes de *Juventud en Marcha*(2006). Asistimos a la coda visible de una convivencia que se dispersará tras la muerte del lugar.

En este trabajo, edificado sobre una falla esencial, podríamos decir que el inicio es un final alternativo al de *No quarto da Vanda*(2000). Allí, tras salir del cuarto de las chicas empujados por las máquinas destructoras, veíamos el plano fijo de un hombre, su figura, posada sobre uno de los restos de pared que habían quedado sin derrumbar, en el lado de la calle, de ese exterior casi indiferenciado en el barrio, una intersección entre dos paredes. Como en otras secuencias y otros planos de la película, el sol esculpía sobre la figura otorgándole una pensatividad (como diría Jacques Rancière<sup>1</sup>) definida por su colocación entre el no-saber y la construcción del pensamiento, no deteniéndose en su aparente reposo, aquí directamente entre la épica de la derrota y la potencia sensible de su corporalidad. Apoya su mano, descansando, contemplando (con su mirada fuera de campo), hablando con la gente que se desplaza y que no vemos pero oímos entre el tumulto y los sonidos, y que hace vibrar todo lo que se ha visto en un solo gesto, su mano.

En la oscuridad de una noche contemplamos un edificio con viviendas. Desde una de las ventanas alguien está tirando muebles al vacío. Acto seguido, abruptamente, vemos en plano fijo, oscuro y picado, a una mujer con un cuchillo en la mano, amenazante, con miedo. Narra un pequeño recuerdo de su infancia, de tal modo que se dirige a la luz de la noche, a la luna, su propia vida :

-Yo era una niña, nadaba como un pez, tenía los hombros más anchos que cualquier niño de San Felipe. Podía ir nadando a donde quisiera. Ningún niño se atrevía a seguirme. Desde la playa gritaban: Tiburones!, ¡ven antes de que te coman! ... Entonces cantaban: “Vuelve Na Cretcheu, vuelve, vuelve a mis brazos”, nunca se me acercó ningún tiburón, a veces me llevaba a mi hijo, le dejaba sentado en las rocas y yo me iba a nadar. No quería volver, aunque siempre volvía... Pobre Jojó, lloraba tanto que casi se caía de las rocas tendiéndome sus brazos. Yo nadaba hasta cerca de la orilla, y me quedaba flotando. Viéndole llorar. A veces parecía que iba a reventar de tanto llorar, pero nunca rebotó. Me sentaba junto a él hasta que el sol se marchaba. Sabía que los niños me miraban desde arriba, pero se cansaban y dejaban de cantar.

Las palabras de la mujer que, más tarde se revelará a través de la sugerencia como la posible mujer de Ventura ( también aparecerá junto a él en el cortometraje *A caça ao coelho*

---

<sup>1</sup> Véase J.Rancière. *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago, 2008.

com pau, 2007), se filman casi hipnóticamente, con un método muy definido, un ritmo calculado sensiblemente, actualizándose en su dicción toda la infancia, los datos, testimonios y huellas de acciones que en su presencia tienen lugar. No parece ya el modo en que se expresaba Vanda, con una gestualidad y unos movimientos inyectados de energía en su cuerpo metamorfoseado. Sino un ejercicio todavía más notorio de estilización, tal vez menos joven.

Aquí, el cuerpo quieto, con un puñal en la mano cuyo brillo nos deslumbra y estremece, se abre a una directa aparición de la palabra que sintetiza toda una vida. El trabajo con el texto se convierte aquí en la médula de una operación en el que bien podría aplicarse aquello que el filósofo francés J.Rancière escribe en uno de sus múltiples artículos sobre sobre los Straub:

“... el dispositivo sensorial de la película consiste esencialmente en cosas dichas, voces que las dicen, una distribución de los cuerpos en el espacio y, por último, lo que se podría denominar el marco: el lugar”

La pareja de cineastas ha insistido, a lo largo de su trayectoria, en una formulación y una política del trabajo con los actores y las palabras emitidas con su propia voz: “no interpretar, sino recitar”<sup>2</sup> y, efectivamente, nos encontramos ante un universo en el que el cineasta acompaña a la comunidad de los habitantes del barrio desde sus propios textos, su vivero de símbolos, sus mitos e infortunios populares. La palabra que inicia el trayecto errático y pone en curso la noche, es pues, el núcleo duro, resistente y fuerte del dispositivo de aquellos que no tienen sino memoria<sup>3</sup> y tiempo, del que goza incluso quien carece de morada<sup>4</sup>.



El filo brillante de la voz. Memoria en proceso de generación.

<sup>2</sup> “Y no se ha pretendido que los actores interpretaran [spielen] de alguna forma su texto, sino que, al contrario, lo recitaran[rezitieren] como una partitura bien definida”. Manuel Asín (Ed.), J-M.Straub y Danièle Huillet, Escritos, Barcelona, Prodimag, 2011, pág 79 .

<sup>3</sup> Andy Rector, colaborador de Pedro Costa, comenta :“Y la memoria, Costa nos lo dijo en Los Ángeles es lo más fuerte que tiene la gente de Fontainhas” en C.Neyrat., 2008, citado en la introducción.

<sup>4</sup> “Nada tenemos salvo el tiempo del que goza incluso quien carece de morada”. Cita de Baltasar Gracián recogida en la sexta parte de La sociedad del espectáculo, que la encabeza, titulada *El tiempo espectacular*. En G.Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2009, pág.133.

La voz de los *recitantes* errabundos se revela como principal motor del relato y como constructo material de defensa en la lucha frente a la posibilidad inminente de desaparición, afilada arma cuyo brillo sea capaz de alumbrar el presente. Casi lo vemos en su literalidad en la primera secuencia de la película, tras las primeras imágenes de los muebles cayendo por la ventana. Una mujer (¿la esposa de Ventura?) levanta una navaja con tono amenazante mientras recita un texto que recoge parte de su niñez y de la de su hijo. En su entonación, su ritmo, sus pausas y su disposición en el plano, de clara reminiscencia Straubiana, solemne, se respira la conmoción y la astringencia, la nostalgia y la lucha, la resistencia de la que las vidas de los habitantes están cargadas: su memoria aparece como una apoyatura del destino.

En un artículo sobre el cine de Pedro Costa el profesor y crítico Àngel Quintana se refería a las palabras de los habitantes desarraigados en tanto que palabras con las que recitan sus propias vidas<sup>5</sup>, más que representarla, y ciertamente (insistiendo en la idea de los Straub de la musicalidad de la voz), en el dispositivo del cineasta, las palabras de los personajes abren múltiples direcciones derivadas de la experiencia de los habitantes de Fontainhas. En el cine de J-M.Straub y D.Huillet se aprecia la valorización de la palabra en su ejercicio de fonación, pronunciación y presencia que invoca sus propios poderes sacudiendo (a la manera de un seísmo) la estaticidad de la cámara. El aprendizaje straubiano se manifiesta en el cine de Pedro Costa desde la potencia resonante de la palabra capaz de remover estratos de tiempo que interseccionan en la imagen.

Comenzamos a percatarnos de la potencia que las palabras de los habitantes adquieren. El cuchillo apunta hacia la luz, probablemente hacia la ventana, desde donde se han arrojado los objetos, recordando las demoliciones de No quarto da *Vanda* (2000). Luego, se retira con la mirada fija y en silencio, bajando unas escaleras. El miedo aquí ya no es el de los chicos de Fontainhas; no es el del robo, el de la droga, la cárcel y la culpa. Ahora temen (en su destierro) un lugar inhóspito alejado de las condiciones espaciales de sus anteriores viviendas, desplazados al nuevo recinto de Casal Boba: grandes bloques construidos de paredes blancas y gran luminosidad frente a los que manifiestan un visible rechazo. Este espacio en el que no se reconocen como habitantes, forzados a estar ahí, deambulando como sonámbulos, errantes, es el espacio de la última película de la *trilogía de Fontainhas*, el desierto desolador y árido que recorre el cuerpo desalmado o el alma sin cuerpo de Ventura.

La extensión del relato (con una duración de 154 minutos) se apoya en la presencia de un elemento pivote, catalizador de todas las situaciones con las que se compone el trabajo: Ventura. Un inmigrante Caboverdiano al que tras la muerte del barrio le han asignado una vivienda aséptica donde no quiere vivir y con el pretexto del abandono por parte de su mujer, a la que hemos visto en esa suerte de prólogo que es la secuencia que abre la película, vaga desorientado de casa en casa, visitando a los jóvenes de Fontainhas (sus hijos), generando situaciones banales en las que se da a ver las miserias de sus historias, sus experiencias pasadas y su presente, sus pesares en un entorno extraño, poblado de fantas-

---

<sup>5</sup> Artículo escrito en blog de *Letras de cine*, Miércoles, 16 de Julio de 2008.

mas. Ventura se pasea errando como un zombi al que se le ha encomendado la misión de darnos a ver los estragos del tiempo en aquella juventud perdida. Se mueve entre la vida y la muerte practicando lo que Gilles Deleuze llama la *forma-vagabundo*<sup>6</sup>, en la que realiza sus idas y venidas. Como él mismo escribe:

“Los personajes apresados en situaciones ópticas y sonoras puras se ven condenados al vagabundo. Son puros videntes que ya no existen más que en el intervalo de movimiento y que tampoco tienen el consuelo de lo sublime que les permitiría volver a unirse a la materia o conquistar el espíritu. Quedan más bien abandonados a algo intolerable que es su misma cotidianidad”

El personaje de Ventura consiste en la recreación de sus propias condiciones de vida, en una concentración de tiempo concretada en su propia fisonomía. Emigrante de Cabo Verde y ya presente en Lisboa durante la revolución del 74 durante las cuales algunos de sus compañeros fueron torturados, cristaliza los atributos del solitario, el muerto vivo, el héroe entre los escombros de una épica y, a la vez, una especie de enviado para tomar el pulso a las convulsiones de tantas historias, de tantos poemas de los cuales, los integrantes del barrio, dispersados, son imágenes.

La fragmentación del núcleo del barrio es la herida que Ventura tratará mediante su recorrido, como la forma-paseo de Vanda cuando salía con la cesta de verduras a vender por el barrio, de sanar (cosiendo cada uno de los retazos arrancados al tejido madre) a la vez que la da a ver a los niños perdidos de Fontainhas, aquí ficcionalizados como hijos. Se plantean situaciones en el curso. En estas estaciones en las que el relato se relentiza las situaciones que el relato visibiliza se disponen desde el plano fijo que rara vez exigirá de la cámara algún movimiento en pivote, pero no ausente de excentricidad. Resulta destacable la voluntad de abstracción en la composición de los encuadres de los cuerpos, sobretudo el de Ventura, que queda abatido, desarmado, desarticulado en alguno de los planos de la película. El rostro se cae para dar lugar a la *cabeza* como elemento que sintetiza la aflicción del vagabundo Ventura y sus paseos.

En una secuencia Ventura finalmente logra acceder a la casa de una de sus hijas, Bete, que se resistía en las secuencias anteriores en las que Ventura lo había intentado. Aquí, Bete le comenta si no recuerda a uno de sus hijos, Nhurro, que “*según algunos obreros ha muerto...que trabajaba en Oporto. Yo dudo que mi hermano esté vivo.*” Tras una pequeña pausa, Ventura deja de ser la superficie oscura a contraluz en la puerta que escuchaba lo que su hija narraba y se adentra en la habitación. El encuadre se mantiene en la misma posición y ahora vemos la puerta de la entrada encuadrada en el marco de la entrada a la habitación, en un ejercicio plástico de reencuadre en el que *lo cerrado* y *lo abierto* coinciden en la imagen.

Bete sigue con sus palabras:

“*¿Recuerdas aquel día que estabas en la huerta desenterrando patatas y le cortaste con la azada ?*”

Acto seguido tenemos en plano estático a Bete y a Ventura sentados, compuestos de tal modo que Ventura queda detrás de ella a la izquierda, en un plano contaminado por la oscuridad de la *estancia* en la que ambos se encuentran casi sumergidos en los rincones

---

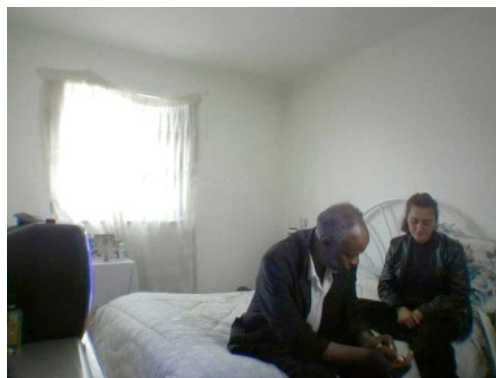
<sup>6</sup> *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Barcelona, Paidós, 1987, pág.63.

sin luz de la imagen. La riqueza del sonido ambiente, en el que se reconocen las máquinas demoledoras del barrio, se incrementa acompañando los movimientos y las miradas de Bete y Ventura, entre la miseria más descarnada (con las cabezas hacia abajo mirando el suelo), la resignación y la banalidad, la circulación ordinaria del tiempo.

Ventura saca tabaco para esnifar, y esnifa. Bete esnifa también. Ella estornuda como previamente lo ha hecho Ventura. Una comunión tenue.



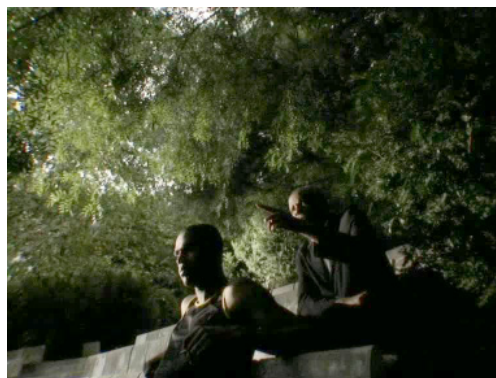
a



b



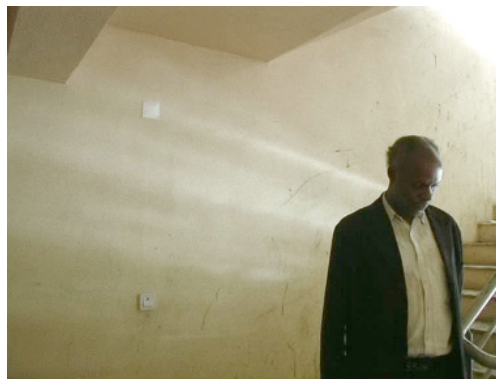
c



d



e



f

Ventura con sus hijos. Algunos lugares de paso. Escenarios para un agujero negro.

Comiendo con su hijo, en la cantina. La aflicción de la pérdida (a). Escucha a su hija Vanda, hablando de su reciente maternidad en el marco de un nuevo régimen topográfico (b). Visita a Nhurro. Engullidos por el pensamiento (c). Ventura recuerda sus tiempos pasados (d). Con Bete, en una de las habitaciones de Fontainhas todavía en pie (e). Bajando las escaleras que llevan a casa de uno de sus hijos fabulados (f).



### c)Análisis de dos secuencias: Llaves para no puertas y *Nha cretcheu*: La temporalidad de una carta

Hemos visto que los usos de la luz en el espacio fílmico de *No quarto da Vanda* (2000) se dedicaban a subrayar la suficiencia lumínica en unas estancias, cuyas aperturas hacia el exterior las libraban de ser un espacio oscuro y sin movimientos. Su arquitectura permitía múltiples recorridos hacia sus interiores por los que, según se muestra, apenas llegaban los rayos de luz. La iluminación suficiente de la habitación de Vanda funcionaba como portavoz de una luminosidad que, en cualquier caso, caracterizaba a la comunidad de Fontainhas como los habitantes de una noche, de su noche a plena luz del sol.

En *Juventud en marcha* (*Juventude em marcha*, 2006), nos desplazamos desde el carácter espacial del barrio, de sus recovecos, de la cueva, o de *catedral*, por el que la luz recorre sus propios trayectos, a la intemperie desaccidentada de los nuevos edificios que les han sido asignados a los desterrados en una zona llamada Casal Boba. El nuevo espacio que se les programa se define por todo aquello que le falta: habitaciones, colores, el sonido característico de Fontainhas (voces de la gente, risas, gritos, llanto, sonidos de pájaros) como elemento que atraviesa paredes y fronteras, haciendo del cuadro fílmico y sus límites un lugar permeable y poroso que absorbe y exhala los sonidos que se producen en cada habitación, las puertas abiertas que Vanda y los jóvenes del barrio extinto atravesaban en los paseos para vender flores o para huir tras haber robado un pájaro. Es la confirmación del fin de la riqueza sensible.

El espacio desértico en el que Ventura realiza sus trayectos de ida y vuelta a las diferentes casas y habitaciones, revisando el estado de los jóvenes de Fontainhas, (como si de un investigador o un detective privado se tratase) se concreta en la secuencias en la que le dan las llaves de su nuevo apartamento, que funciona como *tropo del vacío* (como señala el crítico Carlos Losilla a propósito del espacio urbano en *La notte* (*La noche*, 1961) de Michelangelo Antonioni<sup>1</sup>. ¿Cuál es el frío páramo que ha sido destinado a Ventura?

Tras la visita a Nhurro, Ventura recibe finalmente las llaves de la casa que le han asignado. Vemos como el recibimiento en plano fijo del agente inmobiliario en el interior del edificio al que Ventura ha accedido porque la puerta “estaba abierta” (que nos recuerda a las puertas de Fontainhas, a la permeabilidad de fronteras entre viviendas) se realiza a través de sus manos. El contacto de la mano (uno de los núcleos operativos recurrentes en el relato de Bresson) con la otra mano ocupa un relevante espacio en la desorientación que posee Ventura, convirtiéndolo en cuerpo del desarraigo de los habitantes. El aspecto del interior de las habitaciones vacías es el de una caja de luz en la que el blanco resuena ocupando las temperaturas de color características de las tonalidades y modulaciones del barrio perdidas bajo las ruinas.

En un plano general y estático de los dos cuerpos en una de las habitaciones del edificio, Ventura, rompe la letanía de servicios y prestaciones de las nuevas viviendas que el agente

---

<sup>1</sup> “De la jungla de asfalto y cristal del inicio a la naturaleza civilizada del cierre, dos tropos del vacío convocados por esa historia sin historia”. *Dirigido por*, núm.308, enero de 2002, págs.70-73.

le está enumerando rutinariamente. Señalando el techo, dice: “*Casa llena de arañas*”. (1b) El agente lo mira y sale de campo frontalmente hacia el contracampo, deslizándose por la pared con un cuidado sospechosamente plástico. Ventura queda observando la pantalla/ventana de luz blanca que se abre en uno de los muros del cuarto (1c). Alcanzado este punto, los planos que integran la secuencia de este encuentro entre Ventura y el nuevo territorio asignado se disponen como un paseo en el límite entre lo abierto y lo cerrado, en el que las puertas funcionan como materias determinantes para el sentido del nuevo y aséptico espacio.

Detengámonos plano por plano en los movimientos de los dos cuerpos:

Tras salir del encuadre, vemos un plano del agente en el que, apoyado en los cristales de la ventana (lugar de intensa luz blanca), le dice que es una habitación perfecta para un dormitorio, a lo que le sigue: “*normalmente viene la mujer a ver la casa, así como la familia*”. (2a). Ventura aparece en primer plano enmarcado por el marco de la puerta de la habitación (es el único plano-contraplano de la película) y sin que se mueva de donde está, sale el agente esquivándolo (3a). Seguidamente, Ventura coge la carpeta que el agente se había dejado apoyada en la ventana (4a). Desde el marco de la puerta vemos cómo éste entra en otra habitación mientras sigue con su letanía informativa sobre las prestaciones, derechos y las condiciones en tanto que nuevo habitante, a medida que se va adentrando en la habitación, el volumen de su voz va disminuyendo hasta que, finalmente la puerta se cierra (5a). Ventura entra en el encuadre (en primer plano) y se detiene un instante sin seguirle, escucha lo que le dice el agente (dentro del cuarto) desde fuera y rápidamente sale de campo (5b). La puerta no acaba de cerrarse por completo (5c). El agente sale tras las palabras “*lo importante es que no hayan negocios sucios en la casa, ¿está claro?*” (5d). Abre la puerta y sale del cuadro. En plano contrapicado vemos a los dos cuerpos en plano medio sobre el blanco de las paredes de una de las salas (6a).

El agente da unos pasos y le pregunta: “¿va todo bien?” Ventura le da el archivador que el agente llevaba consigo y sale de cuadro (6c, 6d). Aquél queda solo en la habitación, mirando hacia donde ha ido Ventura (6e). Finalmente, un primer plano de Ventura en posición de tres cuartos nos da a ver su rostro aparentemente sereno. A la pregunta del agente: “¿cuántos hijos tiene?” él responde: “*Aún no lo sé*”. Esta tensión en el plano se corta con la puerta de la entrada cerrándose (el telefonillo al lado). Ventura se acerca y la cierra totalmente pero cuando se retira suena el mecánico sonido del timbre. Abre la puerta que acababa de cerrar pero el timbre vuelve a sonar. Descuelga el telefonillo. El agente le pregunta si funciona el timbre, Ventura lo confirma. Luego le felicita. Ventura se queda pensando en la entrada, con su habitual movimiento nervioso de manos.

Plano de una puerta. Ventura la abre y la suelta. La puerta se cierra por inercia. La vuelve a abrir y se vuelve a cerrar. Ventura se separa de la puerta de la habitación y desaparece.

Esta secuencia manifiesta de un modo muy plástico, y con una puesta en escena mínima (Ventura, el agente y sus trajes, las habitaciones vacías, el timbre, un archivador y las puertas) las características y la idiosincrasia de un espacio ajeno al mundo perdido que espectralmente se manifiesta en el errante Ventura. Su deseo no es otro que (como dirá más adelante en ese mismo lugar cuando esté junto a otro de sus hijos) hacer de su nueva vivienda un lugar “para todos nosotros”, reubicando de este modo la comunidad dispersa. Pero, ¿cuál es el valor de ese *nosotros*? La secuencia escogida para el análisis sustantiva el problema de los hijos de Ventura. Cuando el agente le pregunta cuántos hijos tiene (requisito para la asignación de la vivienda) Ventura responde que aún no lo sabe.





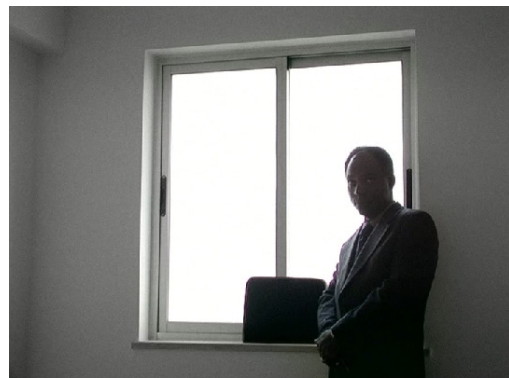
1a



1b



1c



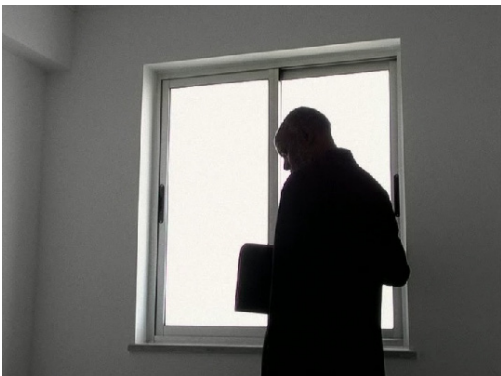
2a



3a



3b



4a



5a



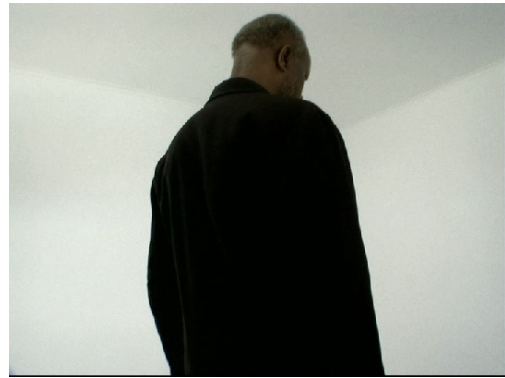
5b



5c



5d



6a



6b



6c



6d



6e

El relato, vertebrado/pivotado en la presencia de Ventura se despliega con el encuentro con cada uno de sus hijos. El relato avanza, en la medida en que él va encontrando más hijos, lo que genera una nueva y situación sonora y óptica pura (en terminología Deleuziana), en espacios pequeños y cerrados, cuartos o barracas en los que la banalidad los coloca en una situación de clara indeterminación y difuminación. Se adentran en experiencias temporales que pueden producir intercambios y reversibilidades, una serie de confusiones para llegar a la libertad de lo impreciso. La estructura zigzagueante que constituye a Ventura, errante y solitario, preso de una atmósfera en la que está obligado a moverse como pionero en una tierra-espejismo cumple con su función de catalizador entre los hijos supervivientes del incendio de lo real registrado seis años antes. Es el único cuyo misterio aglutina los pedazos fasmagóricos de lo que ya no está.

La estructura del relato propuesta por el cineasta se abre a la multiplicidad de los posibles encuentros con algunos jóvenes habitantes de la derruida Fontainhas o de Casal Boba. En una entrevista, Pedro Costa se refería al motor de esta película basada en continuos encuentros entre un hombre a la deriva y los hijos que van presentándose, como un modo de que la película siempre pudiese continuar porque siempre podía encontrar otro hijo, alargándose así la errancia de Ventura y su tribu: Juventud en marcha por su desierto hasta el infinito, en un túnel sin fin. Esta concepción abierta del relato en la que la modularidad de las situaciones, (que ya establecen por sí mismas una totalidad autónoma regida por la modulación cézanniana) acaba por componer en su conjunto un texto casi letánico dando luz a la singularidad, en términos compositivos, de esta marcha sin fin ni retorno.

No se percibe ningún progreso que no sea precedido por el brutal mecanismo de roce por modulación de los planos-unidad. Sin embargo, tal vez, podría asomarse tal lógica del progreso tenuemente, cuyo momentos determinantes podrían ser las secuencias en las que aparece la hija Vanda. Uno de los *picos* de este tapiz podría ser el último plano, en el que Ventura queda a cargo de su nieta, hija de Vanda, un bebé que corretea alrededor de la cama mientras Ventura se tumba en la cama generando un escorzo que desencaja su cuerpo, pero me temo que el infinito volvería a colarse por la siguiente puerta.

## **Análisis de una secuencia: *Na cretcheu*, la temporalidad de una carta.**

El amor, a la larga, no necesita para nada ver claro en la noche.

Segundo Manifiesto del surrealismo, 1930.

La barraca de Lento también es el lugar de las composiciones dinámicas, en las que emergen estratos temporales provenientes de otras regiones, confundándose o generando una suerte de *décalage* temporal como ocurre con la hipnótica y resistente presencia de la carta. Ambos, Ventura y Lento, conviven en esta parcela espacio temporal de la resistencia de un tiempo difícilmente experienciable, por su carácter arriesgado, afligido, tiempo también ya vivido.

En *To vlemma tou Odissea (La mirada de Ulises, 1995)* del cineasta griego Theo Angelopoulos, un plano-secuencia de un salón era el lugar en el que el protagonista, A, regresaba a las noches de celebración navideña de distintos años en las que algunos miembros de su familia fueron detenidos por la policía, mientras seguían bailando y cantando en una coreografía que hacía vibrar la cuerda tendida entre pasado y presente entremezclando dos tiempos: el suyo, como cineasta en búsqueda de unas bobinas de película sin revelar y los tiempos concretos en los que las detenciones y confiscaciones tuvieron lugar cuando él era un niño, haciendo de la secuencia un espacio amplificado para la conjugación de algunos trazos de pasado en el itinerario *hacia el origen* del protagonista, un tiempo irrecuperable al que la memoria como cine es capaz de volver para *presentarlo*. En algunas secuencias, en el espacio compartido por Lento, compañero de barraca de Ventura y éste, se observan trazos de un desfase temporal en cuyas grietas y espacios en blanco ocurre un intercambio de poderes.

En la primera de las secuencias en las que los vemos juntos, tras el largo plano de la visita de Ventura a Vanda, en su nueva habitación se sientan en una silla, alrededor de una mesa y comienzan a jugar a las cartas. Lento le pide un favor: que le escriba una carta para su mujer, Arcángela, para mandarle *saudades* el día de su cumpleaños. En este momento y sin dejar de mover las cartas en juego, Ventura recita de memoria una carta que se convertirá en el motivo principal de la barraca de Lento, en el leitmotiv de ese espacio y a su vez en la bandera de un hombre habitando su propio desierto.

La carta consiste en una combinación de palabras y frases de Ventura, y algunos versos de los poemas del francés Robert Desnos, algunos de los cuales fueron escritos en sus últimos días en un campo de concentración. En la carta se materializan los deseos de un reencontro y la nostalgia de quien está lejos de su amada/o por motivos de trabajo, alejado de su tierra, del cabello de un ser querido, pero también una sencillez y claridad. Son los pensamientos de los Caboverdianos que emigraron a Portugal para poder mejo-



rar sus condiciones. Merece, por su nuclearidad y su sensibilidad, también por su torrente de imágenes y su insistencia obsesiva, la reproducción completa:

Nha cretcheu, mi amor  
Nuestro encuentro volverá nuestra vida mucho más  
bonita por lo menos treinta años más.  
Por mi parte vuelvo más joven y lleno de fuerza.  
Me gustaría ofrecerte cien mil cigarros  
Una docena de vestidos de los más modernos  
Un automóvil  
Una casa de lava que tú tanto querías  
un ramillete de flores  
pero sobretodo bebe una botella de buen vino y pien-  
sa en mí.

Aquí el trabajo nunca para, ahora somos más de cien.  
Anteayer en mi cumpleaños pensé en ti durante  
mucho tiempo. ¿Llegó bien mi carta?  
No he recibido tu respuesta.  
Todos los días, todos los minutos aprendo unas  
palabras nuevas, bonitas, sólo para nosotros dos.  
Hechas a medida como un pijama de seda fina. ¿No  
te gustaría?

Sólo puedo enviarte una carta por mes. Sigo sin saber  
nada de tí. Quizás en otra ocasión. Sigo esperando.  
A veces tengo miedo de construir estas paredes, yo,  
con un pico y cemento; tú, con tu silencio, una zanja  
tan profunda que te empuja hacia un largo olvido.

Duele ver estas cosas terribles que no quiero ver. Tu  
cabello se desliza entre mis dedos como hierba seca.  
A veces pierdo las fuerzas y pienso que voy a olvidar.



*Casa de Lava* (1994)

Texto completo de la carta que coexiste en dos de los relatos de Pedro Costa, el primero, iniciado en las Islas de Cabo Verde en *Casa de lava* (1994). Letras ciegas que discurren por los cauces del cuerpo enmudecido, recogidas en la voz de Ventura tras la demolición y la coda de Fontainhas en *Juventud en marcha* (2006).

Esta carta la habíamos oído ya en *Casa de Lava* (1994) cuando la hermana pequeña del protagonista, leía en voz alta las cartas que la enfermera Teresa (Inés de Medeiros) no lograba descifrar ya que estaban escritas en criollo, para así ir aprendiendo. Eran cartas escritas por el caboverdiano Leao (Isak de Bankoulé), trabajador en una construcción en Portugal y llevado a Cabo Verde en estado de coma, por un accidente en el trabajo. Así como no se podían manifestar las palabras del trabajador, tampoco la carta abandonará su estado de coma, algo que será aprovechado en el relato para que el tiempo pueda abrirse paso en ella, desde la materialidad de las palabras de Ventura.

Este letánico texto no dejará de repetirse continuamente, a la manera de un ritornello encadenado, a la barraca en la que se experimentan alteraciones temporales y desfases que nos sugieren un desplazamiento a otras temporalidades. Allí, Ventura mora junto Lento, al que podríamos considerar un alter-Ventura o (en un interesante *décalage* temporal), el compañero con el que moraba en otra época, en las que las revueltas del '74 tuvieron lugar. En época de trabajo. Esta barraca funcionará como palimpsesto, atravesada por el tiempo. Espacio del tiempo por el que se constata la temporalidad de una errancia.

Desde que vimos por primera vez entrar a Ventura a la barraca de su compañero supimos que sería el detonante de una unión compartida por las palabras de una carta. Por una parte Lento no sabe escribir y Ventura tampoco sabe leer. Se da, pues, una circunstancia en la que únicamente la voz y la repetición son capaces de saciar aquello que la distancia impide. En la secuencia en la que Ventura recita la carta a petición de Lento, tras hacerlo, le pide un bolígrafo, a lo que el joven le responde: “*No hay bolígrafos en la barraca*”.

Unas secuencias después, los vemos entrar en la barraca y, tras jugar a las cartas por insistencia de Ventura, Lento saca dos bolígrafos. Uno verde y el otro negro.

Se dispone a rallar con ellos la mesa (o pupitre) en la que está sentado. La materia sonora del frote del bolígrafo contra la mesa y la gestualidad contenida de su movimiento se testimonia junto a la presencia de Ventura, que, tras mirarlo, introduce en escena un tocadiscos portátil en la mesa que su compañero está *grafando* para que oigamos una canción que canta a la independencia de Cabo Verde. Aquí, en este punto, se asiste a una situación en la que dos puntas: una de ellas la de la aguja del tocadiscos y la otra la del bolígrafo rayando la mesa, convocan a otras voces equivalentes a la carta. El significante material y sonoro del ruido y el vaivén del bolígrafo de Lento entran en confluencia con la textura de la pieza que suena en el reproductor. Las dos puntas inciden en el mismo tejido: la inscripción conjunta de una lápida sensible que da a ver y a oír el estado de su memoria, a falta de unas letras sobre el papel.

Por una parte, la barraca de Lento mantiene la constitución cromática y visual, resistente, de las antiguas habitaciones de Fontainhas: paredes húmedas, manchadas y una cierta estética del muro que se cristaliza en los comentarios de Ventura y su hija Bete cuando, como si se tratase de discípulos de Leonardo<sup>1</sup>, Boticelli, o Michelangelo Antonioni<sup>2</sup> miran,

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière en su texto “Politics of Pedro Costa” para la retrospectiva de la obra del cineasta en la Tate Modern Gallery de Londres, del 25 de Septiembre al 9 de Octubre de 2009.

<sup>2</sup> El cineasta italiano comenta a propósito del proceso creativo en su cine: “El argumento de *Il Grido*, no sé por qué, me vino a la mente mirando un muro”. Recogido en D.Font, *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003, pág.124.



configuran, identifican y señalan algunas imágenes en una de las paredes de la casa de ésta. Un león, un policía, un demonio configurables en un ejercicio de *aquiropoesis*<sup>3</sup>, en una reveladora secuencia que bien presenta el carácter fantasmático y creativo, potente de sus vidas a la vez que convoca la riqueza perdida con la abolición de su *taller vital* o de su escenario.

Por otra, este lugar en el que la carta inicia un viaje, se presenta prácticamente vacío, tan sólo alguna que otra botella, una mesa, alguna silla, casi parece prepararse al vaciado al que se tendrán que enfrentar los habitantes al llegar a las viviendas de protección de Casal Boba, donde la palabra resuena y saca punta a las estáticas composiciones que la puesta en imágenes de la llegada da a ver.

En plano fijo vemos el interior de la casa de Lento (la entrada). Abren la puerta. Llegan él y Ventura, cabizbajos (1a) (ver referencias iconográficas en la pág. 74). Lento quita a Ventura la gorra y se descubre que la cabeza de Ventura está vendada. Ventura sale del campo y Lento se queda mirándolo. En plano fijo Ventura está en una habitación, sentado, enfrente de una mesa (2a). Pide a Lento que juegue a las cartas cuando éste se disponía a cocinar. Se sienta y juegan. Ventura repite las palabras de la carta que Lento le había pedido. Lento le sugiere que descanse. Cuando acaba con las palabras Lento saca dos bolígrafos, que no tenía cuando Ventura le pidió (3a). Ventura dice que tiene hambre, se levanta y se dirige a la cocina. En un plano fijo desde posición opuesta a la anterior, fuera de la habitación donde están ellos, vemos a Lento de perfil con uno de los bolígrafos rayando la mesa (4a). Llega Ventura de espaldas, con una botella de vino, se da media vuelta y mira lo que Lento está haciendo. Se miran (4b, 4c). Deja la botella de vino en la mesa. Sale de campo y vuelve a entrar con una maleta. La coloca en la mesa, se sienta de espaldas a cámara, la abre. Es un tocadiscos portátil. Coloca un disco y suena una canción sobre la independencia de Cabo Verde. Mientras suena la canción, Lento va acelerando su pulso y la intensidad de sus trazos va aumentando. Ventura mira la mano acelerada de Lento cuyo movimiento provoca el de la aguja del tocadiscos y la interrupción intermitente de la canción-himno. Ventura posa su mano sobre la de Lento, con lo que éste se detiene y le mira (4d). La canción finaliza en *fade out*.

Podemos comenzar por preguntarnos de dónde viene la venda en la cabeza de Ventura, más allá de la obviedad que sería pensar que cubre una herida, la de la revolución para la independencia de Cabo Verde, Guinea Bissau y la ocasionada por el paso tiempo en el que él era joven y vivía en Cabo Verde, su tierra. El cuerpo errante de Ventura sufre. Vemos como en la cantina en la que come tras recoger a uno de sus hijos de su lugar de trabajo le muestra una herida de cuchillo en la mano, pero está acostumbrado a sufrir.

Está agotado, como bien le dice su compañero de resistencia Lento, y la insistencia con que cada una de las palabras de la carta, la recurrente carta que le enseña a éste, hace presencia en su voz es reveladora. ¿Es esa carta la resistente posibilidad de salvación? ¿La orientación en un mundo en el que únicamente los fantasmas pueden salvarlos? Fijémonos en el momento en el que su mano grande, de dedos alargados se posa, contacta con la inquieta y rabiosa mano de su compañero. Es el contacto de la mano con la mano lo que rompe el

---

<sup>3</sup> Actividad puesta en práctica ya por los antiguos griegos que consiste en el reconocimiento, mediante un ejercicio de interpretación y proyección, de figuras en configuraciones gráficas, orgánicas, de la naturaleza, luego rescatado y apreciado por los surrealistas. Las famosas imágenes en las nubes o en las rocas son formas o imágenes *aquiropoieticas*.

hechizo tánático de la pérdida o aquello que inventa una magia atávica, pero sin duda el aspecto más inquietante de la secuencia es el que se establece con la relación entre el bolígrafo rayando la mesa por un lado, el tocadiscos (y la similitud formal aguja-bolígrafo) y la carta, que todavía no se ha escrito. Voz, sonido del bolígrafo rayando la mesa, música. Tres materia sonoras que invocan un trayecto que la carta dirige.

El vínculo entre el bolígrafo que incide sobre la madera, produciendo un sonido (que recuerda a Rubio rascando la mesa antes de la inminente demolición de uno de los cuartos y el de Vanda arrancando alguna nota de droga al “libro” telefónico) que contagia al plano de cierta materialidad sonora y la aguja que se frota en los surcos del tocadiscos es muy reveladora al respecto del universo sonoro del cineasta. En el plano queda todo dispuesto para poder ver en el sonido.

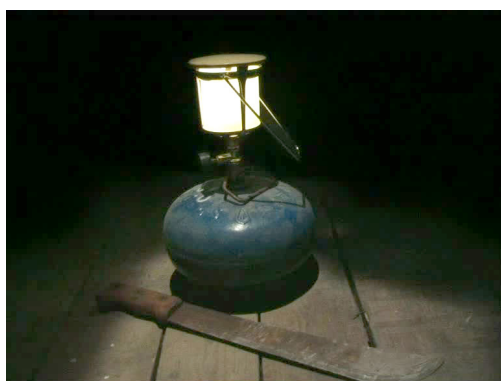


a

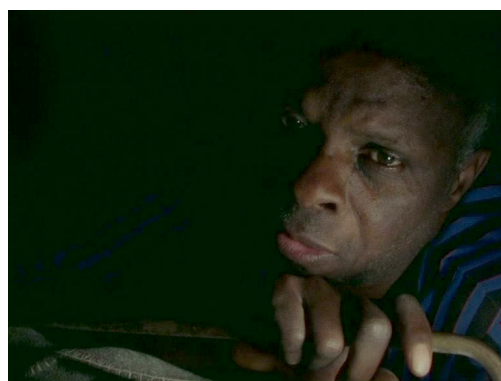


b

“Que sont devenus des fortifications et tous les herós du chansons?” Canciones para una juventud en marcha tras las vicisitudes de su tiempo. Fotograma de *La Mamá y la Puta* (1973), de Jean Eustache.(a). La historia del bebé que resiste a la muerte en *Ossos*(1997), la primera aventura de Costa en Fontainhas. La omnipresencia del gas (b).



c



d

El sonido del gas, lecho sonoro del *leitmotiv* de la carta. Instrumentos de corte e iluminación en un auténtico viaje al fin de la noche(c). Rostro de Ventura tras recitar la carta y antes de que la luz se apague (d).



1a



2a



3a



4a



4b



4c

*...volveré lleno de fuerza... sigo esperando.  
5 de Julio es sinónimo de libertad. Grita: pueblo  
independiente!, Grita pueblo liberado!*  
El texto-carta y el texto-canción: la sugerencia de  
una contemporaneidad.

Allí donde la carta no se escribe, aparece la  
memoria. Otros datos y huellas que evocan el  
fantasma y hacen aparecer la melancolía.



4d



1a



1b



1c



1d

*Todos los días, todos los minutos, aprendo unas palabras bonitas, nuevas... a veces tengo miedo de construir estas paredes, yo, con pico y cemento, tú; con tu silencio. (1a, 1b, 1c, 1d)*

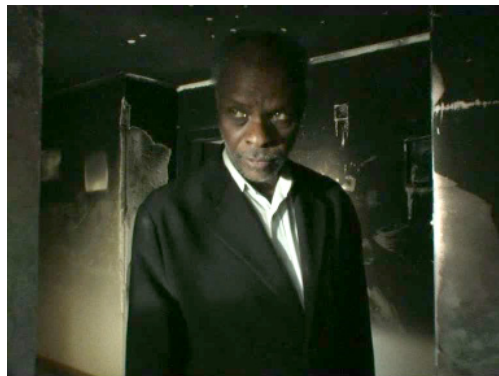
Ignorancias compartidas: No-saber escribir, no-saber recordar. La voz salva los escollos en la ardua tarea del resistir (2a, 3a).



2a



3a



4a

VII. Falsos apéndices del desierto. Epitafios para los vivos.



## Falsos apéndices del desierto. Epitafios para los vivos.

Ahora estoy curado. Ando.  
Me curó una carcajada.  
Tan sólo a veces, cuando veo palos,  
camino algo peor por unas horas

B. Brecht.

Cuando se paseaban por ese encantador sotobosque, creo que pensaban en el infierno.

Pedro Costa

Tras la memorable construcción monumental de *Juventud en Marcha* (2006), homenaje a un pueblo que culmina en su segundo tiempo aquello que había comenzado a hervir con *En el cuarto de Vanda* (2000), después de tal ejercicio de crónica de movimientos y apariciones en el que se da cuenta de la desorientación de un conjunto-comunidad de habitantes encarnado por el centinela Ventura y la potencia de una dicción en lo real rescatada por el mecanismo ficcional, estilizado, el cineasta continúa su itinerario *errático* en el *desierto de su comunidad*, con aquellos junto a los que ha elegido sentarse, por lo visto, durante un largo tiempo.

En una secuencias-*sketch* de *Juventud en Marcha* (2006), Vanda y Ventura hablaban sobre el color y los objetos del espacio en el que se estaba convirtiendo su salón, Ella destaca la espectralidad del lugar.

No era esta la primera vez que la oíamos hablar de fantasmas y apariciones, además junto con Ventura ya había tenido que espantar a algunos. En la primera de las visitas que éste le hace al inicio del relato, aparecían abocados a un débil pero presente fuera de campo: la televisión en la que veían un documental sobre animales. Ventura le insiste: “*Tu madre me ha dejado, la he buscado por todas partes*”. A lo que ella le replica: “*Ventura, mi madre está enterrada en el cementerio de Amadora*”. Sirva esta breve marca para hacer incapié en la componente fantasmática que recorre toda la superficie de las piezas que realizará después del colosal relato deambulante por un barrio inhóspito, recorriendo los restos y las cenizas de otros tiempos. Fantasmas que acompañan de la mano al vagabundo Ventura en el curso de sus etapas. Hemos hablado de como el dispositivo del cineasta, por otra parte, conjugaba una realidad potentemente física y móvil con un estado pétreo, marmóreo, que genera esta especie de estancia en el limbo donde residen incrustados los personajes, impedidos a hacer nada que no sea la puesta en marcha de su propia palabra.



En los dos trabajos siguientes, veremos de nuevo a Ventura, presencia que elonga desde su figuración extrema el presente de sus compañeros y habitantes. Se presenta como interlocutor y acompañante/acompañado de fantasmas y/o muertos vivientes de todo un pueblo, cristalizados en su cuerpo y trayecto. Los cortometrajes *Tarrafal* (2007) y *A caça do coelho com páu* (*La caza del conejo con palo*, 2007), presentadas como proyectos para la muestra colectiva *O estado do mundo*, impulsada por la Fundación Calouste Gulbekian, y el Festival Internacional de cine de Jeonju, respectivamente. Ambas continúan con el carácter disperso pero resistente de una comunidad tras la debacle del fin del barrio de Fontainhas ( en uno de ellos volvemos a ver a Nhurro, el frágil yonqui que tantas veces se confiesa en *No quarto da Vanda*(2000) y las operaciones suficientes de su dispositivo destacando el plano fijo y las composiciones de cuadro con un fuerte cariz plástico, encontramos entre ellas una disposición particular a establecer lazos de complementariedad, potenciada por el hecho de que ambas están montadas con material compartido.

En la primera secuencia de *Tarrafal*(2007), una conversación entre una madre caboverdiana y su hijo abre, como ocurría en *Juventud en marcha*(2006), la potencia narrativa de la voz que, en esta ocasión nos aclimata hacia la historia de la ausencia de un hombre( el padre del joven), así como también se matiza y se detalla el desamparo de la región natal de la mujer, su estado de abandono y la precariedad de la tierra. Tras esta primera secuencia y la presentación de título, vemos un plano fijo secuencial del joven sentado en un campo y enmarcado por unas franjas oscuras que bien podrían formar parte del interior de una cabaña, un paisaje a las afueras de la ciudad que queda en el horizonte. Lo vemos levantarse y marcharse recorriendo en profundidad la imagen. Desde aquí, vemos un plano de un paisaje en el que vemos a alguien vagando por el bosque (Alfredo) y alejarse en profundidad (proviene del contracampo) con un palo en la mano, en posición de ataque. El siguiente plano, Ventura, de espaldas, en el paisaje, ve llegar al joven, al que le presenta sus condolencias por la muerte de su padre. Tras lo cual entona una pequeña canción, minúscula:

*“Me fui a trabajar fuera  
El jefe me echó  
Mi mujer se marchó y me dejó  
Pero con la camisa en la espalda”.*

Este mismo plano se corresponde con la sexta secuencia de *A caça do coelho com pau* (2007), cuyo inicio bien podría plantearse como la variación del inicio de *Tarrafal* (2007) pero también como propuesta de simultaneidad desde su fuera de campo, desde otro lugar, lo no visto, lo no visible. En *A caça do coelho com pau* (2007) que se inicia con el despertar de Alfredo, un vagabundo que tras llamar a Ventura, que está sentado junto a su esposa, se presenta a este personaje sumido en la desgracia, casi a la manera de Ventura, brechtianamente :

*“Yo era un buen trabajador  
Nunca construí un muro torcido.  
Mi jefe nunca tuvo motivos de queja  
Un día, el trabajo cesó  
y fui despedido sin ninguna paga por desempleo  
sin pensión ni ayuda.  
Busqué trabajo por todas partes pero no encontré nada..*

Mi cabeza no está bien.  
Duermo en esta calle, como un cerdo en una pocilga..  
No estaba llevando dinero a casa y Suzette me echó<sup>3</sup>.

La dicción del vagabundo Alfredo, aquí no es más que la continuación de lo que se había iniciado en el anterior largometraje como una materia vocal sin fin, una partitura en la que se encuentra el devenir de los pasos y la fuente que contamina las posibles salidas a un presente encendido, unas palabras hechas para estirar el tiempo sin perfiles y alterado en el acompañamiento y en la resistencia.

Una vez más vemos como retorna *lo real* del abandonado, abatido y dolido como veíamos a Ventura en su presentación en *Juventud en marcha* (2006), cuando llamaba a una de sus hijas. Escuchábamos palabras con un mismo tono:

Ventura- Bete!, Bete!  
Tu madre se ha ido.  
ya no me quiere, ya no quiere pasar el resto de su vida conmigo  
Ya no quiere ir a la casa nueva.  
Me ha dado guerra toda la noche.  
Tengo esta pesadilla desde hace más de treinta años:  
Empezó en los cobertizos del Fondo Social para la Vivienda  
En el banco de Rossío, de Construcciones Amadeu Gaudencio  
la aflicción bajo la manta me mataba todas las noches..  
**Bete** -Ventura, te has equivocado de puerta.  
V-No, no me he equivocado de puerta, no  
Antes me equivocaba mucho, volvía borracho  
del trabajo y acababa en camas extrañas.  
Ya fuera en casa de Totinha, de Nina o de María.  
Hasta roncaba. Al amanecer me llevaban a casa,  
Las puertas en aquel entonces eran todas iguales  
**B**- Te has equivocado de puerta y de hijo.  
V-Tu madre, cada vez que paría rezaba para que el hijo  
no fuera un borracho como yo.  
Ya no me quiere, ya no quiere a nadie..  
No quiere a sus hijos.  
dice que no me quiere más  
ya o quiere a nadie más  
Tu madre ha lanzado todo por la ventana  
ha cogido toda la ropa y se ha marchado.

La composición Alfredo-Ventura se presiente como paralela, necesaria, un compañerismo nacido del desarraigo que se detallará en la relación fantasma y tormento para llegar a la potencia de la presencia hasta disolverse en una solución de presencias y ausencias.

Tras vagar ambos por la casa de Alfredo, Ventura sugiere la presencia fantasmagórica de su compañero a través del duelo de su esposa, que según las palabras de Ventura está comenzando a vestir de amarillo. Van a buscar comida al colegio donde trabaja Nhurro como cocinero, joven yonqui en tiempo de *No quarto da Vanda*(2000) y aparecen en el paisaje (el mencionado plano de Alfredo con gesto de ataque con un palo en la mano, de espaldas) desde dónde estos dos cortometrajes y relatos de variación se engarzan y se retroalimentan. A partir de este momento el relato en ambos trabajos se desarrolla estructuralmente por los mismos cauces, aunque con ligeras variaciones.

Se asiste a una serie de secuencias en las que Ventura y Zé Alberto hablan de la vida del fallecido Alfredo mientras anochece y éste duerme allí cerca de ellos ( nunca se ve a los tres en el plano) haciendo de su muerte un motivo de existencia insistente, más tarde se ve a Ventura hablando con el muerto viviente de Alfredo en una barraca, finalmente se ven a los dos errantes hablando en un porche donde habíamos visto sentado a Zé Alberto en *Tarrafal* (2007) para acabar en un primer plano nocturno del documento de deportación hacia Cabo verde del joven, clavado con un cuchillo en un poste de madera.

Las variaciones que se presentan tienen lugar a partir del encuentro entre Zé Alberto, Ventura y el fantasma de Alfredo: un plano de Alfredo bajando el brazo con el palo, unas palabras de Zé Alberto sobre cómo cazar conejos, el cambio de dirección de Zé Alberto en el plano donde narra el entierro de su padre y la aparición de unos gatos merodeando las palabras entre Alfredo y Ventura vienen a posibilitar un modo de expansión del tiempo en el que lejos de modificar líneas narrativas abiertas a múltiples direcciones, se propone la sutilidad de un cambio de tono ( el caso de la aparición de los dos gatos en uno de los cortos y sólo uno en el otro) o posibilidades compositivas, la intervención de palabras como complemento de las secuencias para una historia llena de huecos y fantasmas.

En estas secuencias variadas no vemos ningún plano-contraplano que relacione mediante *raccord* de miradas las presencias de los tres, así como tampoco ningún plano en el que coexistan sus cuerpos en la imagen. Lo interesante de este encuentro a tres es la confirmación de que la visibilidad de los muertos parece reservada tanto al *médium* Ventura como a nosotros, espectadores.

## VIII. Conclusiones

La inagotable y amplia tesitura de recursos y matices del cine de Pedro Costa, la extensión de su dispositivo y la densidad de sus propuestas impiden expresar la variedad estética, social y política que su cine da cuenta. Se trata, pues, de una ligera aproximación un material declaradamente múltiple e inasible que resiste a la sistematización y las intenciones taxonómicas, como si de efluvios de algo en cambio continuo se tratase: *la memoria de las imágenes y la complejidad del dispositivo*.

Las materias tratadas en este Trabajo Final de Máster reflejan, tan sólo, una de las múltiples formas de acercarse, apoyándose en la riqueza y el refinamiento de sus gestos y marcas. Su modo de disponer y pensar el espacio, el trabajo con los actores, la fijeza en la singularidad sensible de un lugar y la potencia de la voz errante de los habitantes que el mecanismo enunciativo del portugués presenta, son algunos de los *puntos* en los que me he detenido. He pasado un tiempo con las imágenes, sentándome en sus rincones y adentrándome en la espesura de su maleza sin encontrar más que células de realidad y misterio. La presentación conveniente de su cine no puede, pues, más que aventurarse a señalar ambigüedades o indeterminaciones (las propias de sus mecanismos de enunciación), que, huyendo de todo centro expresivo o partículas de enfoque y abrazando el intersticio, miran con tino y afiladamente un nuevo horizonte posible.

La diversidad de escrituras que sus prácticas aglutinan recorren con cierta fatiga pero sin pausa gran parte de la variedad taxonómica que se ha pensado sobre el cine heterodoxo. Así, atraviesa el documental y lo pone en crisis, llegando a los territorios de la *no-ficción*, el *docudrama* y como diría la historiadora Catherine Russell, la *etnografía experimental*. A propósito de estas escrituras etnográficas a las que bien pueden adscribirse los ejercicios de Pedro Costa, no me ha parecido tan conveniente acercarlos a la larga y noble nómina de títulos y piezas desde las que se conforma un archivo sensible de considerable palpito (valgan los títulos de Chris Marker, Jean Rouch o los iniciadores como Robert O'Flaherty, o Joris Ivens, que constatan una cierta raíz común con el cine del portugués, pero de familia más alejada) como tratar de concentrarme en los atributos de sus cine, que le confieren una singularidad y en sus ancestros más cercanos al respecto de tales gestos y huellas; como se ha escrito: António Reis, Yasujiro Ozu, Jean-Marie Straub/ Danièle Huillet.

Las señaladas brechas e indefiniciones de los relatos compuestos por Pedro Costa se abren a dimensiones de lo difícil, banal, y lo intolerable. Con motivo de esta circunstancia de su cine, la escritura del texto aquí presentado posee un carácter, insisto, no siempre clausal o teleológico, dejando abierto y en suspenso parte de un sentido iniciado y sugerido, de bordes difuminados, no agotado... habiendo hecho uso, en gran medida, de la intuición y fascinación con la que declaradamente me aproximé a su trabajo.

En el corazón de este texto late otra presentación que resuena en el mismo pecho que el del cineasta portugués. Son las vigorosas y audaces prácticas cinematográficas (no-cine

para un no-público como decía en historiador Jean Mitry) de la pareja de cineastas formada por Straub/Huillet en la trayectoria de los cuales se cruzó, felizmente Pedro Costa con el documental *Où git votre sourire enfoui?* (*¿Dónde yace vuestra sonrisa escondida?*, 2001). El cine de ambos comparten más que su radical apariencia, que es una de las claves de su dispositivo; un mismo horizonte, una actitud y una cosmovisión que los une más allá de los estilemas básicos con que urden sus trabajos. Una actitud irreconciliable en la que incidía al respecto de los Straub el crítico y ensayista Serge Daney (su hechicera, como recordaban ambos), y que los hermana en su resistencia frente a los flujos de la homogeneización hegemónica. A su manera, también lo hacen el cine de los *sin-clase* de Aki Kaurismaki, las topografías y los dibujos de los poblados de Abbas Kiarostami, o las *performances* nocturnas de Leos Carax, no lejanos a las lanzas que afila Costa.

En un momento del documental oímos decir a Danièle Huillet: “Ont-ils des yeux?”, contestando a J-M.Straub, que pasea unas palabras incidiendo en algunas anécdotas sobre el cine, la crítica y el público.

Esos ojos que preguntan son los mismos de los que el cine de Pedro Costa es mundo.

Con respecto a la oscuridad de las imágenes que forman parte de este Trabajo Final de Máster debo constatar que son fieles a los parámetros tanto de color como de contraste con los que trabaja el cineasta su fotografía: Imágenes de bajo contraste, otras de alto, algunas inundadas en la sombra, otras fisuradas, heridas por la luz, pero siempre suficientes.

El descubrimiento de los Straub (como son conocidos para la crítica que se ha aproximado a su obra), ha supuesto un hito y una sorpresa en el proceso de trabajo sobre Pedro Costa. Se han descubierto filiaciones y herencias al respecto, apreciaciones interesantes en las que abundaré en el marco de un próximo trabajo teórico sobre el minoritario cine de la pareja de cineastas, desde luego, más amplia y matizadamente en sus facetas estético-políticas que únicamente se han dejado anotadas en este texto.



## IX. Filmografía de Pedro Costa

La producción cinematográfica de Pedro Costa ha ido, con el paso del tiempo y, sobretudo, tras *No quarto da Vanda* (*En el cuarto de Vanda*, 2000) abriéndose paso entre el imaginario del reciente cine digital, el cine de lo real y en general, de la geografía actual cinematográfica por la magnitud de su radicalidad ( siempre desde los márgenes y el consecuente rigor político que ello se ha manifestado en su formación). Sin embargo, no ha dejado de presentarse como un cine declaradamente revulsivo para las miradas que pretenden objetos de acostumbrada formulación. Desde *Ossos* (1997), estrenada en el Festival de Venecia ha transitado por los festivales más reconocidos y los más prestigiosos, (no sin intermitencias, como lo muestra el hecho de que *No quarto da Vanda* se proyectara el año 2002) habida cuenta de la pulida sensibilidad y el peso de su estética. La indiscutible noción de viaje que ya aparecía en su segundo largometraje, se ha ido alargando y tomando como ritual hasta llegar a la estricta pero anónima intervención comprometida en la dinamicidad vital de un colectivo, en el cuerpo del cual encuentra desde hace unos años, la materia cinematográfica de la que procede la *tectónica* apreciable en sus prácticas.

La relativamente corta pero sin embargo, intensa y notable producción del cineasta nos lleva a realizar distinciones en un corpus en el que los formatos de relato han ido adquiriendo, progresivamente, más ligereza y (digámoslo), paciencia al pasar a formar parte de complejos mayores de relato en el marco de los cuales, como ya se ha escrito, funcionan como módulo o *sketch* con los que ejercer la variación-repetición. A continuación se detallará el listado de películas en las que Pedro Costa ha trabajado entre 1987 y 2012 junto con los datos de rigor y algunos colores que entonen las itinerancias interminables de su cine. En algunos casos no se dispone de suficiente información detallada de todas las películas por lo que me centraré en aquellas que hayan sido decisivas en su devenir cineasta o aquellas mediante las cuales haya tenido una cierta repercusión en la institución Cine (festivales internacionales como Cannes, Locarno o Venecia) y acerca de las cuales hayamos podido saber más de su escritura.

Entre largometrajes y cortometrajes (no se encuentran medimetrajes en su haber) cuenta con 14 títulos, de entre los que únicamente *Ne change rien* (*Ne change rien*, 2009) se ha estrenado en las salas de España. Aquí las presento distinguiendo entre formatos de duración. Con una C, para el caso del cortometraje, y una L, para los largometrajes

**(C) *Cartas a Julia***

Portugal, 1987, 16 mm, 1:1.33, color, 25 min.

Primera incursión en la práctica cinematográfica. Participa en una propuesta de la Rádio e Televisao de Portugal (RTP) por la que consigue un premio al mejor cortometraje infantil concedido por el Instituto de Cinematografía Portugués.

**(L) *O Sangue***

Portugal, 1989, 35 mm, 1:1.33, blanco y negro, 95 min.

En su primer largometraje, el cineasta saca toda su artillería cinefílica para relatar una oscura historia en la que dos hermanos luchan por seguir adelante en un difícil ámbito

familiar fuera de marco y determinado por la ausencia paterna y sus asuntos pendientes. Rodada en blanco y negro y con considerable sensibilidad por las composiciones en el encuadre, la profundidad de campo, el rostro y las diagonales se aprecian notorias filia- ciones con cineastas como Robert Bresson, F.W.Murnau, Kenji Mizoguchi o Nicholas Ray con películas como *Mouchette* (1967), *Los amantes de la noche* (1948), *Cuentos de la luna pálida* (1953) o *Amanecer* (1927). Siempre fue considerada como una película muy primeriza aunque casi podríamos decir, con Leos Carax, que la primeras películas son las únicas que preparan desde que se nace. Resultó un foco atractivo durante el Festival de Venecia de 1989.

**(L) *Casa de lava***

Portugal/Francia/Alemania, 1994, 35 min., 1:1.66, color, 110 min.

Rodada en las volcánicas geografías de Cabo Verde (en Isla do Fogo) su segundo largometraje da a ver el cansancio que el cineasta manifestó durante las angustiantes sesiones de un rodaje marcado por un constante pensamiento: liberación de la maquinaria pesada, desbatar los mecanismos de filmación y trabajo.

El cineasta llega a las Islas huyendo de Portugal, justamente en los años en la política cultural portuguesa se estrechó para con respecto a las propuestas cinematográficas, tanto, que el proyecto fue rechazado dos veces, a pesar de tener ya dinero de fuera. Con el apoyo de Paulo Branco viajan a Isla de Fogo, hacia dónde lleva preparado un guión escrito.

El relato urdido toma como base el retorno de un trabajador caboverdiano en estado de coma a su lugar natal y la desorientación de la enfermera que lo acompaña. El contacto con los caboverdianos, la música, los retratos y la memoria de los habitantes de aquellas tierras marcan determinantemente la poética del margen y la libertad de un mecanismo operativo que lo acompañarán sobretodo, a partir de ese pozo insondable de luz y sombras que es *No quarto da Vanda* (2000).

**(L) *Ossos***

Portugal/Francia/Dinamarca, 1997, 35 mm, 1:1.66. color, 94 min.

Tras la difícil experiencia y los sentimientos de optar por un mecanismo productivo determinado por la reducción de los recursos y la suficiencia en el registro, Costa vuelve a Portugal, al indigente y precario barrio de Fontainhas, para filmar la que será la última actividad en la que intervenga su amigo Paulo Branco encabezando la tarea de producción. Un pensamiento que le contó uno de los integrantes del barrio sobre su cuerpo, más débil que el de los bebés, junto con la poesía de las botellas de gas butano continuamente sonando y desprendiendo gas le abrieron el relato de un bebé que se resiste a la muerte, a las infecciones y a la enfermedad de todo un sistema social cuya peste no logra acabar con él. Allí conoce a Vanda y Zita. Las estrellas de una noche en la que el cineasta comenzará por perderse, poco a poco, regularmente, para poder, junto a los habitantes del barrio compartir un margen.

(L)*No quarto da Vanda (En el cuarto de Vanda)*

Portugal/Alemania/Suiza, 2000, DV, 1:1.33, color 170 min.

Registrada con una cámara Panasonic DVX 100 que compró con el dinero de una subvención para documentales, y acudiendo prácticamente todos los días a trabajar filmando solo a la gente que ya conocía en el barrio, sacudiendo aquello que le perturbaba desde hacía tiempo atrás, este documental sobre las construcciones de los poblados inmigrantes, sus fantasmas y los mazazos de lo real en el suburbio Lisboeta de Fontainhas quedan convocados en este trabajo cinematográfico de sutil, delicado y duro calibre para el que Pedro Costa registró más de 150 horas que finalmente quedaron en los 174 minutos tras el desbastado en el montaje para lo cual contó con la presencia de Dominique Auvray, (reconocida montadora y colaboradora en films de Marguerite Duras, Philippe Garrel, Nobuhiro Suwa y que ya había participado en el montaje de *Casa de Lava* (1994)), el cual supuso un trabajo exasperante por la cantidad de material a seleccionar. En cierto modo, fue una película elaborada en la mesa de montaje.

Con respecto al material sonoro, el trabajo de Waldir Xavier, montador de Youseff Chahine aportó una riqueza de material por capas que, aunque no siempre funcionaba, añadía una dosis de realidad oportuna, lejana de los ruidos de los coches y cercana a los sonidos de los edificios construyéndose en el Cairo.

Del trabajo de fotografía y del registro se encargó el mismo Pedro Costa, incluso de la grabación de sonido hasta la llegada de Philippe Morel, su compañero en esta cueva donde los desheredados ejercen de poetas, de príncipes, de herreros, de arquitectos, de cocineros, de escenógrafos de su propio tejido social, dando a ver el color de sus heridas.

La tarea de la producción se llevó a cabo de mano de la pequeña productora Contracosta, construida por exalumnos de la escuela de Cine y amigos del cineasta. Para la financiación complementaria en postproducción contaron con el apoyo de Jörg Schneider, productor delegado que se comprometió a convencer a la ZDF alemana para colaborar, aportando la infraestructura de financiación el sistema de montaje y el trabajo del montador así como Karl Baumgartner de Pandora Films, que encontró financiación para el trabajo de sonido y mezclas en Hamburgo y, finalmente, Andreas Pfaffli y Elda Guidinetti (productores de una empresa llamada curiosamente Ventura Films) que, al enamorarse de la película inmediatamente, contribuyeron a su realización.

Con: Vanda Duarte, Zita Duarte, Lena Duarte, António Semedo Moreno, Paulo Nunes, Pedro Lanban, Geny, Paulo Jorge Gonçalves, Evangelina Nelas, Miquelina Barros, Fernando Paixao, Juliao, Mosca, Manuel Gomes Miranda, Diogo Pires Miranda.

Dirección e imagen: Pedro Costa

Sonido : Philippe Morel, Matthieu Imbert

Montaje: Dominique Auvray

Mezclas: Stephan Konken

Montaje de sonido: Waldir Xavier, Jean Dubreuil

Efectos de Sonido: Martin Langenbach

Etalonaje: Patrick Lindemaier

Kinescopado: Ueli Nuësch

Ayudantes de montaje: Patrícia Saramago, Pedro Marques

Ayudante de dirección: Cláudia Tomaz

Ayudante de producción: Leonardo Simoes  
Productor: Francisco Villa-lobos  
Coproductores: Karl Baumgartner, Andreas Pfaeffli  
Productor asociado: Cristoph Friedel  
Productor delegado ZDF: Jörg Schneider  
Producido por: Contracosta Produções, Pandora Film, Ventura Film  
Con la participación de: RTP, RTSI, ICAM  
Y el apoyo de: Filmförderung Hamburg  
Laboratorio: Swiss Effects (Zurich), Schwarz Film AG (Berna)

**(L) *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Cineastas. (Episodio de la serie Cine de nuestro tiempo)***

Francia, 2001, DV, 1:1.33, color, DV, 72 min.

**(L) *Onde jaz o teu sorriso?/Où git votre sourire enfoui?(¿Dónde yace vuestra sonrisa escondida?)***

Portugal/Francia, 2001, DV, 1:1.33, color 102 min.

Aprovechando una pausa en el duro proceso de montaje de *No quarto da Vanda* (2000) Pedro Costa aceptó encargarse de uno de los capítulos de la serie dirigida por André S. Labarthe y Jeanine Bazin titulada *Cinéastes de notre temps*, encargada de relizar entrevistas a cineastas para dar a ver su concepción del cine, mundo y realidad a través de su palabra y sus reflexiones (según la llamada política de los autores con la que esta iniciativa nació). A través del cineasta Jacques Rivette, que conocía las películas del portugués, Labarthe le propuso a Jean-Marie Straub y a Danièle Huillet una película en la que su cine fuera la materia a tratar. No se opusieron. Tan sólo aceptaron a condición de que les registrara en pleno trabajo.

Ambas películas parten del mismo material de registro.

Sobre el amor y el trabajo cinematográfico.

Hay que añadir que esta película, fue si cabe, tan costosa de montar y tan inclinada como *No quarto da Vanda*(2000).

**(C) *6 bagatelas***

Portugal/Francia, 2003, DV, 1:1.33, color/blanco y negro, 18 min.

Cortometraje en el que se constata la presencia de Thierry Lounas, director de Capricci, empresa productora y editora de apuestas radicales y crítico cinematográfico amigo de los Straub. Se presenta a la pareja de cineastas realizando sus tareas cotidianas mientras hablan de su cine, (frente a la cámara portátil de Pedro Costa) . En los exteriores de su casa en Roma, tendiendo la ropa, hablando del progreso, la revolución, las famosas anécdotas de Buñuel cenando con Nicholas Ray... una gota para la curiosa y extensa cosmovisión Straub-Huillet.

**(L) *Juventude em marcha(Juventud en marcha)***

Portugal/Francia/Suiza, 2006, DV, 1:1.33, color, 154 min.

La construcción de esta *marcha* cinematográfica tiene como primer asomo *No quarto da*

*Vanda* (2000), junto a la cual se constituyen en díptico elemental de *la otra parte viviente* en Fontainhas. Este regreso al barrio (que constituye a Pedro Costa como ente cinematográfico grabado a fuego) seis años después se realiza desde la misma libertad de medios, con los mismos riesgos, pero con una estilización en la puesta en escena y una visible influencia straubiana en la dicción de la materia vocal. Allí han comenzado a asignar viviendas en otro barrio, Casal Boba, anestésico y poco querido por la comunidad desterrada. Vemos a Vanda, que ha sido madre, desgranando al detalle sus sentimientos el día de su parto, la tenacidad de su marido... seguimos a Ventura, caboverdiano que llegó al barrio durante los años setenta, trabajador de cuerpo fatigado, misterioso y elegante para que, tras sus huellas, nos de cuenta, nos informe de la dispersión de la tribu y el dolor de la nostalgia cristalizado en una carta.

Sigue contando con el amor de la productora, de mismo nombre que el héroe que camina este trayecto errático, Ventura (Films). Con respecto a la ayuda de la imagen, Pedro Costa colabora con Leonardo Simoes, compañero de Contracosta y en casa del cual se construyó *No quarto da Vanda*, en esa segunda y oscura tarea que es el montaje. Fue presentada en el festival de Cannes de 2006

Con: Vanda Duarte, Beatriz Duarte, Gustavo Sumpta, Cila Cadoso, Isabel Cardoso, Alberto Barros “Lento”, António Semedo “Nhurro”, Paulo Nunes, José María Pina, André Semedo, Alexandre Silva “Xana”, Paula Barrulas.

Dirección: Pedro Costa

Imagen: Pedro Costa, Leonardo Simoes

Sonido: Olivier Blanc

Mezclas: Jean-Pierre Laforce

Montaje: Pedro Marques

Montaje de sonido: Nuno Carvalho

Dirección de Producción: Joaquín Carvalho

Coproductores: Philippe Avril, Andreas Pfaffli, Elda Guidinetti

Productor: Francisco Villa-Lobos

Ayudante de dirección: Patrícia Saramago

Ayudante de imagen: Hugo Azevedo, Helder Loureiro, Tita.

Ayudante de montaje de imagen: Telmo churro, Claudia Oliveira

Ayudante de montaje de sonido: Mário Dias

Sonido adicional: Vasco Pedroso

Etalonaje: Patrick Lindemaier

Post-producción de imagen: Irmalucia Efectos especiales, Tóbis, LVT-CMC

Paso de vídeo a película: Andromeda Film AG

Asistentes de Producción: Silvia Firmino, Antonio Leite “Teacher”, Patrick Mendes, José Silva “Bucha”, Isabel Lopes, Catarina Ramalho, Gustavo Sumpta.

Secretarias de producción: Celia Gancho, Patricia Azevedo.

Les films de l'étranger/Unlimited: Marie-Michèle Cattelain, Frédérique Drut, Estele Nothoff.

Laboratorio: Schwarz Film AG.

Laboratorio de sonido: Cinéphase, Ciné-Stéreo

Material técnico: Contracosta, Gripman, Obviosom, Filmebase, Light filmes, Bazar do Vídeo, DAC, Unlimited



Una co-producción de: Contracosta, Les films de l'étranger, Unlimited, Ventura Film, RTP Radio e Televisao Portuguesa SA, RTSI- Televisione Svizzera.

Con la participación de: Arte France

Con el apoyo de : ICAM, CNC

**(C) *Tarrafal***

Portugal, 2007, DV, 1:1.33, color 16 min.

**(C) *A caça do coelho com pau***

Portugal/Corea del sur, 2007, DV, 1:1.33, color, 24 min.

Estos dos cortometrajes renuncian a seguir con el territorio adscrito a sus viviendas y salen, se registran fuera del barrio a voluntad de los personajes. Partiendo de este rechazo fundamental al suelo que les han programado, el cineasta continua consolidando su itinerario junto a este poblado en continuo desierto. Aquí, como en *¿Dónde yace vuestra sonrisa escondida?*(2001) al respecto de *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Cineastas* (2001), ambas piezas son montadas con el mismo material de registro. En este caso proponiendo un juego de variaciones y repeticiones con los módulos registrados.

**(L) *Ne change rien***

Portugal/Francia/Japón, 2009, DV,1:1.33, blanco y negro, 97 min.

En 2005 el cineasta ya había realizado algunas filmaciones de aproximación a su amiga la actriz y cantante francesa Jeanne Balibar en el ático de un edificio durante los ensayos con el grupo de música en el que ella canta, integrado entre otros, por el músico francés Rodolphe Burger, ex-líder del grupo Kat Onoma, un bajista y un batería. Las sesiones dan cuenta de los amplios rangos de transformaciones de los rostros, las siempre dinámicas composiciones de cuadro que ya había sugerido en sus orígenes con *O Sangue* (1989). En 2009 el cineasta acompaña a los componentes del grupo en su trabajo infatigable (Burger con la batuta, haciendo de guía, Balibar con su rostro a veces frágil, otras curtido) ensayando en el mismo ático en Francia, en sus actuaciones en un café de Tokio, inundado de los flujos oscuros propios de la imagen en blanco y negro. Curiosamente se utilizan planos que ya se integraron en *No quarto da Vanda* (2000). Otra vez vuelta a la cercanía para hacer visible la tarea persistente, repetitiva de producción y trabajo conjunto. Una micropolítica de una estética compartida.

La relación y el vínculo del cineasta con Japón, país que siempre le acogió con agrado y respeto ha propiciado que el cineasta imparta allí algunas conferencias y charlas sobre su modo de concebir el cine, la resistencia y el arte. Como la realizada en 2005 en el Ateneo Cultural Francés de Tokio, dirigido por Masamichi Matsumoto.

**(C) *O nosso homem/Nuestro hombre***

Portugal, 2010, DV, 1:1.33, color, 26 min.

Ganadora del premio al mejor cortometraje portugués en el XIX Festival Curtas Vila do Conde de Lisboa, se construye con el material de rodaje de los cortos *Tarrafal* y *A caça do coelho com pau*, ambos de 2007.

## X. Bibliografía

## Bibliografía básica

### Libros

- ASÍN, Manuel(Ed.).Jean-Marie Straub y Danièle Hullet. Escritos, Barcelona, Intermedio, 2011.
- AUMONT, Jacques. El ojo interminable, Barcelona, Paidós, 1997.
- AUMONT, J., BERGALA, A.,MARIE, M.,VERNET,M. Estética del cine. Espacio fílmico, monaje , narración, lenguaje. Barcelona, Paidós, 1996.
- BAZIN, André. ¿Qué es el cine?, Madrid, Rialp, BOARINI, Vitorio(Ed.). Erotismo y destrucción, Madrid, Fundamentos, 1998.
- BONITZER, Pascal. Peinture et cinéma.Décadrages, París, Cahiers du cinéma, Ed. de l'Etoile, 1985.
- DANEY, Serge. El cine, arte del presente, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.
- DEBORD,Guy. La sociedad del espectáculo, Valencia, Pretextos, 2009.
- DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Barcelona, Paidós, 1987.
- La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Paidós, 1983.
- FONT, Domènec; LOSILLA, Carlos(Ed.). Derivas del cine europeo contemporáneo. València: IVAC, MICEC, CGAI, Filmoteca de Catalunya, 2007.
- Michelangelo Antonioni, Madrid, Cátedra, 2003.
- LIANDRAT-GUIGUES,S; LEUTRAT, J-L. Cómo pensar el cine, Madrid, Cátedra, 2003.
- NEYRAT, Cyril(Ed.). Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata. Conversación con Pedro Costa. Barcelona, Intermedio, 2008.
- QUINTANA, Àngel. Después del cine. Imagen y realidad en la era digital.Barcelona, Acantilado, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. La fábula cinematográfica, Barcelona, Paidós, 2005.
- El espectador emancipado, Castellón, Ellago Ediciones, 2010.
- VELASCO, María. El cine independiente francés. Les enfants perdus. Piatat, Doillon, Eustache y Garrel, Madrid, Ediciones JC, 2012.
- WALSH, Martin. The Brechtian aspect of radical cinema, Londres, British Film Institute, 1981.
- ZUNZUNEGUI, Santos. Robert Bresson, Madrid, Cátedra, 2001.

## **Bibliografía complementaria**

- BORDWELL, David; THOMSON, Kristin; STEIGER, Janet. El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960, Barcelona, Paidós, 1997.
- BRECHT, Bertolt. El arte y la política, Ciudad de la Habana, Ed. Arte y literatura, 1985.
- BURCH, Noël. El tragaluz del infinito. Madrid, Cátedra, 2006.
- GASQUET, Joaquim. Cézanne. Lo que ví y lo que me dijo, Madrid, Gadir, 2009.
- GREIMAS, A.J.;COURTÉS, J. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Madrid, Gredos, 1982.
- HORTON, Andrew. El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación, Madrid, Akal, 2001.
- LOSILLA, Carlos. La invención de la modernidad, Madrid, Cátedra, 2012.
- OLIVEIRA, Elísio. Portuguese Cinema. Lisboa: ICAM Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia, 2005.
- ROSÉS, Montserrat. Nuevo cine Alemán, Madrid, Ediciones JC, 1991.
- VILA, Santiago. La escenografía. Cine y arquitectura, Madrid, Cátedra, 1997.
- WEINRICHTER, Antonio. Desvíos de lo real. El cine de no ficción, Madrid, TB Editores, 2004.

## **Bibliografía especial**

- CÉLINE, Luis-Ferdinand. Viaje al fin de la noche, Buenos Aires, Edhasa, 2011.
- CERNUDA, Luis. Antología Poética, Madrid, Cátedra, 2005
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto, Barcelona, Paidós, 2004.
- DUQUE, Félix. Terror tras la postmodernidad, Madrid, Abada, 2004
- NIETZSCHE, Friedrich. El origen de la tragedia, Madrid, Alianza, 2000.
- REBATET, Lucien. Una historia de la música. de los orígenes a nuestros días. Barcelona, Omega, 2007.
- RILKE, Rainer-Maria. Sonetos a orfeo, Madrid, Visor Poesía, 2004.
- SAFRANSKI, Rüdiger. Nietzsche. Biografía de su pensamiento, Barcelona, Tusquets, 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur. El amor, las mujeres y la muerte, Edaf, Madrid, 2005.
- VILLACAÑAS, José Luis. Narcisismo y objetividad. Un ensayo sobre Hölderlin, Madrid, Verbum, 1997.

## Publicaciones en revistas y artículos

- BERGALA, Alain. “Doble negro: Ne change rien, de Pedro Costa”, *Cahiers du cinema-España*, nº 35, junio 2010.
- BOURDEAU, Emmanuel; LOUNAS, Thierry. “Mi mirada y la de los actores es la misma. Entrevista a Pedro Costa”, *Cahiers du cinéma-España*, nº 1, Mayo, 2007.
- CASAS, Quim. “Pedro Costa: poética sucia, realismo frontal”, *Dirigido por*, nº381, Septiembre 2008.
- CORLESS, Kieron. “Letters from Fontainhas: Three films by Pedro Costa”, *Sight & Sound*, vol.20, nº6, Junio 2010.
- GARCÍA-MANSO, Angélica. “Iconografía de la pobreza en la Lisboa de Pedro Costa”, *Versión Original*, nº 167, enero 2009.
- GOMES, Miguel. “Serenidad”, Pedro Costa. Cabo verde, Fontainhas, Portugal, *Cahiers du cinema España*, Especial nº 6, Mayo de 2009.
- GRANDA, Miguel. “Tan cerca”, *Lumière*, nº4, pág.28.
- JAMES, Nick. “Syndromes of a New Century”, *Sight & Sound*, vol.20, nº 2, febrero 2010.
- MARTÍN NÚÑEZ, Violeta. “Nombres propios: retratos de la inmigración en el cine de Pedro Costa”, *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, nº9, 2010.
- REVIRIEGO Carlos. “El arte en la prisión: entrevista a Pedro Costa”, *Cahiers du cinema-España*, nº 14, Julio-Agosto 2008.
- “En busca del fuego”, *Cahiers du Cinéma-España*, nº22, Abril, 2009.
- SUWA, Nobuhiro. “Cámara lúcida”, *Lumière*, nº4.
- VV.AA. Pedro Costa, Cabo Verde, Fontainhas, Portugal, *Cahiers du Cinéma-España*, Especial nº 6, Mayo, 2009

## Recursos en línea

- COSTA, Pedro. “A closed door that leaves us guessing”, *Rouge*, nº10, 2007.  
[[http://www.rouge.com.au/10/costa\\_seminar.html](http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html)]
- COSTA, Pedro. “La forma al mismo tiempo que la idea: a propósito de Où gît votre sourire enfoui?”, *Lumière*, Internacional Straub-Huillet. [[http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/internacional\\_straub/textos/ou\\_git.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/ou_git.php)]
- QUINTANA, Àngel. “Siluetas que recitan. El cine de Pedro Costa”, *Letras de cine*, 16 de Julio, 2008.  
[<http://letrasdecine.blogspot.com.es/2008/07/el-cine-de-pedro-costa.html>]
- VV.AA. Entrevista a Pedro Costa, *Letras de Cine*, 15 de Julio de 2008.  
[<http://letrasdecine.blogspot.com.es/2008/07/la-mejor-entrevista-de-letras-de-cine.html>]
- GANZO, Fernando. “Entretien avec Jean-Marie, autour des documents du site”, *Internacional Straub-Huillet*, *Lumière*. [[http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/internacional\\_](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_)

straub/textos/video.php]

CASTRO VARELA, Aurelio. La fábrica sensible de Fontainhas. Trabajo de investigación para el Máster en Estudios de Cinema i Audiovisual Contemporanis, Universitat Pompeu Fabra, curso 2010-2011.

[[http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/170002/TFM\\_AurelioCastro.pdf?sequence=1](http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/170002/TFM_AurelioCastro.pdf?sequence=1)]

## **Bibliografía recomendada sobre los Straub**

### **Libros**

CHIBANE, Bruno (Ed.) *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Estrasburgo: Limelight, 1995. [Hay reedición aumentada en 2008].

FAUX, Anne-Marie (Ed.) *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet: Conversations en archipel*. Milán / París: Mazzotta / Cinemathèque Française, 1999.

FIESCHI, Jean-André (Ed.) *Les Films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. París: Le Centre Allemand du Goethe Institut, 1977.

LAFOSSE, Philippe. *L'Étrange Cas de madame Huillet et monsieur Straub / Une comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public*. (con las intervenciones de Hervé Joubert-Laurencin, Jacques Rancière y Paul Sztulman). Toulouse: Ombres, 2007.

OFNER, Astrid Johanna (Ed.) *Straub, Jean-Marie / Huillet, Danièle. Die Früchte des Zorns und der Zärtlichkeit. Werkschau Daniele Huillet / Jean-Marie Straub und ausgewählte Filme von John Ford. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums 1. bis 31. Oktober 2004*, Viena: Viennale, 2004.

RODRIGUES, Antonio (Ed.) *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1997.

### **Artículos sobre los Straub**

DE LUCAS, Gonzalo. "Crónica de un amor". *Suplemento Cultura(s) de La Vanguardia*, 15 de Noviembre de 2006.

ODART, Jean-Pierre. "Le facisme, les paysans, Nicolas Poussin". *Cahiers du cinéma*, Núm.302/ Agosto-Septiembre de 1979.

PASSERONE, Giorgio. "À bas la mort. Les Straubs, Pavese et constellation". *Leucothéa*, Núm. 1 / Abril 2009. [solo versión on-line: <http://www.revue-leucothea.com/page.php?id=12> ].

PÉREZ, Gilberto. "Modernist Cinema: The History Lessons of Straub and Huillet". *Artforum*, 17 Núm. 2 / Octubre de 1978.

PÉREZ-ESTREMER, Manuel. "Jean-Marie Straub. Sin adjetivos". En Fleischmann, Kluge, Schloendorff, Straub: *¿Un nuevo cine alemán?* Barcelona: Tusquets, 1975.



PHILIPPON, Alain. "Le secret derrière les arbres". Cahiers du cinéma, Núm. 400 / Octubre de 1987.

QUINTANA, Ángel. "Irreductibles". Suplemento Cultura(s) de La Vanguardia, 15 de Noviembre de 2006.

RANCIÈRE, Jacques. "La parole sensible: à propos d'Ouvriers, paysans". Cinéma. Revue Semestrielle d'Esthétique et d'Histoire du Cinéma, Núm. 5 / Primavera de 2003.

RAYMOND, Hélène. "Monuments et mémoire". Leucothéa, Núm. 1 / Abril 2009. [publicación on-line: <http://www.revue-leucothea.com/page.php?id=7> ].

RIVETTE, Jacques. "Machorka-Muff. Cinéma et nouvelle musique". Cahiers du cinéma, Núm 145 / Julio de 1963.

ZUNZUNEGUI, Santos. "La mariposa y el crimen". Archivos de la Filmoteca. Núm. 55 / 2007. [Publicado, con algunos cambios, como "Variación III: No reconciliados" en "Los ojos que no quieren cerrarse", en Domènec Font y Carlos Losilla (Eds.), Derivas del cine europeo contemporáneo. Valencia: Ediciones de la Filmoteca Valenciana, 2007].

### Enlaces en la red (Artículos y plataformas de archivos y materiales)

MARÍAS, Miguel. "For Danièle Huillet (1936-2006) and Jean-Marie Straub (1933-)". Rouge, Núm. 10 / 2007. [<http://www.rouge.com.au/10/huillet.html>]

MARÍAS, Miguel. "Godard y Straub o la velocidad del rayo". Miradas de Cine, Núm.62 / Mayo 2007. [<http://www.miradas.net/2007/n62/estudio/lavelocidaddelrayo.html>]

MARTIN, Adrian. "Curiosity / Exigency". Undercurrent, Núm 3. [[http://www.fipresci.org/undercurrent/issue\\_0306/huillet\\_martin.htm](http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0306/huillet_martin.htm)]

ROSENBAUM, Jonathan. "Intense materialism: Too Soon, Too Late". Senses of Cinema. [Antes en ROSENBAUM, Jonathan. Film: The Front Line. Denver: Arden Press, 1983.] [<http://www.archive.sensesofcinema.com/contents/00/6/soon.html>]

-Texto de presentación del proyecto Internacional Straub-Huillet, Lumière, 2011. [<http://www.elumiere.net/asociacion/is.php>]

-Internacional Straub-Huillet. Sección de la plataforma Lumière, creada en Abril de 2011 y en la que se combina la crítica rigurosa y audaz, el compromiso con el inmediato presente, la crónica, con la igualmente valiente disposición de materiales de estudio cinematográfico como archivos con fotografías, vídeos de entrevistas, conferencias, ponencias y presentaciones. En este caso, en la sección señalada (dividida en Textos y Documentos) se ponen a disposición una cuidada selección de textos sobre la pareja de cineastas (Textos), así como un archivo visual con sensibles composiciones con fotografías, documentos de audio, de video y manuscritos de los Straub.(Documentos).

[[http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/internacional\\_straub/index.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/index.php)]

-[Facsímil del informe de producción de la unidad de cine de Arte-France, sobre el proyecto "Je suis Cézanne" (que luego se convertiría en Une visite au Louvre), presentado

al canal de televisión por Straub y Huillet a finales de 2002]. [<http://www.cineastes.net/textes/straub-cezanne0.html>]

-“Jean-Marie Straub. Plus bavard que jamais”. [Entrevista audio de Serge Daney con Jean-Marie Straub y Dominique Païni, para el programa de France Culture Microfilms, con motivo del estreno en París de La muerte de Empédocles. 19 de Julio de 1987] [[http://www.ina.fr/archivespour tous/index.php?vue=notice&from=fulltext&full=microfilms&cs\\_page=4&cs\\_order=0&num\\_notice=33&total\\_notices=41](http://www.ina.fr/archivespour tous/index.php?vue=notice&from=fulltext&full=microfilms&cs_page=4&cs_order=0&num_notice=33&total_notices=41)]

-“Danièle Huillet 1936-2006. A Tribute”. Undercurrent, Núm. 3 / Noviembre 2006. [[http://www.fipresci.org/undercurrent/issue\\_0306/huillet\\_intro.htm](http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0306/huillet_intro.htm)]

-“Danièle Huillet – Erinnerungen, Begegnungen” [Homenaje a Danièle Huillet] New Filmkritik. [<http://filmkritik.antville.org/stories/1504543/>]

-“Le cinéma de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub” [Recopilación de artículos y documentos diversos sobre Straub y Huillet] Dérives. <http://www.derives.tv/spip.php?rubrique45>

## Anexo de secuencias

En lugar de la ventana:

Un hombre aparece en el plano con una maza y comienza a martillar una de las paredes de su casa, en la que la puerta está e para conservar la puerta, confrontando de este modo, el estruendo de las máquinas demoledoras, las palas, y las excavadoras con otra configuración sonora, otro ritmo, el golpe manual. Su gesto, de una significancia señalada recoge la actitud resistente del que todavía, en los estertores de su vivienda, quiere mantener su puerta intacta. Esta serie de golpes resuenan en el cuarto de Nhurro, al que al comienzo veíamos cambiar de emplazamiento, allí donde deriva el relato para mostrarnos una secuencia que concentra en buena medida gran parte de los operadores retóricos de los que se sirve el cineasta.

En esta ocasión, la cámara se coloca en el intersticio arquitectónico (entre el interior y el exterior) es decir ocupando el espacio del hueco de la ventana, por una parte, las palabras entre los chicos revelan las tensiones de la situación crepuscular y, por otra, la composición del cuadro hace estallar toda posibilidad de centrado, de contención, intentando hacer del límite y los bordes el lugar de la única habitabilidad posible.

En plano fijo secuencial vemos el interior del cuarto de Nhurro(incluída parte derecha del marco de la ventana aberrado por la corta distancia focal del objetivo)La cámara opera desde un ligero picado en el espacio de la ventana, espacio hueco sin cristal. Vemos a Paulo (el de las muletas)de espaldas, cercano a la ventana y en la penumbra, y medio cuerpo de Nhurro, sentado frente a Paulo. El cuerpo de Nhurro se muestra escindido por el límite izquierdo del cuadro, entre ellos dos, una mesa, también cortada por el marco que divide al joven yonqui entre el interior, donde se drogan y el exterior (lugar que no vemos pero intuimos). Hablan mientras se chutan; la nueva vivienda de Paulo, el encuentro con la madre de Nhurro, jeringuillas... así transcurre la conversación:

- ¿Ya has encontrado casa a dónde quedarte?(Nhurro)
- Más o menos (Paulo)
- Cuéntame, a ver si sé cual es.(N)
- Me voy con El Rubio. Una casa cualquier del barrio de Venda Nova.(P)
- Hoy he visto a mi vieja
- ¿Te ha hablado?
- La vi y hasta se me llenaron los ojos de lágrimas. Estaba cavando en la huerta, cuidando las coles... Me miró. “Estás muy delgado”. Por vergüenza me metí las manos en el bolsillo, saqué unas monedas y se las dí. “¿Te has visto! Estas muy sucio, tienes los zapatos sucios. Me das pena”. Y me preguntó: “¿Comes bien?”, “Sí”. “Por si tuvieras hambre, siempre dejo comida en el horno con la esperanza de que vengas a buscarla”. No puedo ver a mi vieja, me da mucha pena.
- Sigue así y vas a matar a tu madre.
- No te metas tío... A ver si hoy voy a cambiar las jeringuillas de una vez. Déjame la tuya.
- No, la mía está nueva. ¿No la has visto? Acabo de abrirla ahora mismo.
- ¿Qué va a estar nueva?
- Después te acompaño a cambiarla
- ¿Cuántas jeringuillas tienes ahí?
- Tengo dos... Las cambio en la farmacia... Yo las cambio en la farmacia...Tengo dos. Una acabo de abrirla ahora y la otra no hace mucho. Estas son buenas, si vieras las mierdas que he tenido...

- Esto lo tiro a la basura. ¿Esto es para hoy?
- Voy a meterme un chute. Mucha mierda.
- Buena suerte. Mucha mierda para ti también.

Tras la salida de Paulo, Nhurro se queda recogiendo la mesa y ordenando algunos objetos que tiene colocados sobre una máquina de coser antigua y comienza a cantar la canción *No woman no cry*, de Bob Marley & Wylers. Comienza a sacar de una cesta, platos hasta que encuentra un objeto que observa. Es la cuchara de plata del Muletas, la de comer los yogurs.

En el trascurso del relato volveremos a encontrarnos con la cuchara, puesto que es uno de los elementos que más brillan, sea por su ausencia, en algunas secuencias-situaciones en las que el hambre y la desesperación

A lo largo de la secuencia vemos como Nhurro desarrolla muy sentidamente un monólogo sobre el encuentro con su madre. Nosotros no la hemos visto, así como tampoco a él lo vemos enteramente en el cuadro, no se olvide, pero el tono de su voz justifica todas las sombras de la secuencia. Esta secuencia que podríamos calificar de *palabras filmadas* es el estado límite del personaje de Nhurro el que nos aproxima al tono recitativo de las situaciones que pueblan el relato de *Juventud en marcha* (2006). Su caracterización al límite por el hecho de que sea una figura incompleta en el cuadro sino por participar como componente del desenmarcado que tiene lugar en esta secuencia. Como dice Jacques Aumont:

Un marco de ventana sirve simbólicamente de marco a una imagen que está continuamente intentando alcanzar, la luz, el final del túnel. Inquieta, fuera de sí, las composiciones de cuadro de Pedro Costa, no logran la estabilidad que el curso de secuencias/módulos podría sugerir, sino que segmentadas, configuran un mosaico horizontal de totalidades, moduladas y *no modeladas* por el tiempo o bien, como sugiere Aumont con respecto a las operaciones de desenmarcado, su irregularidad acaba siendo reabsorbida por el desarrollo de las secuencias posteriores, absorbiéndose unas a otras en una suerte de flujo de devenir-parte que otorgaría el poder del centro a la totalidad, al desarrollo mismo, la secuencialidad, expandiéndose por los límites del relato.





Describamos mejor esta secuencia reveladora: Zita levanta el brazo estirando el hilo con el que trabaja, dice a su hermana: "levanta". Cooperación en la que podemos decir que producen su propio tiempo, mientras que Vanda, ligeramente inclinada con respecto a la cámara, levanta los brazos para que su hermana Zita pueda encontrar o pasar el hilo por el desarrollo que envuelve y ata a la situación los brazos de Vanda. Tiene los párpados casi cerrados en un estado de somnolencia, con los brazos rodeados por la lana, su hermana se inclina atendiendo a el hilo que recoge. Vanda se rasca y dice: "ya me duelen los brazos". Vanda con los ojos semicerrados y recostada hacia la pared, dice: "necesito ir a cierto sitio". a lo que Zita responde: "¿ahora? no puedes ir así". Vanda se impacienta y comienza a rascarse.

En la aséptica y fantasmagórica casa de Vanda asignada en el nuevo barrio de Casal Boba, Vanda tiene , en su salón, un globo terráqueo de madera, en su habitación los movimientos que pretendían arrancar algunas partículas de droga han sido metamorfoseados por una televisión fuera de nuestro alcance. La duración de los planos nos aproxima a la noción

## La profundidad de campo

particularidades de la imagen que resulta de la composición del encuadre en dichos planos, la profundidad de campo.

Desde la perspectiva del dispositivo técnico/mecánico, el cineasta filma sus planos-palabra con un objetivo y distancia focal muy corta con lo que se percibe una imagen que, si bien no es de alta resolución, manifiesta un uso de la indiferencia en la que las zonas de la superficie encuadrada del plano cercanos profílmicamente o los más alejados de la cámara e se perciben a un mismo nivel de nitidez.

En las imágenes de Pedro Costa, fruto de sus encuadres, y por lo tanto en sus composiciones, vemos que esta nitidez está muy presente. Algo que no impide la oscuridad de las habitaciones y los salones, las calles y los cruces oscuros del barrio que invaden e inundan el plano (sobretudo en los rincones y en las zonas altas de las habitaciones a donde la luz no tiene acceso) vemos que no hay ni una sola planificación de destacamiento de una zona de la imagen/cuadro en cuanto al parámetro de nitidez se refiere, nada se señala desde este elemento visual que contribuya a la separación/distinción de figura/fondo (por la diferenciación borroso/nítido) en estratos de profundidad distintos, y por tanto en una distinción significativa. La imagen alberga cada uno de los puntos registrados en una interrelación de equivalencia, por lo que desde la perspectiva de la imagen fílmica, de la representación, las formas coexisten en una misma realidad sin *fondo* (o en la que el *fondo* está al nivel de *figura*), sin profundidad, en un aplanamiento de la volumetría heredada de los sistemas de representación perspectivos, en concreto del *sfumatto*, que proporciona una representación borrosa de aquello que se aleja del objeto cercano que enfocan nuestros ojos (lo que se lograría enfocando un objeto cercano con una apertura de diafragma elevada). Apoyado en esta planitud desde la que podemos acceder a los espacios, desde la que éstos se hacen visibles, y en los que el *aire* no obstaculiza la realización de la nitidez, el cineasta construye su concepción básica del espacio fílmico. Desde esta consideración nuestro ojo alcanza aquello de lo que se ve privado con la borrosidad, toda una configuración de formas que aparecen por yuxtaposición, más que por subordinación a cualquier elemento, y desde las que puede saltar de una a otra, trazando múltiples itinerarios en la imagen, como si de una pintura en la que podemos recorrer visualmente la entereza su superficie se tratase. Sin embargo, aunque perceptivamente pueda moverse por la *planitud* de la imagen que aproxima la *figura* y el *fondo*, el espacio al que se le ha sustraído la apariencia de la borrosidad/aire/lejanía no siempre será franqueable, habitable por los personajes, sugiriendo su movimiento en lo plano de su encaje como *forma pintada* más que como una dirección de un guión. Veamos en Ossos (1997) la secuencia en la que Nuno entra en casa, donde está la chica con la que vive y el hijo que acaba de parir y junto al cual recién acaba de llegar al barrio, a su casa. Nuno bebe agua y se desplaza directo a su habitación, donde se desploma en la cama sin moverse. La parálisis y el silencio perturbador y enigmático dominan el plano acrecentándose cuando ella aparece en la puerta de entrada, sin entrar, demostrando la dificultad del acceso a la habitación (una posible situación). Este estatuto de la figura-forma de ella se ve coordinado por la actividad de reencuadre que existe en el plano en el que las paredes, la puerta y los marcos aparecen como superficies compositivas de la totalidad de la esce

El único plano en el que vemos un fragmento de una de las películas de los Straub, en este caso de *Crónica de Anna Magdalena Bach* (1968) forma parte de uno de los tres planos en los que oímos a la pareja de cineastas hablar a los alumnos, mientras lo que vemos, son imágenes del oscuro espacio de trabajo en una de las salas de la Escuela. La voz de Jean Marie, que acaba por decir: “Vivimos en una época de traición. No creo que le duela a nadie que pida un poco de fidelidad” da paso a la de Danièle, que excitada y enérgicamente cuenta cómo llegaron a su película *Sicilia!* (1998), sus trayectos y avatares. Cuenta que mientras buscaban localizaciones para su film *Moisés y Aarón* (1974) en el año 72 estuvieron recorriendo con paciencia la geografía italiana y un buen día, cruzando un puente se encontraron con un olor extraño. A una de las partes del puente en el lecho del río habían, abocadas, una gran cantidad de naranjas .

Mientras habla, comienza a sonar la pieza para clavicordio de apertura de *Crónica de Ana Magdalena*, interpretada por Gustav Leonhardt. Finalmente, asistimos a un plano del espacio donde se está proyectando sobre una pequeña pantalla, la película que había comenzado a sonar previamente acompañando a la recreadora voz de Danièle Huillet. Esta secuencia de planos representa un ejemplo de montaje en el que la voz y las cosas que ésta dice y lo que vemos entran en conflicto.



La aparición de estos e  
sonoros (estornudos y  
del esnifado) que in  
tan la corporalidad se  
trabajo ya se encon  
*No quarto da Vanda* c  
cuchamos toda una  
abanico de sonidos y d  
dotados de una presen

La luz y la producción de fuego: Las ascuas del rostro.

La voz de Nhurro, que empieza aclimatando su estado de cuerpo sucio-pensante y la reflexión acerca de sus actividades pasadas desde el presente, se simultanea con la aparición del rostro que moldea la luz lateral de Rubio, el chico de los mirlos, en un ejercicio en el que la luz, como en tantos otros rostros, surge del propio rostro. Aquí, en la imagen se sucede la pregunta que Nhurro echa después de decirnos las tareas y trabajos que ha desarrollado con anterioridad a lo largo de su vida, expuestas como breve letanía, concluyendo: “¿Qué más puedo hacer?” El rostro de Rubio con atención lateral o inclinada, ilumina la duda de la voz de Nhurro con un cigarro que cala su boca, como un rostro que produce una pequeña ascua, un fuego de formato reducido. Tendríamos un rostro productor de fuegos, de una luz de distinta categoría a la luminosidad, a la iluminación y al territorio que ellas disponen.

Este ejemplo nos presenta un rostro que oscila entre la aflicción y la sonrisa, entre un polo y otro, de este modo también es la mutabilidad en la que la película se desarrolla, con este amplio margen de tolerancia, con los cambios impertérritos de ánimo como (y altamente en sintonía) si de la tormenta se tratase actuando a pesar de de cualquier pensamiento humano, o de otros agentes meteorológicos del mundo fisiomórfico del que la película se deriva. La inclinación por este carácter cambiante y de la dificultad de su saber que nos revela a unas personas altamente sensibles a su presente puede llevarnos a entender el presente en el que la película se pasea, por el que la película flota, o en el que ésta está inmerso.

En el ejemplo expuesto, el presente del rostro entretenido por su aflicción y su banalidad muta en sonrisa en un ejercicio que da al presente y los acontecimientos que ahí se dan toda primacía como estímulos a los que se responde con un agente expresivo, no como el complemento expresivo considerado por Rancière en su explicación de los elementos expresivos que complementan a la historia en el régimen de semejanza propio de la lógica representativa, sino como cambio regular que será barrido por la siguiente respuesta, por otro estímulo u otra manifestación, siguiendo así, como un continuo fluir de componentes que, dominados por la temporalidad de la predicción pero también de lo imprevisto que caracteriza a la meteorología y la climatología, funcionan como microclimas de su propia región. Así, uno de los modos de presente que aparecen es el movimiento meteorológico entre lo predecible, o presentido y lo imprevisto de un no saber alcanzado. Presente que hace suceder, en este caso al rostro, de un rincón a otro de su propia superficie, de un plano a otro, de un tono a otro, pero siempre, manteniendo su misma cualidad: la de ser el reflejo del mundo fisiomórfico<sup>1</sup> en el que está, o, parcela de su integridad.

Este mundo fisiomórfico sería, no un mundo en el que se humaniza el sentido y la totalidad de sus componentes, a saber: acciones, lugares, no es el mundo cargado de humanidad y de sus atributos más propio de los relatos cuyo núcleo es la acción derivada de la teleología, sino más bien un cosmos en el que la materia, el tiempo y el espacio han calado cualquier tipo de primacía sobre ellas.

---

<sup>1</sup> Para la fisomorfización se puede ver Claude -Lévi Strauss. El pensamiento salvaje en el que se escribe sobre la fisomorfización del hombre como movimiento de la magia junto a la antorpomorfización de la naturaleza como movimiento religioso.

El presente entregado al estímulo fisiomórfico de lo orgánico, a esta respuesta animal de la influencia, en su mutación en serie, no se le puede suponer una dialógica con *lo que es provocado* que privilegie la asunción de ningún núcleo de acción que se despliegue en una relación causa-efecto, precisamente por su sucederse cotidiano. La cotidianidad es aprovechada por Paul Schrader para desarrollar su teoría sobre el estilo trascendental<sup>1</sup> en el cine. Deleuze escribe a propósito del concepto de disparidad, utilizado por Schrader para exponer el segundo elemento del estilo trascendental en Ozu, vinculado a la irrupción en el orden de lo serial cotidiano :

“No coincidimos con Paul Schroeder cuando opone como dos fases “lo cotidiano” por un lado y por el otro “el momento decisivo”, “la disparidad”, por otro que introduciría en la trivialidad una ruptura o una emoción inexplicables”.<sup>2</sup>

Así, de este modo ocurre con Pedro Costa y la entrega al estímulo de los rostros y los cuerpos que se responden desde su propia cadena, así también en el sentido de que la *disparidad* no puede desencadenar, en su misma inmersión, como una respuesta inmediata de un presente animal. Veamos cómo el peso de la cotidianidad se descarga en una de las escenas que transcurren en ese lugar/unidad de espacio omnipresente en la película y pleno de tiempo que es la habitación.

La imagen nos remite a la emotiva secuencia en la que Vanda y Zita están hablando de la hermana que está en la cárcel, a la que han visitado. Vanda habla del *pesar* que siente cada vez que la visita y Zita, de su propia experiencia en un hospital y su desesperación por conseguir los utensilios necesarios para tomar droga. Una vez más, como tantas otras, recurren al *libro*<sup>3</sup> que trabajan para obtener material para fumar. Las páginas son rascadas, como la mesa de Nhurro por Rubio, el chico de los mirlos, en un ejercicio que constata tanto el cuidado por la materia sonora en su fisicidad como la materialidad de la propia superficie fílmica. El espacio de la habitación, preparado desde el plano fijo<sup>4</sup> aparece como el espacio fijo y móvil tan recurrente en el dispositivo del cineasta, espacio en móvil que la luz dirigida a los cuerpos y sus posiciones con respecto a éste.

---

<sup>2</sup> · Deleuze, Gilles. La imagen-tiempo. estudios sobre cine 2.

<sup>3</sup> · Libro acerca del cual João Bernard Da Costa escribió llamándolo *libro de las horas*.

<sup>4</sup> · Pedro Costa concibe el plano fijo y la cámara inmóvil como *presente*, como dice hablando de esta movilidad de la cámara en la entrevista Un mirlo dorado, un ramo de flores, una cuchara de plata. Conversaciones con Pedro Costa.



**Para la fisiomorfización:  
Sobre lo oscuro, poética y sensibilidad de lo inerte.**

En la segunda secuencia de *En el cuarto de Vanda* y seguida del título de presentación, vemos al chico (Nhurro) que previamente ha presentado Zita en la habitación-jardín, le están ayudando a ducharse, restregándole una esponja por la espalda. Está duchándose a contraluz, con lo que únicamente se percibe su contorno y la oscuridad de su cuerpo en la superficie de la imagen. A continuación, vemos unas imágenes en las que se define muy claramente la atmósfera de otra de las posibles máscaras de lo inefable del lugar en *constante mutación* que es la película. La manifiesta oscuridad de donde surgen las figuras que habitan el espacio, en donde flotan los volúmenes, tanto de ellas como de los objetos que se arrancan, desplazan y trasladan, hace de lo metálico y la luz que lo permite visible un momento del movimiento en el que la distinción vida-muerte del término Naturaleza muerta se corta, dando paso desde lo inerte (que la misma noción abraza en su núcleo) a un modo concreto de la experiencia estética. Hay toda una poética y una sensibilidad de lo inerte, o lo mineral que nos lleva desde el universo de Novalis a la cosmología estética de Rilke pasando por “la verdad de lo orgánico es lo inorgánico” de Nietzsche hasta René Char, Paul Celan o Luis Cernuda, incluso, talvez, más recientemente José Ángel Valente.

Este modo de experiencia alcanzado mediante diversos recorridos y caminos desde el pensamiento estético de filósofos y artistas a lo largo y ancho de los tiempos, exige de la insospechada potencia de lo sencillo, de la sumisión al mundo<sup>1</sup> que es la materialidad, del ánimo hacia lo anónimo y del rechazo de la intencionalidad para entregarse, en palabras de Paul Cézanne: a *la fatalidad de la visión*. Si esta visión se encarga de trabajar en lo humilde y las miserias de lo banal, así como el arte de Flaubert o las fotografías de Walker Evans<sup>2</sup>, también recoge sus frutos, cuya forma se aproxima a una emotividad del tiempo que recorre los cuerpos y los espacios, atravesándolos.

**Para el pensamiento del espacio. Las imágenes del fuego.El interior-exterior.**

El fuego está presente como elemento en varias secuencias de la película como articulador, elemento de bloques-secuencia. Abrigamos en especial dos secuencias en las que, de noche, intervienen en la puntualización del relato en los pasillos o corredores externos como elemento reflexivo de movimiento. Este fuego alrededor del cual juegan los niños, o dónde se va a cocinar para la multitud nos dice que ahí está la historia, probablemente así se escriba, con tales materiales, en tales circunstancias. Allí es donde se calientan las partículas, es decir, se disuelve todo tipo de dique que forje interioridades, donde pasean los gatos, se cruzan los habitantes del barrio y donde, a través del paseo de Vanda, se toma conciencia del conflicto interior-exterior que, como en *Ossos*, se extiende por la textura del trabajo.

En *Ossos*(1997) nos encontramos por primera vez en el barrio de Fontainhas y la realidad sensible de la que habla J.Rancièrè.<sup>3</sup> Es en este *teatro de las emociones* donde Pedro

<sup>1</sup> Paul Cézanne según Joaquim Gasquet en su libro *Cézanne. Lo que ví y lo que me dijo*.Madrid,Gadir.2009.

<sup>2</sup> Jacques Rancièrè.El espectador emancipado...

<sup>3</sup> En el texto ... Rancièrè escribe...

Costa realizará su primera incursión por las texturas, los colores, y las temperaturas de un espacio, que primeramente se le ha revelado como objeto de pensamiento.<sup>1</sup> Este espacio laberíntico, precario, y cuya comunidad constituye un modo de capacidad compositiva se le aparece como una posibilidad estética llena de riquezas y matices que determinarán a este espacio como su *elección de mundo*.<sup>2</sup>

En esta película, última en la que participa la producción de Paulo Branco, ya se constata una de las peculiaridades básicas de las viviendas en Fontainhas, la relación entre el interior de las casas y el exterior (la calle, o los corredores) de las mismas. Así, vemos como esta distinción queda disuelta en un espacio en el que lo exterior (vida social, lugar del ágora, elemento público) queda indiferenciado de lo interior ( intimidad del hogar, vida privada, lugar de recogimiento) a través de algunos elementos tanto arquitectónicos como visuales. Si bien esta disolución de fronteras de la que hemos hablado, podría sugerir o proponer una accesibilidad a los espacios, lo que interesa señalar aquí es la posibilidad de un efecto contra ésto. Veamos una secuencia en la que a pesar de que en una de las viviendas las *puertas están abiertas* todo queda dispuesto para la dificultad de acceso, presentando así la *opacidad* ( frente a la transparencia de unas imágenes fácilmente accesibles) y la *densidad* del aire que obstaculiza a los personajes como características del espacio fílmico de Fontainhas. La abundante presencia de los rostros mirando fuera de campo da a ver un espacio de campo, proporcionado por el encuadre cuyos límites revelan el conflicto interior, exterior,



Los fuegos en las habitaciones, de formato reducido, acompañarán el rito de la inyección de drogas, la ocultación y el miedo, así como al acto de narración. darán toda su elementalidad a la

---

<sup>1</sup> · En la entrevista... el cineasta advertirá que el barrio le ha permitido pensar el espacio.

<sup>2</sup> · En su trabajo de colaboración con Danèle Huillet y J.Marie Straub Cineastas de nuestro tiempo. Jean Marie, dice hablando de Franz Kafka: "leyó que una madre ..y se mató, luego, estuvo llorando toda la noche. Eso es escoger un mundo".

En las imágenes de Pedro Costa, vemos un abrazo a lo elemental, a la sencillez de lo humilde, y a un modo de vida que ha construido la comunidad de Fontainhas desde la precariedad de su situación. El miedo a la muerte es un elemento que se hace palpable en algunas secuencias en las que el candor de las situaciones se antepone como belleza cotidiana que triunfa sobre la desesperación del cuerpo. Un ejemplo:



Vemos una luz en el fondo de la oscuridad, y poco a poco esa luz va agrandándose, vemos , por los movimientos de tambaleo y los sonidos de una muletas que finalmente consiste en la luz de una vela que alguien porta y cuya mano recibe más fuertemente la luz que ésta desprende. Se detiene y se oye: “me estoy muriendo”. Sabemos que quien habla es Paulo, el chico de las muletas, al que previamente en una secuencia anterior se ha visto, junto a Nhurro, chutándose. Acto seguido, vemos un primer plano en el que podemos ver la calidez del rostro de Nhurro (él lo llama Yuran), que estaba durmiendo, respondiéndole: “véte a dormir, nosotros nunca morimos, los que mueren son los inocentes. Mañana te corto el pelo”. Gira el cuello y su rostro deja de verse. Aparece finalmente la luz de la vela y la mano que la porta. La calidez de los tonos en la oscuridad y los brillos de los ojos, los dientes y la luz casi abstracta que flota irradiando por la superficie negra de la que emerge son más poderosas que la muerte. La presencia de la miseria no deja tiempo a la muerte, de esta manera, la situación límite de muerte<sup>1</sup> con la que Paulo irrumpe el sueño de Nhurro es contestada con la cotidianidad de un corte de pelo.

<sup>1</sup> Gilles Deleuze en su *La imagen tiempo*, escribe a propósito de los efectos de la muerte entre los familiares en el cine de Yasujiro Ozu, según él no existen tiempos fuertes frente a tiempos débiles, sino que citando a Maurice Leblanc, “todo está hecho de cosas ordinarias”.



## La ronda de Vanda

En la secuencia en que vemos por primera vez a Vanda, por insistencia de su madre, recorrer el barrio, sus calles y pasadizos para vender fruta (hacer la ronda), aparece ella pasando por los interiores de las casas y preguntando “queréis coles?”. Cada plano de las viviendas se muestra como un oscuro encuentro en el que los muebles, los objetos sobre ellos y la luz que recae sobre ellos y que ellos mismos emanan se dejan ver como parte de la vida del barrio, integrante cotidiano de las viviendas y de la vecindad. Vanda, con su paseo además nos da a ver un modo posible de articulación de los espacios-unidad entre ellos, es decir, unas habitaciones con otras, convirtiéndose en una *forma* que dispone en el relato una yuxtaposición de espacios suturados por el personaje, una serie de módulos en los que se entrevé uno de los múltiples sentidos del texto, considerando desde esta perspectiva la *forma-paseo* como microrrelato que en *Juventud en Marcha* funcionará como esquema. Tras un plano fijo en el que se advierte el avance de las máquinas en el proceso de derribo de las viviendas de Fontainhas, la destrucción de la casa que habitaba Nhurro ( también llamado Pango, Yuran, Chumbito) en el que el sonido nos detalla con crudeza los ruidos de los paredes, tejados fragmentándose constantes a lo largo de la película, aparece otro plano fijo en el que se ve a Vanda entrando en una. Esta primera aparición de las imágenes del barrio constituyen nuestra primera impresión de la atmósfera de Fontainhas. Asistimos a la presentación del crepúsculo del barrio que desde el plano general, que nos muestra el aspecto del barrio no desde la habitación, ni desde uno



La coda de un mundo. En el cuarto de Vanda. (*No quarto da Vanda*, 2000)

El dispositivo estético desplegado por el cineasta se ocupa de presentar la riqueza sensible de la vida de los habitantes, como dice Jacques Ranciere, pero también de hacerla temblar, enunciando sus convulsiones, destacando cada rincón estremecido, inyectando una sacudida contra cualquier riesgo de estaticidad, de apariencia programada. Hay una pululación en todo lo que concierne a los movimientos de los jóvenes que el mecanismo operacional del cineasta sabe y detecta con extremada sensibilidad: La muerte está asociada en cada esquina del barrio anunciando la vulnerabilidad de lo visible en la existencia de sus habitantes y la película se vuelve un espacio difícilmente habitable. En las operaciones enunciativas se aprecia la pesada atmósfera de muerte, su ininterrumpible noticia, su palpito.

La resistencia y la fragilidad: el cuerpo de Fontainhas

En *Ossos* veíamos como un recién nacido que se resistía a la muerte se posicionaba como centro gravitatorio en el conjunto de los personajes sonámbulos.

Los jóvenes se mueven *para* la droga, es decir, para la autodestrucción, concebido como un ritual cotidiano, casi como comer.<sup>1</sup> De este modo podemos decir que es un trabajo que bulle, que se agita y que no conoce el reposo, demasiado conmovido por la posibilidad de *desaparición* desde dos factores clave: la destrucción de la juventud, su pulso tanático y el estruendoso ocaso de un lugar. Por una parte, la dureza de la cotidianidad de los jóvenes, entregados a la autodestrucción de la heroína en un país que es “el más pobre y el más triste” como dice Vanda en una memorable secuencia en la que habla de una joven encarcelada por robar pastillas para caldo. Jóvenes resistentes (como Vanda) pero también frágiles (como Nhurro). Por otra parte, el acontecimiento visiblemente brutal de la demolición de las viviendas, del lugar que habitan, que conlleva la aniquilación y el entierro de la comunidad de habitantes que el texto propone como modo compositivo de existencia. Tal es el doble movimiento que, como un sismógrafo, el cineasta registra, asume y hace visible mediante la recurrencia a un afilado dispositivo operacional sobrio, suficiente, adecuado para afectar la mirada que participa de la tormenta de Fontainhas.

El paralelismo de Fontainhas (La juventud)

Podemos señalar la droga y su como el elemento alrededor del cual se define la órbita de la juventud. Vanda, su hermana Zita, Nhurro, Paulo, Rubio pertenecen al mundo de la droga, algo de lo que los adultos quedan alejados, como si no formase parte de sus vidas. Vemos los rostros de Lena, la madre de Vanda, de su abuela, de Miranda pero todos están sumidos en la aflicción. Todas sus experiencias pasadas con las que sus cuerpos están fabricados se manifiestan en sus rostros con la mirada fuera de campo, intensos, estoicos, contemplan su propio derrumbamiento con resignación.

El paisaje de la autodestrucción con el que se abre el texto nos da a ver el elemento significativo en el que se apoya el conjunto del trabajo: la habitación de Vanda. Allí Vanda y su hermana Zita están fumando, tosiendo, tumbadas sobre la cama. Hablan de la droga

---

<sup>1</sup> “No venía a comer con nosotros. Se quedaba en una habitación putrefacta, con ratas tan grandes como mi brazo fumando heroína.” “Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata”, pág.42



que fuman, se pasan el papel de plata y el mechero. Si en *Ossos* el tabaco había supuesto un motivo definitorio de los personajes que gravitan alrededor del bebé que resiste a la muerte, aquí es la cotidianidad con que se prepara la droga, la naturalidad con la que se toma la que convoca a la muerte desde la autodestrucción. En el lugar en el que los jóvenes sueñan con cambiar el mundo, o con destruirlo vanda y Zita fuman droga, sumidas en la marea cotidiana y sonora del barrio

La efectividad de sus enunciaciones se lleva a cabo desde la quietud y el no movimiento de la cámara que asiste a la puesta en escena del fin. un fuego que...

La juventud se va construyendo sobre las cenizas de las juventudes pasadas.

La juventud de Fontainhas.

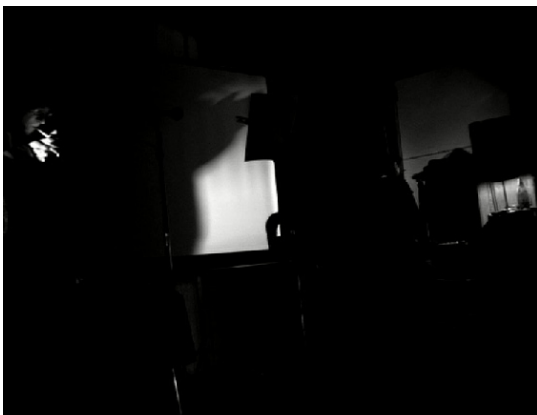
Las operaciones narrativas del trabajo dan cuenta de un paralelismo entre ellos y ellas. El montaje paralelo empleado para disponer el extenso material registrado dan cuenta de una distinción de mundos. El de ellas y el de ellos. En ellas podemos ver la capacidad para fabular y narrar así como cierta resistencia al dolor y el sufrimiento, algo de que se resiente Nhurro, como cuerpo fundamental de ese nosotros frágil que son ellos. la doble vía chicos/chicas se articula a través de la presencia de diferentes ritos en la preparación de la droga. Ellas fuman, no se inyectan Existen cierta alusividad al barrio como lugar de comunidad didáctica en el trabajo. Por una parte, hay un plano en el que una niña está sentada leyendo un cuaderno y dice en voz alta: Mamá, moto mientras suenan los atronadores desprendimientos por otra no deja de ser un lugar-composición en el que resuenan todos los ecos posibles de una utopía.

la visibilidad del trabajo

A propósito de Crónica de Anna Magdalena Bach (Chronik der Anna Magdalena Bach, 1967) Straub y Huillet escriben:

“Uno de los atractivos de la película consistirá en que mostraremos a personas interpretando música, mostraremos a personas que realmente están llevando a cabo un trabajo delante de la cámara. No es muy frecuente en una película sin embargo; lo que sucede en el rostro de quienes simplemente están trabajando es algo que, seguramente, tiene que ver con el cine”.

Si Straub/Huillet conceden a la noción de trabajo una de las posiciones clave en su cosmos (junto con otras como materialidad, pueblo)



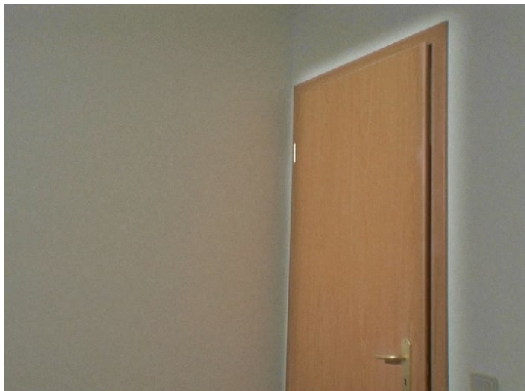
*y los tormentos de la pasión...*



Cuentos de Tokio(Tokio Monogatari,1953)



Reencuadres abigarrados en la puesta en escena de Ozu. Tokio Mnogatari(1953)







Pasadizos en el túnel de las pantallas.



## Trascripción y traducción de una entrevista a Pedro Costa

...Un film documental sería un film que documenta, hecho con documentos, con cosas relativamente verídicas... yo no sé si hago eso, incluso estando allí con cosas reales, con memorias, con acontecimientos. Trabajo más sobre la sensibilidad de ellos y la mía, sobre las variaciones de la sensibilidad. Lo que ha cambiado en su sensibilidad o lo que siento yo en relación a lo que ellos sienten...

... Es el trabajo más difícil, encontrar un punto en el que sentimentalmente estemos de acuerdo, porque no siempre estamos de acuerdo, es una lucha muy grande. Mi tesis no es humanista: allí hay algunos que detesto y otros que me detestan o que no les gustan lo que hago...Esto es realmente para decir que lo que hago no es fácil, es un trabajo difícil y largo y tiene más que ver con sentimientos que con historias o personas. No son las personas, es algo más profundo que las personas...

Estos films que yo hago están muy próximos a la ficción, algo muy construido. Porque están muy contruidos por todos, sin duda por mí, pero también por ellos... Después intentamos estar cerca de...la palabra es difícil... de una cierta verdad, de algo relativamente desnudo, poco camuflado. No me gusta mucho cuando se empieza a camuflar... Cuando un film está muy maquillado, muy camuflado, no me refiero al maquillaje pintado sino al camuflaje de los sentimientos...

Que sea un sentimiento. Cuando una imagen no es un sentimiento creo que no existe. Veo eso en Chaplin, Ford, Straub, Renoir, Mizoguchi y es en esa tradición, en ese oficio que me gusta trabajar, pues no sé otro.

notas:

Que la imagen sea un sentimiento, un sentimiento en el que cooperan el delante constructor y el detrás constructor, bajo la supervisión del no-saber, podría ser la cristalización fílmica del cuerpo que se necesita para pensar, es decir para llegar a lo impensado, la vida.

La comunidad es el cuerpo que necesita el cineasta para pensar, en el que sumergirse, su *fatalidad de la visión* (Cézanne), pero también su agujero negro.(lo que el cine debería vivificar según E.Von Stroheim)

Las variaciones de sensibilidad son la disposición y a la vez condición de posibilidad del sentimiento. la variabilidad de la situación, los matices de dirección, las sutilezas de modificación son los determinantes para elaborar un diagnóstico de la entrega al presente, es decir, de devenir. El caso Chaplin ( el prestamista), el registro de las variaciones/mutaciones desde el plano estático



Durante los setenta, para mí fue el descubrimiento de la música, del rock del punk, pero también del cine y de la política con la revolución en Portugal de 1974. Escuchaba a The Clash, The Buzzcocks... y si quería eso en el cine me iba a ver a Godard, o a Straub o a Ozu. Creo que Ozu tiene mucho de los discos de Wire o de los Sex Pistols...

Entrevista al periódico El País

Sin cambiar nada o, mínimas diferencias (Ne change rien) El plano fijo secuencial.

Después de la colaboración con J-M.Straub y D.Huillet, el cineasta registró un cortometraje en 2005 junto a su amiga la cantante y enigmática actriz Jeanne Balibar y el grupo de música en el que canta tomando por título *Ne change rien* cuyas secuencias servirían como montaje preparatorio para su largometraje homónimo de 2009. En las imágenes iniciales del trabajo, de apenas 11 minutos aparecen los integrantes de la formación en un cuarto/camerino del que vemos tres paredes blancas, con un espejo en una de ellas en el que se refleja intermitentemente el perfil de Jeanne, según sus movimientos. En primer plano, de espaldas a tres cuartos el también cantante Francis Rodolphe Burger y el batería, cada uno de ellos dispuesto en un lugar distinto de la habitación, formando entre ellos una disposición triangular. Entre ellos y originando el centro de gravitación espacial se encuentra una mesa. La cámara del cineasta sigue metódicamente el principio de potencia de la inmovilidad y el uso del plano fijo secuencial con el que capta cualquier atisbo de movimiento, pequeño gesto, y las entradas y salidas de campo de los cuerpos que confieren la actividad al borde o límite activo de la imagen. Aquí vemos un cuadro de la primera de las tres secuencias del corto en el que podemos apreciar aspectos que insisten en la composición continua que ya se habían presentado muy visiblemente tanto en *Juventud en Marcha*(2006) como en *En el cuarto de Vanda*(2000).

El cuadro se compone de la presencia de tres cuerpos, dos de ellos cortados por el borde marcante de la imagen del cuadro, y la imagen de Jeanne, en posición central, tras una mesa en la que se apoya (y en la que está sentado Rodolphe). El batería queda prácticamente escindido por el límite del cuadro. Algunas observaciones de esta secuencia nos llevan a decir



que se vuelve a la actitud viva y habitable del límite de cuadro que caracterizaba a las operaciones retóricas del marco llamada *desenmarcado*(P.Bonitzer) de *En el cuarto de Vanda* cuando el atormentado Nhurro era visiblemente dividido por el marco a la vez que se narraba la historia que lo mantenía desgarrado entre su madre y su adicción a la droga. Esta habitabilidad del marco que atenta contra la capacidad de contención y de centrado(D.Bordwell) de la imagen se vuelve a realizar plenamente y de modo muy construido aquí, en el cuadro en el que la composición está rehaciéndose sin fin y sobretodo, constatando el poder de corte y marca de los bordes, desde unos parámetros base de colocación de los cuerpos y los elementos. Sin embargo, a diferencia de *En el cuarto de Vanda* (2000) en este caso, no contaremos con un metraje lo suficientemente extenso como para poder señalar los efectos de la reabsorción o recomposición

por coextensividad en secuencia de un conjunto de desenmarcados. O no tan extenso, veamos l

*Ne change rien pourquoi tout soi different* son las palabras que suenan una y otra vez con la voz de un *sampleado* J.L.Godard, una variación de uno de los aforismos Bressonianos más conocidos: No cambiar nada para que todo sea diferente. Hacer surgir del infinito vagar de olas negras algunos matices de gris o islas blancas, de una gran masa oscura, sus tenuidades y sus brillos, tal parece ser la brecha que abre una propuesta como el último largometraje del cineasta portugués. Para el proyecto se intentó alejar de la idea de hacer una película sobre la música.

“No soy de los cineastas que creen que la música sea la práctica artística más cercana al cine”.

Para *Chronik der Anna Magdalena Bach*(1967) de Straub/Huillet la pareja de cineastas declaraban el papel y el estatuto de la música en su trabajo:

El punto de partida de nuestra *Crónica de Ana Magdalena Bach* era el intento de hacer una película en la que se utilizara la música no como acompañamiento o comentario, sino como materia estética. Yo no tenía ningún verdadero referente. Tansólo, quizá, lo que Bresson hizo en *Journal d'un curé de campagne* con un texto literario. Se podría decir, concretamente, que queríamos intentar llevar música a la pantalla, mostrar por una vez música a la gente que va al cine.<sup>1</sup>

al realizar una película cuya *materia cinematográfica*, cómo diría su maestro Bresson<sup>2</sup> y estética es la música veían cumplido uno de los proyectos con los que iniciaron su singular camino cinematográfico, y estético- político junto con Moisés y Aarón, así casi podríamos decir que su trayecto estaba ligado, también, al desarrollo cinematográfico de bases proyectuales musicales

Dos observaciones:

La película está en blanco y negro, se ha suprimido el color(El blanco, el negro, los grises)

La amistad con la actriz y cantante Jeanne Balibar motoriza un trabajo en el que se da cuenta de la herencia y la veta que una vez aprehendida y localizada, no deja de trabajar infatigablemente el cineasta, nuevas fórmulas para el acercamiento a los trabajadores, en este caso músicos, que ensayan sus canciones y piezas para un concierto en Japón

---

1.J.M.Straub y D.Huillet.Escritos, Manuel Asín, Ed., Barcelona, Prodimag, 2011.

2

Notas sobre el cine portugués.

Si en 1996, en el contexto de la celebración del centenario del cine en Portugal el director de la cinemateca portuguesa João Benard da Costa titulaba una de las publicaciones *O cinema português nunca existiu*, parafraseando el conocido título de Eduardo Lourenço *Le fascisme n'a jamais existé* lo hacía motivado por razones precisas y concretas.

Tras las primeras prácticas cinematográficas a la estela de los hermanos Lumière de finales de siglo XIX llevadas a cabo por el amateur Aurelio Paz do Reis (1863-1931) por todo el país y las primeras películas-crónicas y documentales que iniciarán una importante tradición en el cine portugués (las películas de Joao Leitao Barros). Con la imposición de la dictadura en Portugal (desde 1926 a 1974) ejecutada por Salazar, imposibilitaron unas prácticas fílmicas que en su dominación por parte del régimen, se limitaban al cine propagandista, caso del cine oficialista de António Lopes Ribeiro, con películas como *A Revolução de Maio* (1938), equivalente portugués de la franquista *Raza* (1940), de José Luis Sáenz de Heredia, o al ejercicio lacerante de la censura salvo excepciones como en este ambiente de encenamiento de libertades comenzó a desarrollarse la cinematografía del cineasta luso más reconocido tanto por su trayectoria como por su longevidad: Manoel de Oliveira.

En sus primeros trabajos como *Douro Faina fluvial* (1931), corto en el que se registra la actividad de los trabajadores en la ribera del río Duero, y otros como *Ja se fabricam automóveis em Portugal* (1938) y *Miramar, praia de rosas* (1938), que llegaron a influir en la carrera de su amigo el documentalista Jean Rouch, se ve una veta documentalista que arrigará bien fuerte en el país. Con Aniki Bobó (1942), filmó a un grupo de chicos en las calles de Oporto con algunos puntos que anticiparon el neorrealismo. Sin embargo, no fue hasta 1956, con su película *El pintor y la ciudad*, que su trabajo cinematográfico no giró hacia una insistencia notable en los diálogos, una puesta en escena teatral, y la recurrencia a los planos secuencia, claves en el mecanismo operacional de su filmografía hasta el momento. En los últimos años de dictadura filmó *El pasado y el presente* (1972), en el que interviene una trama novelesca.

12 películas hasta el año 1974 (año de la revolución de los claveles) principalmente por falta de apoyo económico y restricciones por parte del régimen.

A partir de su film *Benilde* (1975) tendrá un amplio reconocimiento y podrá rodar 30 películas más.



#### IV. Pensar el espacio: Fontainhas como materia sensible

Il n'y aura eu lieu que le lieu.

Stéphane Mallarmé

Hay en todo lo que vive, abierto en alguna parte, un registro en el que el tiempo se inscribe.

Henri Bergson. *L'évolution créatrice*.

Jeder sie, wie alle.

La muerte de Empédocles. Friedrich Hölderlin.

Tengo una vacuna, nada me afecta.

Vanda Duarte.

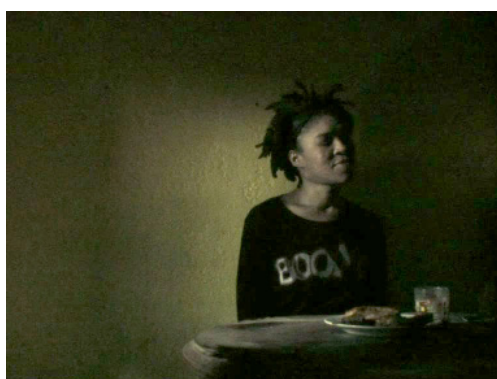
“Hoy, en el cine, no sabemos ya lo que es una pared, una puerta que se abre. Filmar puertas que se abren, hacer que la gente entre en un coche, filmar en la calle, es muy difícil, es necesario plantearse el problema de lo que es el espacio en tres dimensiones”

J-M. Straub

ContraLuces







Homenaje a los Straub y a su película *Sicilia!* (1998) en la que en la mesa de una sala un hijo y su madre hablan de su padre, que se ha marchado con otra mujer. Aquí Ventura relata con un levantamiento de mirada hacia la luz y con una configuración y un brillo épico, el momento en que conoció a la madre de su hija Bete. Otra vez más, la memoria de un cuerpo yace frente a un dispositivo que lo restituye. El desenmascarado interviene como modo de romper con una lógica discursiva de un centro o equilibrio visual cuya estabilidad se confía al espíritu de Ventura, a su itinerario a la deriva.

El color de la temperatura. La terrenalidad en Vanda.

Si hemos hablado de la habitación-termóstato como elemento regulador y partícula autónoma en el curso del relato de las imágenes, de las situaciones y sus dinámicas (entre objetos, silencios, movimientos) así como de unidad de temporalización del mundo y de los habitantes con que trabaja el cineasta, instrumento de la climatología de su cosmos, de la constancia en las duraciones, elecciones y ambientes, veamos ahora de que manera el color se hace sentir e imprime su densa atmósfera en el aire de este universo.

En *Ossos* (1997) el primer trabajo del cineasta en el barrio Lisboeta de Fontainhas y con el que toma contacto con la gente que habita allí y sus modos de vivir, de compartir, de padecer, de estar y sentir se le abre todo un conjunto de posibilidades plásticas y sensibles en las que había que adentrarse y trabajar. Así lo escribe Pedro:

Una de las grandes posibilidades que rápidamente atrajeron a Pedro fue la geometría del lugar en el que vivían los habitantes de Fontainhas. además de las espaciales e indesligable de ésta pero diferenciable es la disponibilidad de los espacios para la luz. Una luz que se por las fisuras de las paredes, los pasillos y los corredores, que nos da a ver entre la oscuridad y que

“Es un poco lo que dice Cézanne:”El minuto en el que pasa el mundo, hay que pintarlo tal cual”. Es un minuto del mundo que pasa y las cosas desaparecen, todo cae a nuestro alrededor. Con este método veía redefinirse un presente que se convertía en nuestro. Ser contemporáneo del mundo real y no de las estupideces que nos muestran en algunas películas...”

El color es el encuentro de nuestro cerebro y el universo entero.

Hace veinte años todavía había gente vistiendo colores de la tierra ahora utilizan colores químicos, los colores de la química. En *Operai Contadini* los colores son los de la tierra. Straub Huillet.

## b) El cine y lo irrenunciable

Incluso si no está muy claro, se sabe que uno va a rodar entorno a algo  
toda su vida, eso se siente, es una historia de límites.  
Pedro Costa

Si tuviésemos que hablar de un hito que marca un antes y un después en la cinematografía de Pedro Costa, el hito que confiere toda la potencia y la concentración a su práctica en tanto que inicio de su eje medular, éste, es el encuentro con Fontainhas, con Vanda, con Ventura.

Llegar hasta el lugar de trabajo deseado supone un proceso de supresión, de eliminación de aquello que el cineasta considera superfluo e innecesario para alcanzar su objeto, sustracción de lo que Costa ve como demasías del *cine*, utilizando esta palabra como sinónimo de sistema de producción cinematográfica que engloba un equipo de rodaje, pero también como sistema institucionalizado y naturalizado desde una determinada lógica cultural, que centra sobre sí una política económica y social.

Después de su primer largometraje<sup>1</sup> (*O Sangué*, 1989), y durante el rodaje de su segundo trabajo (*Casa de lava*, 1994), desarrollado en las islas de Cabo Verde, Pedro Costa ya manifiesta un malestar por todo “lo que se le escapaba” así como por el sistema de trabajo en el que aquello se estaba desenvolviendo. En sus palabras:

“A mi alrededor veía a esas personas un poco preguntonas, los caboverdianos, que hacían de figurantes, que ayudaban, a veces se les contrataba para que prepararan la comida. Quería hacer una película con ellos y básicamente olvidar al equipo. Me sentía capaz de coger la cámara de 35 mm, el sonido, irme con el material y rodar solo”<sup>2</sup>.

Aún cuando el *cine* realizara “correctamente todos los gestos, todos los movimientos, todas las posiciones de cámara” y el equipo funcionara, él consideraba que la “película estaba completamente perdida”<sup>3</sup>.

Es desde la conciencia de que algo más importante era siempre dejado de lado, desde la conciencia de todas las relaciones culturales y sociales que se cruzan en el cine configurando un modo de existencia o ideología, desde donde Pedro Costa reniega de ese cine, algo en lo que podemos ver una de las muchas aproximaciones del cineasta al radical pensamiento y trabajo cinematográfico de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, desarrollado a lo largo de su obra acerca de la relación del hombre con el mundo; el pueblo y su presencia/ausencia, la poesía y la palabra, el cuerpo y el paisaje. Un trabajo que en su transcurso desmarca de los modos de la producción hegemónica, al servicio de la rentabilidad económica. Una acción que parte de la misma conciencia desde la que Pedro

<sup>1</sup> Su primera película conocida es un cortometraje de 1987 titulado *Cartas a Julia*, pero él se refiere a su primer largometraje *O Sangué* (1989).

<sup>2</sup> C. Neyrat (Ed.), 2008, pág. 14

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Costa piensa, Por todo esto, no es de extrañar su colaboración en un momento determinado de su cinematografía, un trabajo en el que se continúa con el mismo rigor que impulsó sus decisivas elecciones.

Vemos que el malestar de Pedro fue doble: aquello que se nos escapa, que dejamos de lado y todo esto que me rodea, probablemente innecesario. Dos elementos. Uno otorga razón al otro, lo justifica.

En *Ossos* (1997), a pesar de haber encontrado su verdadero escenario de trabajo, en el barrio lisboeta de Fontainhas, se encontrará en las mismas condiciones de producción, equipo de rodaje y sistema *cine*, que seguirán provocándole preguntas acerca de aquello explícitamente suficiente que requiere su cine, aunque finalmente aplica desvíos significativos en las operaciones de rodaje<sup>1</sup>, según él se refiere al proceso:

“La hice en el barrio pero todavía estaba en el mundo del cine. Tenía un productor, debía hacer una película...Entonces entré en el barrio y me perdí un poco. Retrocedía, estaba en un cine profesional en el que todavía había que “asegurar”...Había demasiados artificios, demasiadas máquinas. Evidentemente, el barrio también se resistía. Había un mundo exterior de producción, de extraños, que me molestaba”<sup>2</sup>.

De este modo no será hasta llegar a *En el cuarto de Vanda* (2000) cuando Pedro Costa (muy) deliberadamente se desprenda y cincele aquello ( hasta reducir su equipo a tres personas: Philippe Morel para el sonido y Leonardo Simoes para la cámara), que supone un excedente según su singular modo de posicionarse con respecto al trabajo cinematográfico en general, dando la mano en esto a Danièle y Jean-Marie, y el suyo en particular, quedándose con una posible estructura fundamental del cine. De esta manera, el cineasta portugués establece un vínculo concreto y universal con la pareja de cineastas franceses entorno a la suficiencia y la reducción hasta llegar a un núcleo necesario en el sistema de producción y rodaje, pero también entorno a cierta *irrenunciabilidad* del cine, es decir, el modo en que el cine se pueda realizar, trabajar, mover en universos que, perturbando la mirada actual del espectador, pueda dar una posibilidad otra en la construcción de alternativas relaciones del cine con la realidad, la realidad con el arte y el arte con la vida en la que no se tenga que renunciar en última instancia a nada. Jean-Marie Straub expresa este carácter renunciante en la vida de las sociedades actuales en un momento concreto de *6 Bagatelas* (2003), en el que se refiere a la política y la noción de progreso, así como al lujo.

Así, la cuestión de la resistencia, (que connota un carácter negativo frente a algo que lo quiere formar) no sería sino un efecto o consecuencia de su propia voluntad de mantener el principio de *no-renuncia* frente a la masificación de la *forma renunciante*. Desde esta posición, el cine de Pedro Costa, *excéntrico* sobretodo desde este ejercicio de reducción del aparataje de rodaje que se da en *Vanda* y en sus trabajos posteriores, no renuncia pero, ¿a qué no renuncia? Tal vez la respuesta esté en el universo que pintó Cézanne y en el fuego que hay en los rostros<sup>3</sup>, o en el paisaje. A atrapar modos de vida periféricos,

---

<sup>1</sup> “Era pleno día a medianoche. pero los horarios de la gente de cine no son los de los albañiles, los de las señoras de la limpieza. Y cuando rodábamos, la luz cegaba a la gente que iba a trabajar a las cuatro de la madrugada... Me decía : hay que cortar ese diez mil porque el cine no debe molestar así”. Op. cit., pág 38.

<sup>2</sup> Op. cit., pág.39.

<sup>3</sup> Como recuerda el crítico de cine Carlos Reviriego en un artículo dedicado al cine de Pedro Costa en el marco de Rancontres: encuentros internacionales entre cine y artes visuales. Cahiers du cinema España, nº22, 2009.

en los que la comunidad, asunto crucial en *La muerte de Empédocles (Der tod das Empedocles)* de los Straub, existe como modo operativo y compositivo alternativo a la ciudad transitada y sus formas y disposiciones, por sus habitantes. No renuncia a entrar en la habitación de una precaria vivienda en la que corretean las ratas y se respira vapor de heroína, ni a toda la belleza de la cotidianidad de una/os muchacha/os del barrio, de sus gestos, de sus pesares, de sus anécdotas, sus miedos, no renuncia a las exigencias de un espacio concreto. Para ello, el cineasta optó por un cambio en el dispositivo mecánico-técnico, de la cámara que registra en la película en tanto que material sensible (ya que ésta requería de unas necesidades y unas atenciones espaciales que suponían un obstáculo para la realización de su objetivo), pasó a la autosuficiencia de la portátil cámara digital de tamaño reducido<sup>1</sup>. Cambio que conlleva además de las sustanciales modificaciones desde la perspectiva del proceso de registro: equipo, herramientas, etc, importantes cambios en la imagen obtenida (paso de las sales sensibles de la película a la codificación en dígitos numéricos) que posteriormente se hinchará<sup>2</sup> en material sensible.

Podemos, no obstante la dificultad y la rareza de encontrarnos con prácticas que no participan de los dictados mercantiles hegemónicos, advertir signos de radicalidad desde el punto de vista de la señalada reducción de equipo y minimización de operantes en la filmación así como en la *no-renuncia* a un mundo al que se le ha dado la espalda.<sup>3</sup> El trabajo *Honor de Cavallería* (2005) de Albert Serra se presenta como un notable ejercicio en el que el paisaje, los sonidos, la composición y los movimientos de los cuerpos en la imagen y los diálogos nos muestran un universo sensual en el que lo material no es sino lo natural. Una cámara, un micrófono, y pocos elementos más para relizar versiones de lo fotogénico (como diría Jean Epstein), cinematográfico, de algo que allí se pueda crecer. Llegados a cierto punto en el que la concentración o todos estos gestos reductores confluyen para dar cuenta de verdades ocultas, desde la perspectiva de que dan a ver otra cosa que el discurso dominante, puede surgir una cuestión que concierne a la teoría del cine: ¿es esto una película?<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> En concreto en modelo que Pedro compró fue una Panasonic DVX100 MiniDV. C.Neyrat (Ed.), 2008, pág.95.

<sup>2</sup> Para transferir la información digital a la película sensible se utiliza esta palabra.

<sup>3</sup> En los trabajos de Danièle Huillet y J-M. Straub podemos constatar la constante presencia de cuerpos de espaldas a la cámara que los filma, generando una inaccesibilidad al rostro que perturba e inquieta a quien los mira.

<sup>4</sup> "Godard diría que sus películas no son películas, que son obras de sonido; Straub dice: "No sé si Cézanne es una película". C.Neyrat (Ed.), 2008, pág.37.

### c) La luz y agujeros negros.

“En este barrio, que es un pequeño estudio, la luz siempre indirecta y refeljada. El sol entra en un pequeño pasillo, una calle estrecha, pega contra un muro, entra por otro pasillo, gira, pasa por una pequeña ventana de cuarenta centímetros y cae sobre un chico que se pone donde da la luz”

Pedro Costa

Hemos visto que el espacio profílmico de Fontainhas se define por sus múltiples *accidentes* de su trazado, corredores, pasadizos y geometrías irregulares, que a luz del día arrojan sombras picudas y violentas, generando espacios geométricos con reminiscencias a la escenografía expresionista de películas como *El Golem* (Paul Wegener, 1920) o *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) en cuyos decorados y construcciones, por donde las figuras habitualmente caminan, desfilan la ortogonalidad, de líneas rectas y construcciones regulares para dar lugar a las deformaciones de los objetos, aberraciones de los elementos arquitectónicos, cortes de la visibilidad por contraste luz-sombra y las dinámicas y tambaleantes composiciones de encuadre tan recurrentes en el cineasta portugués. Esta construcción del espacio que remite a la vanguardia, constata su necesidad de continua formación, que no se limita a ser moderadamente autocosciente<sup>1</sup> sino que es un perpetuo objeto de representación, definiéndose continuamente, porta en gran medida el tono potencialmente dinámico de lo real de Fontainhas. Apoyado en la luz natural que el barrio desprende, prescindiendo de los sistemas de iluminación artificial convencionales, el espacio cobra una entidad como forma que se hace y se deshace en el mismo barrio, a la vez que deja ver y oculta en penumbra con sus recursos y sus elementos. Estas disposiciones formalistas, aluden al territorio utópico y polimorfo de las vanguardias de los años 20 y centran nuestra atención en el ejercicio metacinematográfico del barrio del que se destila una gran carga de material estético que nos hace reflexionar sobre la posibilidad de una vuelta a una nueva edad de las formas, en una singular visita al legado vanguardista, que no puede ser vista sino como canto de una lejanía que aviva la cualidad lumínica del lugar, que decora su clima, sugerentemente cinematográfico.

La cualidad movediza del espacio para la muerte que es Fontainhas, un espacio en el que resuenan sus últimas exhalaciones como logros, halla su correspondencia en el dispositivo del cineasta destacablemente desde las dinámicas composiciones del encuadre que diagonalizan y desestabilizan un cuadro, que aun estático, poco propenso a la quietud.

Veamos una secuencia del comienzo de *No quarto da Vanda*(2000) en la que, tras la secuencia pregenérica con Vanda y Zita en su habitación y presentación de título de la película sobre fondo negro, se aprecian unas siluetas a contraluz. Así, se presenta a Nhuro, uno de los chicos del barrio, en plena ducha.

---

<sup>1</sup> Véase D.Bordwell. La narración en el cine de ficción, Barcelona, Paidós, 1996.



Con un operador estético muy refinado y exprimiendo las posibilidades materiales de la imagen digital, el cineasta dispone unos planos del barrio con los que, junto a las cuidadas imágenes de Nhurro, compone los primeros compases del relato.  
(Todas los planos son fijos, por lo que evitaré reiterancias)

-(0:04:45)Plano fijo secuencial:

Vemos un cuadro compuesto por unas siluetas a contraluz en la entrada (marco sin puerta)de una habitación o recinto oscuro donde la cámara está situada. El ruido es ensordecedor, se oyen los derrumbamientos. Un hombre está frotando la espalda con una esponja a otro(del cual únicamente intuimos su contorno). Éste le dice al que frota: “Frota con fuerza, estoy asqueroso, frota sin miedo”. Alguien pasa fugazmente por el espacio oscuro, entre ellos y la cámara, muy cerca de ésta. El hombre le dice:”Ya no estás sucio” y lo vemos salir de cuadro por la habitación iluminada. El hombre recoge un cubo de agua caliente y se lo aboca por los hombros y la cabeza y sigue frotándose el cuerpo, se perciben algunos brillos de su piel. Lo llaman: “Nhurro” a lo que contesta. “Ahora no puedo”.

-(0:05:38)Primer Plano fijo:

Un hombre encarado a una ventana con un instrumento mecánico entre las manos(vemos su cuello y su cabeza) para pasar a

-(0:05:45)Plano fijo secuencial:

Plano general (raccord hacia atrás del primer plano)de la habitación llena de cajas, botellas y otros objetos por el suelo en la que vemos el cuerpo desnudo de Nhurro y el trabajador encarado a la ventana en una composición en la que predominan los contrastes de las luces y la oscuridad interior, manteniendo la oscuridad matizada de los cuerpos. Nhurro coge una toalla y se seca, se desplaza unos pasos y se apoya en la pared para coger ropa y se resbala, se desplaza hacia la zona dónde estaba y se coloca una camisa de color claro.

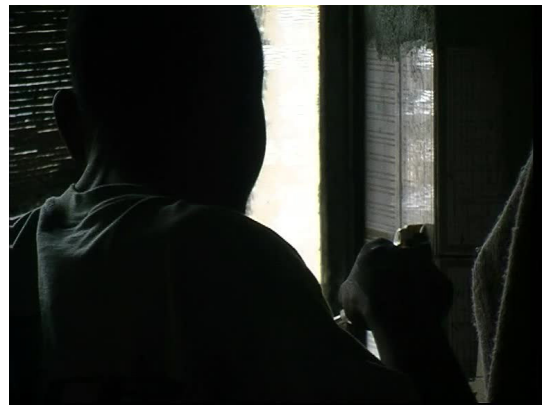
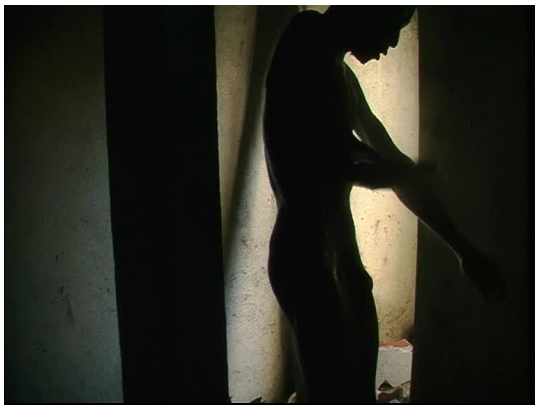
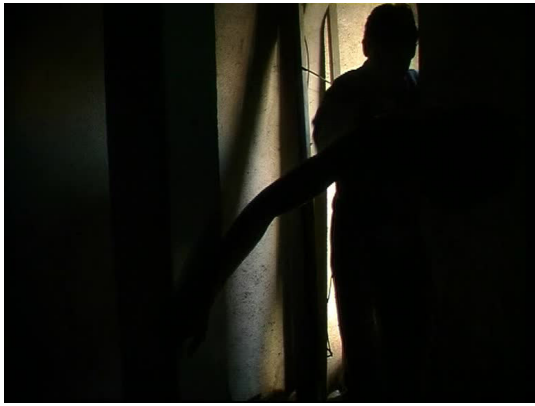
-(0:06:24)Plano fijo:

Con el fondo estruendoso de cristales, chirridos, y pedazos de pared cayendo vemos, desde una habitación oscura, un marco de puerta que deja entrever otra habitación más iluminada y los rayos de luz que desde ésta entran entrecortadamente. Bajo el marco hay una botella recostada sobre su superficie semiesférica. El cuadro que se presenta se acerca sugerentemente a los bodegones y a la luz que en ellos interviene.

-(0:06:39)Plano fijo. Cuadro de una habitación con reencuadre en los marcos. Un conjunto de objetos polvorientos y dispuestos caóticamente reciben la luz intermitente del exterior, pasando de la iluminación a las tenuidades de la oscuridad.

-(0:06:54) Plano fijo. Primer plano de un hombre(de espaldas) arrancando un objeto metálico de una pared.Con apoyo lateral.

-(0:07:06)Plano fijo con reencuadre en pared y marcos de puerta. Entran dos hombres a una habitación igualmente oscura y agarran un mueble para sacarlo.



## Las manos de Ventura

Si tuviéramos que destacar alguna parte del cuerpo *visibilizante* del presente desterritorializado de la comunidad de Fontainhas cristalizado en Ventura serían las manos. Sus grandes y curtidas manos de trabajador durante años como



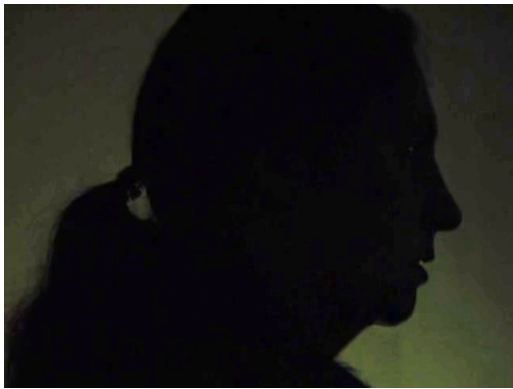




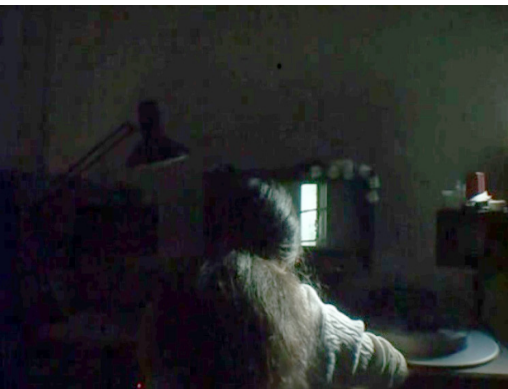
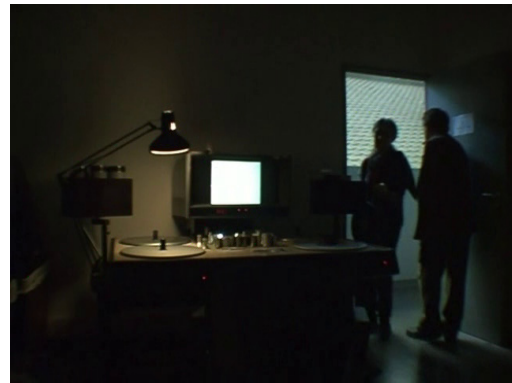








Mirar, mirar! eso es todo! ... Ont ils des yeux? Otras sombras, otras sonrisas.

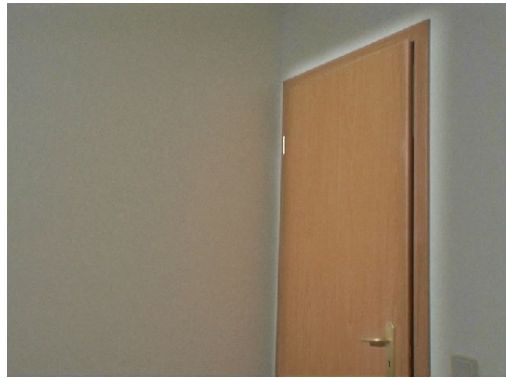


Salir de plano. Volver. Estar presente en la cueva donde se presenta lo que existe. Señalar una fuga. Cortar. Encender y apagar, seguir, hacer cine, volver al mundo, a su realidad y su misterio.

## Corporalidad de la puesta en escena.

Un estruendo de metales serrados. Plano fijo de un callejón estrecho que al fondo gira hacia la derecha y en la zona inferior de la imagen hacia la izquierda. Una figura con un atuendo de trabajo rojo fuma apoyado en la pared, a la izquierda de la puerta de entrada que da al lugar de trabajo. El espacio está compuesto en tres bandas verticales. En la banda izquierda vemos una pared con un grafiti. En el centro, el pasillo que determina la zona central y la profundidad del espacio, y finalmente a la derecha la figura humana. Aparece Ventura bajando las escaleras y le da la mano al trabajador (Xana), cuyo cuerpo se mantiene imperturbablemente en la misma posición, inmóvil. Acto seguido se queda de pie con la mano izquierda apoyada en una puerta metálica mirando con la cabeza ligeramente ladeada el suelo. Vemos el brillo en su cabeza casi sin cabello. La levanta lentamente y fija su mirada en el trabajador, que tras darle la mano ha vuelto a posar su mirada en el mismo punto (la pared) donde miraba. Cesa el ruido. Aparece por las escaleras (detrás de Ventura) un gato que mira a cámara, y sumada a esta aparición, sale por la puerta otro trabajador con atuendo rojo. Da la mano a Ventura y le pregunta ¿qué tal? Ventura le responde que bien. Ventura se despide verbalmente del otro trabajador y ambos suben lentamente las escaleras. El otro sigue fumando en la misma posición.

Es un ejemplo de utilización del sonido y la profundidad de campo en el espacio. Provenimos de un silencioso plano en el que Bete está fregando platos y el áspero estruendo rompe la ambientación sonora. Como ocurre tras la presentación del cuarto de Vanda en *No quarto da Vanda* (*En el cuarto de Vanda*, 2000), en la que las chicas están fumando en la habitación y la siguiente secuencia estalla en estruendo y con una presencia que opera desde los influjos internos a la imagen digital, y más allá de la profundidad de campo que hace traslaparse al hijo, a Ventura y al gato en una curiosa reminiscencia actualizada de las planitudes orientales, lo destacable aquí es el simple levantamiento de cabeza de Ventura, algo que contrasta con su regular posición inclinada, grave. Los dos cuerpos están en silencio, en una situación en la que se remarca su condición espacial, su presencia en el plano como elementos meramente existentes, como formas en la composición visual, algo que refuerza el brillo de su cabeza, pero también como receptáculos de toda la tensión de la tragedia que acompaña al nombre de Fontainhas. A propósito de estas composiciones estáticas y otras excéntricas del cuerpo en el encuadre es conveniente recordar algunas de las puestas en escena de los cuerpos en el espacio en los trabajos de J. Marie Straub y Danièle Huillet. En su trabajo *Sicilia!* (1998), *Della nube alla resistenza* (1977), o *Quei loro incontrì* (2009) encontramos encuadres en los que el cuerpo aparece ya fragmentado, de espaldas a cámara, dinamizado con puntos de vista picados o contrapicados, o a pequeña escala en la composición total del plano, también vemos personajes recostados en el bosque, en conversación con otros. Algunos de estos dispositivos son también utilizados como operadores retóricos por del cineasta. Veamos algunas muestras de estos excéntricos encuadres con que la pareja Straub/Huillet elaboran su discurso.





Hagamos un breve examen de las visitas y los recorridos de Ventura por el *desierto blanco* del nuevo barrio:

Sec.4.

Primeramente se encuentra con una puerta cerrada. Ventura dice que su mujer ya no quiere vivir más con él y que se marcha. Bete, una de sus hijas le dice que se ha equivocado, a lo que Ventura replica que “antes volvía borracho a casa y se equivocaba” pero ahora no. merece la pena destacar que en ningún momento aparece una puerta pero si una composición que, voluntariamente, tiende a la abstracción. Tras un movimiento de cámara en pivote y contrapicado siguiendo la cabeza de Ventura de izquierda a derecha en un encuadre excéntrico que dispone la cabeza de la figura en la parte inferior del cuadro. El plano se posa en sus espaldas, la cabeza, inclinada. Desde la calle habla a la hija, a la otra parte de la pared, en el interior de la casa:

La composición del encuadre merece más que una sutil referencia.

Aparece un primer plano de la cabeza de Ventura apoyada en un poste de madera, de fondo, la pared exterior con una ventana de la casa de Bete, que no le abre.

Después de la noche, del miedo, tenemos una cabeza que nos cuenta algo que hace sospechar a su supuesta hija. Que su hija teme, lo sabemos por su mirada. Sin embargo, ¿que puede pensar? todo es demasiado ambiguo. Desde el comienzo, la noche.

Sabemos que es su hija en el momento en que abre la puerta y Ventura accede para hacer gala de su capacidad de *estar*, como clave compositora de un momento en el que el espectador queda inquieto por lo crítico de su densidad, en la que los fantasmas del pasado deambulan por el plano que acoge cualquier gesto banal.

Tras visitar el nuevo *cuarto de Vanda*, en el que la vemos junto a su hija, tosiendo y escupiendo como años antes en Fontainhas( pero ahora con otra fisonomía y en otro hábitat más inhóspito) en un plano culminado por la atención de los tres personajes a una teleserie(televisor fuera de campo), vemos un plano general de la entrada de la casa de Bete, en el que una sombra proyectada por el sol y el tejado inundan la puerta y la pared de entrada, provocando un achatamiento de la imagen por una vía de violencia plástica expresionista. Ventura se acerca, con su posición cabizbaja entrando en el campo desde detrás. Al lado de la puerta hay dispuesto un sofá de color rojo en el que anteriormente le hemos visto esperando con un regalo para su hija Bete.

En un primer plano, de espaldas a cámara, lo vemos cantar una canción infantil, puede que una canción de cuna, espera un momento, se da la vuelta y vemos su rostro cansado, mira fuera de campo. Sigue cantando y le abren la puerta. Entra, y no vemos otra cosa que la puerta (formada por láminas metálicas pintadas de amarillo) cerrarse poco a poco, a la que un haz de luz( característicos elementos compositivos en el cine de Pedro Costa ) convierte en dinámica forma diagonal en el plano.

En el siguiente plano fijo vemos la silueta a contraluz de Ventura, apoyado en el marco de una puerta de una habitación oscura, desde donde la cámara registra. Oyendo a alguien que le habla desde ésta habitación. Sus palabras:

- ¿Sabes que tienes un hijo muerto?...¿Recuerdas su nombre, su edad?, el que vagaba de casa en casa, nadie le ayudaba. El otro día desayuné en la cafetería. Allí había unos obreros que hablaban de una obra en

Negro sobre blanco o borrar una huella.

Como en el momento de su presentación( en la calle con un fondo de edificios blancos), tanto el Caboverdiano agente de ventas como Ventura llevan trajes oscuros que recortan sus figuras en un fondo de edificios blancos. Esto dispone el efecto de recorte de toda sus figuras completa(puesto que los dos son negros) sobre el blanco, llegando a aproximarse a las superficies planas por el alto contraste. Ofreciendo una interpretación de las imágenes del plano como abstracciones en una experiencia del límite. En concreto lo vemos en el característico plano ligeramente contrapicado en el que Ventura está de espaldas a la cámara (factor que contribuye a la abstracción de la figura) y tras la pregunta del agente(“¿va todo bien?”) le hace entrega del su archivador.

El espacio al que se han visto resignados, con sus habitaciones planas, inhabitadas, se convierte de este modo en una superficie blanca en la que las negras figuras de los Caboverdianos y de Ventura en concreto, como fantasma de la tragedia, funcionan como signos sin otro destino que vagar en el límite. Entre la figura y la pura forma, incrustados en una imagen en la que no se integran.

En el caso de la nueva habitación habitada por Vanda, también de paredes blancas podemos constatar tal carencia de integración en un momento en que Vanda dice: “no veo más que fantasmas, todo blanco”.

El primer encuentro entre Vanda y Ventura se inicia tras unos planos en los que vemos la cabeza de Ventura (en contrapicado)sobre el fondo de los edificios, girando en todas las direcciones busca la casa de Vanda, llamándola. Vanda finalmete le contesta en la lejanía. Las secuencias en las que volvemos a adentrarnos en *el cuarto de Vanda* desplazan toda la tensión y el movimiento a las palabras y los gestos de ella, a sus cualidades como narradora, la oscuridad de sus palabras.

Por otra parte, las puertas se resisten a quedarse completamente abiertas. Es la muestra patente de un trabajo realizado inadecuadamente. Se quedan en un estado de aparente cierre, que sin embargo evidencia el enrarecimiento frente a una puerta,