

Crónica / Resumen de Narrativas de Fuga IV. Pedro Costa

La sede de La Rábida de la Universidad Internacional de Andalucía acogió la cuarta edición de Narrativas de fuga. Conversaciones en torno a la construcción de discursos en el arte contemporáneo, un proyecto que pretende propiciar un acercamiento al trabajo de ciertos autores y colectivos artísticos a partir de un diálogo directo y abierto con ellos. Tras haber contado con la presencia de Alice Creischer, Claire Fontaine y Eduardo Molinari, en esta edición se ha invitado al cineasta portugués Pedro Costa que, según Nuria Enguita (coordinadora de este proyecto), está desarrollando un trabajo cinematográfico que tiene un enorme potencial político, no tanto por su contenido y valentía formal como por su manera de usar el "dispositivo", de poner en cuestión el "aparato de producción", de romper con la lógica rígida y jerárquica de la industria del cine.

En este taller, que se celebró entre el 10 y el 12 de marzo de 2011, Pedro Costa explicó las claves estéticas y políticas de su trabajo, contó cuáles son sus principales referentes artísticos y cinematográficos, habló detenidamente de varias de sus películas y de su relación con el desaparecido barrio lisboeta de Fontainhas (donde conoció a Vanda y Ventura, los dos actores amateurs que han protagonizado sus filmes más emblemáticos: En el cuarto de Vanda y Juventud en marcha) o aseguró que el cine actual (tanto el comercial como el "de autor") no tiene la capacidad que tenía el cine clásico para capturar lo "real" y darnos una explicación convincente del mundo. Además, en este taller también participó Ángel Quintana, profesor titular de Historia y Teoría del Cine en la Universidad de Girona, y se proyectaron una serie de filmes (o fragmentos de filmes) tanto de Pedro Costa como de otros realizadores (Jean-Marie Straub / Danièle Huillet, Jean-Luc Godard, Jacques Tourneur, Charles Chaplin...) que, como el propio Costa señaló, han ejercido una gran influencia en su manera de trabajar y de ver y entender el cine.

Vocación amateur

Cuando estaba rodando una escena nocturna de la película Ossos [Huesos] (1997), la primera en la que aparece Fontainhas y la actriz Vanda Duarte, un vecino del barrio le comentó que al día siguiente tenía que levantarse muy temprano para ir a trabajar y que los focos le impedían conciliar el sueño. "Ante esa situación", explicó Pedro Costa, "el cineasta tiene dos posibilidades. Recurrir a un asistente de producción, simpático y habilidoso, para que llegue a un acuerdo con ese vecino y poder seguir adelante con el rodaje de la película en condiciones 'normales'. O apagar la luz". Costa optó por esta segunda opción y esa decisión ha marcado su carrera cinematográfica. Desde entonces, el director de Juventud en marcha (2007) produce él mismo sus películas, trabaja con equipos muy pequeños (en los que todos se conocen entre sí y los roles son intercambiables) y prescinde voluntariamente de la parafernalia y el glamour que suele rodear al cine profesional (no sólo al más comercial).

"En cierto sentido", recordó Pedro Costa, "yo he seguido el camino inverso al que se suele realizar: del profesionalismo he ido derivando al amateurismo. Empecé a hacer películas dentro del sistema de producción industrial, donde la mayor parte de la gente trabaja casi única y exclusivamente por dinero (como auténticos mercenarios) y a los directores se les exige que cada nuevo proyecto que emprendan tenga más presupuesto que el anterior". Pero tras presentar Caso do Lava (1995) [Casa de Lava], su segundo largometraje¹, en el Festival de Venecia, Costa comenzó a tomar conciencia de que no se sentía cómodo con esa forma de hacer cine. "Yo quería un contacto más directo con la realidad", subrayó, "con menos filtros, con menos intermediaciones. Quería tener un trato más humano con la gente que trabajaba y no estar sometido a la tiranía de los planes de producción. Hay que tener en cuenta que en la actualidad, cuando llevas a cabo una película dentro de la industria, los problemas más urgentes e importantes siempre están vinculados a cuestiones de producción y de orden logístico: cómo nos organizamos para llegar a un determinado lugar, dónde y cuándo se come... O, dicho con otras palabras, la creación, la invención, la imaginación se ponen al servicio de la producción. Y eso, bajo mi punto de vista, no tiene ningún sentido".

La recriminación que le hizo el vecino de Fontainhas durante el rodaje de Huesos fue la palanca que le llevó a abandonar definitivamente el modelo de producción industrial. A partir de entonces, en sus filmes no se utiliza iluminación artificial, el guión se hace y deshace sobre la marcha, el tiempo de rodaje no está predeterminado de antemano y todos lo que participan, con independencia del tipo de trabajo que realicen, cobran un salario similar. "Apagar la luz", señaló, "en un primer momento te ciega, pero cuando te vas acostumbrando a la oscuridad, empiezas a escuchar mejor, a estar más atento a lo que ocurre a tu alrededor. Y eso es fundamental si se quiere realizar películas sobre cosas que existen y no, como hace la mayor parte del cine actual, sobre cosas que no existen, que se crean expresamente para ser filmadas, aunque tengan una apariencia naturalista, y que sólo sirven para alejarnos de la realidad".

Universo Fontainhas

Huesos fue su primera aproximación al barrio de Fontainhas y el filme en el que decidió dejar de trabajar con actores profesionales ("y no porque no me gusten, sino porque están demasiado obsesionados con su imagen pública y con aspectos técnicos que para mí son completamente secundarios"). En el taller Narrativas de fuga IV, Pedro Costa aseguró que mantiene una "relación extraña" con este filme, pues en él se apuntan muchas de las cosas que desarrollaría en sus trabajos posteriores, pero sigue teniendo una estructura más o menos convencional, sigue siendo una "película película" (con iluminación artificial, movimientos de cámara, plan cerrado de rodaje...).

La cinta, que obtuvo el Premio a la Mejor Fotografía en el Festival de Venecia², está protagonizada por una joven pareja sin recursos que acaba de tener un bebé y que no sabe qué hacer con él. La madre se encierra con el niño en un cuarto e intenta suicidarse abriendo la llave del gas. Pero el padre llega a tiempo para rescatarles, se lleva al bebé y empieza a deambular con él por la ciudad, utilizándolo para pedir limosna e incluso tratándolo de vender. "Hay algo de metafórico en esta historia, que está basada en un suceso que pasó en Fontainhas poco antes de que se rodará el filme", precisó Costa, "pues el bebé, el ser más frágil en un mundo de seres muy frágiles, consigue sobrevivir a pesar del proceso de autodestrucción que se genera a su alrededor".

Pedro Costa recordó que su relación con el barrio de Fontainhas se inició tras rodar su anterior película, Casa do lava, un largometraje que realizó en la Isla de Fogo (Cabo Verde) y que es un remake de la obra Yo paseé con un zombie (1943) de Jacques Tourneur (filme que a su vez es una adaptación de la novela Jane Eyre, de Charlotte Brontë). Algunos de los nativos que habían participado en esta película -que, según Glòria Salvadó Corretger, es un "film bisagra" dentro de su carrera, "pues a pesar de trabajar con un guión de ficción se incluyen numerosos elementos improvisados (...), el rodaje con un equipo amplio empieza a resultarle incómodo (...) y ya se plantea que la clave de una película reside en aquello invisible que contiene la unión entre dos planos"- le pidieron que llevara regalos, cartas y mensajes a familiares suyos que vivían en Lisboa. De este modo, Costa entró en contacto con los barrios de inmigrantes caboverdianos de la ciudad, entre ellos Fontainhas que era como una "medina árabe"³, un espacio lleno de recovecos y pasadizos, en el que lo público y lo privado se confundían y entremezclaban y donde ningún 'forastero' podía pasar desapercibido.

Si en Huesos había un continuo trasiego entre Fontainhas y el centro de Lisboa, su siguiente película, No Quarto da Vanda [En el cuarto de Vanda] (2000), está íntegramente rodada en este barrio justo en el momento en el que éste empezaba a ser demolido. Casi todo el filme transcurre, como indica su título, en la habitación de Vanda que es como una especie de ágora en la que la protagonista de la cinta, su hermana Zita y vecinos y amigos de ambas hablan de los problemas del barrio y de sus moradores, mientras de fondo, en un fuera de campo con múltiples matices y connotaciones, se escuchan los ruidos de los trabajos de demolición. Pedro Costa explicó que su idea inicial fue hacer una película sobre Vanda ("sobre su rostro, sobre su cuerpo, sobre sus palabras") porque era un personaje que le fascinaba, y que para ello pensó que lo mejor sería filmarla en su habitación, mostrarla en su cotidianidad, en un espacio muy sencillo y concreto en el que no se sintiera intimidada y donde pudiera establecer una relación lo más directa posible con ella. Poco a poco fue tomando conciencia de que ese "espacio íntimo" no podía desligarse de lo que estaba ocurriendo a su alrededor y, de este modo, el proceso de demolición de Fontainhas pasó a ser un elemento articulador de la película.

En este filme Costa ya trabajó sin guión y sin equipo de iluminación y, a nivel técnico, solo estuvo acompañado por un asistente de sonido, encargándose el mismo de manejar la cámara. A su vez, como no tenía que rendirle cuentas a ningún productor ni trabajar con unos plazos fijados de antemano, alargó todo el tiempo que consideró necesario el rodaje (que al final duró más de dos años⁴), realizando numerosas tomas de cada escena y grabando más de 150 horas de material.

Pedro Costa aseguró que cuando estaba rodando en *En el cuarto de Vanda* siempre tuvo la sensación de que lo que estaba haciendo era un documental ("pues en todo momento seguía las 'reglas' de este género: filmar un espacio real, dar vía libre a la improvisación para que los actores se expresaran libremente..."), aunque ahora concibe esta cinta como una película de "ficción". "En realidad", puntualizó, "no creo que tenga mucho sentido distinguir entre documental y ficción (todos los documentales son filmes de ficción y, en cierto sentido, todas las películas de ficción son documentales), pero de forma más menos explícita y consciente, esa distinción se continua haciendo y provoca que mis filmes circulen por unos espacios y no por otros, sean vistos por unos tipos de espectadores y no por otros".

Costa también recordó que esta película fue muy criticada cuando se estrenó. "Curiosamente", subrayó, "por razones muy diversas. Unos la tacharon de monocromática, áspera y estática. Otros dijeron que no mostraba los problemas reales de los vecinos del barrio o que daba una visión demasiado reduccionista y negativa de éste. Yo a estos últimos lo que les respondía es que mi visión de Fontainhas se complementaría con otro filme que finalmente se llamó *Juventude em Marcha* [Juventud en marcha] (2006) y que no es tan oscuro y opresivo como en *En el cuarto de Vanda*".

Juventud en marcha está protagonizada por Ventura, un obrero jubilado procedente de Cabo Verde al que conoció durante el rodaje de *En el cuarto de Vanda*. "Siempre me lo encontraba cuando llegaba o salía de Fontainhas", recordó. "Era como un centinela del barrio que a veces me gritaba e insultaba y otras me saludaba de forma efusiva, un viejo loco y alcoholizado por el que desde muy pronto empecé a sentir una gran fascinación, quizás porque pertenece a un mundo que ya no existe, porque es un personaje ligado a un pasado que ignoramos pero que nos conforma (que ha hecho que seamos cómo somos, que estemos dónde estamos)". En este filme, Ventura, que se interpreta a sí mismo, deambula entre las ruinas de Fontainhas y el anodido complejo de viviendas sociales en el que han reubicado a sus antiguos habitantes. Y en ese deambular (que no es solo espacial, sino también temporal⁵), se va encontrado con una serie de personajes masculinos que dicen ser sus hijos, aunque él no tenga reconocido a ningunos de ellos de forma oficial. "Ventura se entregó por completo al proyecto", aseguró Costa. "Siempre era el primero en llegar y el último en irse. Tiene una fuerza de convicción impresionante y eso hace que todo lo que cuenta resulte plausible, aunque sepas que se lo está inventando. Al fin y al cabo la memoria nunca es factual: uno colorea, pinta y embellece sus recuerdos, la mayoría de las veces de forma inconsciente e inocente. (...) Para mí, en esta película el principal problema al que me enfrenté no fue cómo resolver la composición de los planos o la construcción de las escenas, sino qué tenía hacer para estar a la altura de este personaje que es tanto o más intimidante que, por ejemplo, Robert de Niro".

El origen de *Juventud en marcha*, que supuso la consagración internacional del director portugués (pues a partir de esta película sus trabajos han tenido mucha más visibilidad, aunque por el momento en nuestro país sólo se ha estrenado *Ne change rien*, su último largometraje⁶), fue la idea de hacer un filme sobre el primer inmigrante que construyó una barraca en Fontainhas. Ventura, que llegó a Lisboa a principios de la década de los setenta del siglo pasado, podía encarnar esa "figura mítica" que está emparentada con el personaje del pionero del western (un género del que Costa es un gran aficionado). Al igual que en *En el cuarto de Vanda*, en este filme Pedro Costa trabajó con un equipo técnico muy reducido, estableció una estrecha relación con los actores, evitó el uso de sistemas de iluminación artificial y de lógicas de organización jerárquica, no limitó de antemano el tiempo de rodaje (que en este caso se prolongó durante más de un año) y se impuso una rutina diaria de trabajo (pues, en su opinión, el cineasta -o, de forma más genérica, el artista- es ante todo un trabajador y, como tal, tiene que "ir al tajo" todos los días).

En la sala de montaje con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet

Tras rodar *En el cuarto de Vanda*, que obtuvo el Premio France Culture del Festival de Cannes, Pedro Costa realizó *Où gît votre sourire enfoui? [¿Dónde yace tu sonrisa escondida?]* (2001), un film sobre el proceso de montaje de la película *Sicilia!*, de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.

¿Dónde yace tu sonrisa escondida? es un encargo que le hicieron André S. Labarthe y Janine Bazin para el proyecto *Cineastas de nuestro tiempo*, una serie de documentales sobre directores de cine que se inició en 1964 y en la que han participado realizadores como Éric Rohmer (que hizo un filme sobre Carl Th. Dreyer), Jacques Rivette (con una trilogía sobre Jean Renoir), Chantal Akerman (que realizó una película sobre ella misma) o Chris Marker (que dirigió un documental sobre Andrei Tarkovsky). Para Labarthe y Bazin, el capítulo sobre los Straub era una deuda pendiente, pues ya habían intentado que se hiciera en dos ocasiones y pensaron que Pedro Costa, admirador confeso de esta pareja de cineastas, podía ser un buen candidato para retomar el proyecto.

"Cuando me propusieron hacer esta película", recordó Costa, "yo no sabía cómo llevarla a cabo, aunque lo que sí tenía claro es que no quería realizar un documental al uso, con entrevistas al director de turno seguida de fragmentos de sus obras y alguna que otra escena en la que los Straub aparecieran paseando por un parque o conversando animadamente en una cafetería. Entonces Jean-Marie Straub me comentó que iban a empezar a montar la tercera versión de *Sicilia!*7 y me pareció que podía ser muy interesante filmarles trabajando en una sala de montaje. De este modo, les mostraría en pleno proceso de trabajo, como artesanos u 'obreros del cine' (que era lo que ellos se consideraban) y no sólo haciendo elucubraciones más o menos brillantes sobre sus obras. Al mismo tiempo, intentaría capturar algunas de las cosas que pasan cuando se está montando una película, las dudas y dificultades que surgen, los momentos de bloqueo, las motivaciones -conscientes o inconscientes, racionales o irracionales- que te llevan a cortar un plano en un fotograma y no en otro...".

El montaje se realizaba en Le Fresnoy, una escuela dedicada a la "creación artística audiovisual" que se encuentra cerca de Lille (en el norte de Francia) con la que los Straub habían llegado a un acuerdo: la escuela les cedía su sala de montaje y les financiaba una copia en 35 mm de los filmes que montaran en ella a cambio de que ellos dejaran que los alumnos del centro pudieran asistir a sus sesiones de trabajo y dieran algunas charlas. Acompañado únicamente por un operador de sonido, Thierry Lounas (que también es crítico en *Cahiers du Cinéma* y que conoce bien la obra de los Straub), Costa grabó todo el proceso de montaje de *Sicilia!*, colocando siempre la cámara a una distancia prudencial de Daniele (que era la que manejaba la moviola, mientras Jean-Marie deambulaba de un lado a otro de la sala divagando y dando algunas indicaciones) y sin utilizar ningún sistema de iluminación que pudiera interferir en su labor. "Fue un rodaje bastante duro e intenso", recordó, "con jornadas de trabajo que comenzaban a las diez de la mañana y que se prolongaban hasta las cinco y media o seis de la tarde".

Además de una película sobre los entresijos y las servidumbres del montaje cinematográfico, *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?* es también un filme que nos habla de la necesidad de pensar en la dimensión política y moral de todo lo que hacemos y que nos muestra a dos cineastas veteranos que siguen creyendo en su profesión (que siguen pensando que el cine puede contribuir a crear un mundo más justo y más humano), a dos personas que, tras más de cuarenta años de convivencia, se continúan amando. "Dos auténticos actores turbos", subrayó Pedro Costa, "que parecen sacados de una comedia clásica hollywoodiense de los años cuarenta, pues entre ellos hay una 'química' como la que existía entre, por ejemplo, Katherine Hepburn y Spencer Tracy. (...) Mi relación con los Straub fue muy especial. Yo les admiro y aprecio mucho, tanto por su trabajo como por su valentía y actitud vital. Por eso, ahora que Danièle ya no está con nosotros8, me resulta muy duro volver a ver esta película".

Costa explicó que el título del filme, que está extraído de un graffiti que aparece al principio del largometraje *De la noche a la mañana* (1996) de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, hace referencia a una escena en la que estos dos

cineastas intentan "atrapar" un fotograma en el que creen haber visto una sonrisa incipiente en los ojos de uno de los personajes de Sicilia! La escena dura casi once minutos y lo que sucede en ella es, a la vez, "una discusión técnica y una disputa conyugal, algo muy cotidiano y algo muy cinematográfico (las réplicas que se dan el uno al otro no hubieran desentonado en una comedia de Lubitsch)". "La sonrisa", añadió el director portugués, "está y, al mismo tiempo, no está. A veces parece que la ves y otras no. (...) Yo creo que esta escena de dos cineastas marxistas y materialistas intentando encontrar una sonrisa que no existe pero que existe (que está pero que no está), tiene una gran potencialidad metafórica y nos ayuda a comprender cómo en el trabajo de los Straub hay un equilibrio entre lo abstracto y lo concreto, entre lo material y lo espiritual, entre lo poético y lo prosaico, entre lo político y lo doméstico".

¿Dónde yace tu sonrisa escondida? tiene una especie de extensión o ramificación, Seis bagatelas, un corto con escenas no utilizadas en el filme que también se ha incluido en el cofre sobre el director portugués que ha editado Intermedio9. El título de este trabajo proviene de una pieza musical de Anton Webern que, según Pedro Costa, le gustaba mucho a Danièle Huillet. "La idea", explicó, "era rescatar una serie de escenas que, por diversas razones, habían sido descartadas pero que me parecían que podían ser interesantes porque, de algún modo, condensaban o complementaban algunas de las cuestiones que se habían planteado en la película que hice sobre los Straub". En la última de estas escenas, Jean-Marie y Danièle no están en el interior de la sala de montaje, sino en el jardín de su casa, charlando sobre la necesidad de no renunciar a nada en nombre de una utopía futura o sobre el "lujo" que supone en la sociedad actual poder dedicarse a hacer lo que uno realmente desea. "Esta escena doméstica", subrayó Costa, "es para mí la imagen casi perfecta de la felicidad".

Código fuente

John Ford, Charles Chaplin, Yosijiro Ozu, Roberto Rossellini, Kenji Mizoguchi, Antonio Reis (su maestro en la Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa), Jean Renoir, Robert Bresson, Jacques Tourneur, Jean-Luc Godard o, por supuesto, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet fueron algunos de los cineastas de los que habló Pedro Costa durante el taller Narrativas de fuga IV en el que proyectó una serie de películas o fragmentos de películas que, a su juicio, reflejan o condensan muchas de las cuestiones que él (se) plantea cuando hace cine.

De los Straub, Costa eligió su trabajo Cézanne, dialogue avec Joachim Gasquet [Cézanne, diálogo con Joachim Gasquet] (1989), aunque de modo más informal también se proyectó Sicilia!, el film que esta pareja de realizadores está montando en ¿Dónde yace tu sonrisa escondida? La película sobre Cézanne es un encargo del Museo de Orsay para una serie documental que esta institución realizó sobre los pintores más emblemáticos de su colección. Curiosamente, el filme de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet fue el único que rechazó porque, según una de las responsables del museo, era "poco pedagógico" y apenas ofrecía información biográfica sobre el pintor francés. La cinta toma como punto de partida el texto que recoge las conversaciones que el poeta y crítico de arte Joachim Gasquet mantuvo con Paul Cézanne cuando era un joven aficionado a la pintura y vivía en Aix-en-Provence (donde Cézanne pasó los últimos años de su vida). Straub y Huillet mezclan e "ilustran" las reflexiones de Cézanne con imágenes de algunos de sus cuadros más importantes, material rodado a los pies de la montaña de Sainte-Victoire (uno de los "temas" recurrentes en la obra del artista galo) y escenas de las películas Madame Bovary (Jean Renoir, 1933) y de su propio film La muerte de Empédocles (1987).

Pedro Costa explicó que había seleccionado esta película porque se siente muy identificado con la manera de trabajar y de entender la creación artística de Cézanne. "Al igual que él (y que los Straub)", subrayó, "yo creo que el artista debe ser como un aparato registrador que trata de captar la realidad interviniendo lo menos posible y que para representar, filmar o escribir sobre algo (un paisaje como la montaña de Sainte-Victoire, un barrio como el de Fontainhas, un personaje como Vanda) hay que pasar mucho tiempo contemplándolo, acompañándolo..., intentar deshacernos de nuestros prejuicios y certezas para mirar a ese espacio (a ese objeto, a ese personaje) con el menor número de filtros posibles. Porque, como decía Cézanne, debemos aprender a ser simples, a mantenernos en un discreto segundo plano y dejar que la naturaleza hable por nosotros, a pintar -filmar- para el niño o para nuestro vecino más humilde y no para el magnate o el emperador".

Tanto Cézanne como los Straub parten de convicciones morales y estéticas muy fuertes, lo que hace que sus discursos sean sumamente sólidos. Ellos creen que se debe respetar la naturaleza, no ensuciarla, que el artista tiene que registrar con la mayor fidelidad posible aquello que pinta o filma, sin embellecerlo ni maquillarlo. Sólo así podrá conseguir que aflore "la compleja verdad de un mundo concreto", que podamos ver "lo que está ahí pero en lo que nunca nos habíamos fijado". En este sentido, Costa recordó que en el documental *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?* Jean-Marie Straub critica que los profesionales del cine dejan demasiadas huellas en los lugares por los que pasan: por ejemplo, si una rama de un árbol impide que se vea bien una escena, por lo general no se tiene reparos en cortarla. "En opinión de los Straub eso es algo que hay que evitar siempre", señaló, "porque para ellos, como para mí, el cine (el arte) es menos importante que otras cosas y es absurdo que en su nombre se destroce nada. Como planteaba Cézanne, son los medios de expresión los que se tienen que adaptar a la naturaleza y no al revés".

A juicio de Pedro Costa, la trayectoria de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, al igual que la de Jean-Luc Godard, nos demuestra que son viables métodos de producción diferentes a los que se promueven desde dentro de la industria. "Sin embargo", denunció, "esto es algo de lo que no se habla en las escuelas de cine que son, en la mayor parte de los casos, escuelas puramente profesionales en las que se prioriza la enseñanza técnica sobre el debate y la reflexión, y donde se insiste continuamente en que el cine es, ante todo, una industria. De hecho, en los programas académicos de estas escuelas (y, en general, en los discursos teóricos e históricos oficiales sobre el cine), realizadores como los Straub o Godard son sólo una nota a pie de página (a veces, ni eso) y sus películas suelen quedar relegadas a la categoría marginal de filmes de arte y ensayo".

Del director de *Al final de la escapada* (1960), uno de los cineastas vivos que Pedro Costa más admira, se proyectó *Puissance de la Parole* (1988)¹⁰, un trabajo que realizó para France Telecom y que, como el filme de los Straub sobre Cézanne, fue rechazado por quienes se lo habían encargado. Según Costa es una película en la que Godard consigue conjugar el imaginario cinematográfico clásico con planteamientos artísticos contemporáneos y en la que, a pesar de su apariencia experimental, "todo está muy medido, muy trabajado, muy esculpido". "Porque Godard", precisó, "es también un gran artesano, un cineasta que domina a la perfección la técnica, algo que se refleja, por ejemplo, en *One Plus One / Sympathy for the Devil* (1968), la película que realizó sobre los Rolling Stones y que es, bajo mi punto de vista, unos de los filmes más interesantes que se han hecho nunca sobre una banda de música rock".

Pedro Costa también puso uno de los episodios del documental *Unknown Chaplin* (1983), de Kevin Brownlow y David Gill, así como la escena final del western *Stars in my Crown* (1950), de Jacques Tourneur.

El documental sobre Chaplin lo eligió porque "habla de cuestiones muy prácticas para la gente que nos dedicamos al cine y nos muestra cómo Chaplin se enfrentaba a los problemas, tanto logísticos como de índole formal y/o narrativa, que le surgían durante el proceso de realización de sus películas". *Unknown Chaplin* describe, entre otras cosas, las vicisitudes del rodaje de *Luces de la ciudad* (1931), uno de los filmes en los que el director de *La quimera del oro* mejor fusiona el melodrama con la comedia. Según Costa, los trabajos de Chaplin suelen tener como punto de partida un malentendido o una situación de confusión que genera una serie de enredos y acontecimientos disparatados que finalmente se resuelven con un happy end. "Y todo esto lo hace de forma que al espectador (al de su época y al actual)¹¹ le resulta creíble", subrayó. Para ello repetía una y otra vez ciertas escenas ("como hacen los músicos") hasta que daba con la tecla adecuada y encontraba la pequeña variación que otorgaba sentido a la totalidad del relato o que posibilitaba la continuación de éste.

Por ejemplo, en *Luces de la ciudad* repitió numerosas veces la escena en la que la protagonista femenina, Virginia Cherrill, una joven ciega que vende flores en la calle, confunde al personaje que interpreta Chaplin, un pobre vagabundo sin hogar, con un millonario del que termina enamorándose. "Sólo después de rodar muchas tomas de esta escena",

explicó Pedro Costa, "Chaplin descubrió el detalle -en este caso, un gag sonoro: el ruido de la puerta de un coche que se abre y se cierra- que hacía creíble el punto de partida de esta historia". "Cuando yo hago películas", añadió, "lo que me interesa es encontrar el modo de solucionar este tipo de problemas prácticos específicos -en qué fotograma comenzar o acabar un plano, cómo integrar lo que ocurre en el fuera de campo...-, y no perderme en conjeturas abstractas o preocuparme por cuestiones de producción que no llevan a ningún lado. Porque, como dijo Daniëlle Huillet durante el rodaje de ¿Dónde yace tu sonrisa escondida?, al grabar o montar un filme tenemos demasiados problemas concretos que resolver como para inventar problemas que no existen".

A Costa, la figura del Chaplin director de cine le interesa por su forma de trabajar a partir de esbozos que va depurando ("es decir, por su forma de ensayar filmando"), pero también por la conciencia que tenía del rol que ocupaba en el emergente sistema de producción industrial. "Como podemos ver en el documental de Brownlow y Gill", explicó, "Chaplin se sentía como un patrón y se avergonzaba de ello, sin saber nunca muy bien cómo debía relacionarse con la gente que trabajaba (con sus empleados). Yo me siento completamente identificado con esa sensación. No en vano Ventura me llama muchas veces patrón pues, al fin y al cabo, soy el que le paga y para él representó la autoridad".

La escena final de la película de Tourneur, que fue plagiada por John Ford en *El sol siempre brilla en Kentucky*, la escogió porque muestra el grado de complejidad y de fuerza de convicción que llegaron a tener ciertos filmes clásicos. Filmes que se hacían dentro de la maquinaria de la industria y que lograban conectar con un público muy amplio y heterogéneo. Esto es algo que, a juicio del director de *Juventud en marcha*, se ha perdido. "Las películas actuales son mucho menos 'eficientes' que las del pasado", subrayó Costa, "tienen mucha menos capacidad de confrontarse con la realidad y darnos una explicación convincente del mundo. Hoy en día, para contar lo que se cuenta en los últimos diez minutos de *Stars in my Crown*, cualquier director necesitaría por lo menos cuatro o cinco horas de metraje. Es una escena impresionante, tanto por su poderío visual y su brillantez formal y narrativa (todo está medido a la perfección, nada falta y nada sobra) como por la cantidad, complejidad y profundidad de las ideas y de los sentimientos que, con una eficacia increíble, es capaz de transmitir. En ella hay tragedia, poesía, intriga, épica... y se habla de un montón de cosas: de amor, de odio, de fraternidad, de justicia social y divina, de fe, de confianza en el prójimo, de amistad, de redención, de lucha entre el bien y el mal... Es una escena que nos remite a la infancia, a los relatos fundacionales, que torna visible lo invisible, representable lo irrepresentable...". Quizás, la fuerza y credibilidad de este filme radica en que su director (que, como otros cineastas clásicos, más que un artista se consideraba un artesano) no sólo partía de convicciones éticas y morales muy profundas, sino que también creía firmemente en la "herramienta" con la que trabajaba, en la potencialidad del cine para explicar el mundo y combatir la injusticia.

Pedro Costa en el contexto del cine contemporáneo

En la última jornada del taller, Ángel Quintana, coordinador en Cataluña de la revista *Cahiers du Cinema* y autor del libro *Fábulas de lo visible*. El cine como creador de realidades, habló del lugar que ocupa Pedro Costa en el contexto del cine contemporáneo ("que es un cine en mutación, pues las nuevas tecnologías han propiciado que aparezcan nuevas formas de filmar, exhibir y distribuir películas").

Según Ángel Quintana, Godard o los Straub han sido, parafraseando el título de un film de estos últimos, cineastas no reconciliados, ni política ni estéticamente, con su tiempo, artistas que han desarrollado su carrera en absoluta soledad y que no comparten nada (o casi nada) con los demás directores de su generación. "Pedro Costa", precisó, "también es un cineasta solitario. Pero a diferencia de ellos forma parte de una especie de comunidad de cineastas solitarios en la que podría incluirse a realizadores como Hou Hisao-Hisen, Jia Zhang Ke, Wang Bing, Apichapong Weerasthul, Lisandro Alonso o lo españoles Albert Serra y José Luis Guerín. Realizadores que aunque poseen estilos muy diferentes, comparten una serie de planteamientos, metodologías y objetivos".

Por ejemplo, para estos cineastas el punto de partida de una película no es una idea o "verdad" previa, una historia que se imagina virtualmente y que luego, en el rodaje, se intenta recrear de la forma más fiel posible a como fue imaginada. "Estos directores", explicó Quintana, "suelen trabajar sin guión y conciben la realización de una película como un proceso de aprendizaje (tanto a nivel vital como estético) en el que lo más importante es 'estar ahí' y dejar que las cosas fluyan". Rompen así con un hábito muy arraigado en el mundo del cine donde todo está diseñado desde la premisa de que la base de cualquier film es el guión y que el rodaje no es más que la materialización de algo que se ha pensado previamente.

Sin duda, esta ruptura no es nueva. Ya había sido prefigurada por cineastas como Roberto Rossellini, pero en el caso de Costa, Serra y compañía no está ligada tanto a un proceso de búsqueda personal como al deseo de transformar el acto de rodar en una vivencia, a la idea de que para filmar un mundo tienes que estar dentro de ese mundo (no ser un mero visitante), de que para retratar con tu cámara a un personaje como Ventura o Vanda tienes que "acompañarle", pasar mucho tiempo con él/ella y convertirte en alguien en quien pueda depositar su confianza.

Esta ruptura ha sido posible gracias al desarrollo tecnológico que ha facilitado y abaratado de manera considerable el proceso de realización de una película, poniendo en crisis la estructura jerárquica del sistema de producción industrial. "El paso de lo analógico a lo digital", explicó Ángel Quintana, "permite rodar filmes sin necesidad de movilizar a un montón de trabajadores técnicos que desempeñan tareas muy específicas y que se suelen organizar siguiendo una rígida lógica jerárquica. Pedro Costa, por ejemplo, especialmente a partir de su película *En el cuarto de Vanda*, trabaja siempre con equipos técnicos muy reducidos en los que todos se conocen entre sí y los roles son intercambiables. De hecho, él mismo se encarga de labores que en los filmes profesionales nunca realizaría un director, como manejar la cámara o controlar la iluminación de una escena".

A juicio de Quintana, el desarrollo de la tecnología digital también ha posibilitado que empiece a dejar de verse el rodaje como algo que debe estar completamente planificado y realizarse durante un tiempo fijado de antemano. "Ahora", subrayó, "un cineasta tiene más facilidad para hacer un film sin necesidad de depender de un plan de producción previo ni de saber cómo y cuándo va a acabar. El rodaje de la citada *En el cuarto de Vanda* duró más de dos años, algo que no hubiera sido posible en el marco de una producción convencional. Y esta flexibilidad con el tiempo es fundamental porque, como ya hemos apuntado, le permite estar ahí, acompañar a los personajes e involucrarse de lleno en lo que está filmando".

Para Pedro Costa todo acto de filmar implica un pacto entre lo visible y lo invisible. Él es consciente de que el cine, incluso cuando no lo pretende, "reproduce el mundo", capta "la superficie de lo real", un instante de vida que al cabo del tiempo se transforma en un instante de muerte. Pero también sabe que siempre hay cosas que la cámara no puede capturar. Cosas que permanecen ocultas y que, por mucho que lo intentemos, nunca podremos desvelar. "Este juego entre realidad y fantasma", señaló Ángel Quintana, "es clave en las películas de Costa en las que el fuera de campo adquiere un papel central, hay continuos saltos elípticos y existe lo que podríamos describir como un espacio fantasmagórico (los muertos no los vemos, pero durante todo el tiempo notamos su presencia)".

En cierta medida se puede considerar a Pedro Costa como un cineasta formalista (o, al menos, como un cineasta para el que el trabajo con la forma es esencial) pues, al igual que Yazuhiro Ozu, concibe el plano como "contenedor de un universo figurativo desde el que se revela todo un mundo posible". En cualquier caso, Quintana cree que se debe cuestionar la idea de que para hacer un cine realista hay que romper con el "peso del encuadre" y buscar una especie de fisicidad e inmediatez a través de los movimientos de cámara o del uso de imágenes sucias. Una idea que promovió, por ejemplo, *Dogma 95* y que en realidad supone una interpretación perversa de la premisa de Renoir de que se tiene que romper con la sacralidad de la cámara e ir hacia la persona (o, dicho con otras palabras, de que se tiene que poner la herramienta al servicio del ser humano y no al revés). "Costa", explicó Quintana, "opta por dejar la cámara quieta y se preocupa por la composición del plano. Para él, el movimiento es fundamental, pero tiene que existir no se puede falsificar ni forzar. Al filmar como filma (es decir, sin renunciar a una cierta idea de belleza) historias y situaciones de dolor o pobreza lo que realmente intenta es dignificar a quienes las sufren, huyendo del miserabilismo, de la mirada

compasiva y del discurso aleccionador".

En este sentido Ángel Quintana cree que la potencialidad política de su trilogía sobre el barrio de Fontainhas está en que vemos un mundo marginal como un mundo que funciona por sí mismo, como un mundo que "está ahí" y que Costa intenta dignificar sin dejar de mostrar los graves problemas que tienen sus habitantes. Pero hay también un gesto político en su intento de visibilizar algo que no se suele ver ("he aquí de nuevo el juego entre lo visible y lo invisible, fundamental en el cine de Pedro Costa"): la historia de Fontainhas no se puede desligar de la historia reciente de Portugal y, por extensión, de la historia de la (des)colonización europea. "Hay que tener en cuenta", explicó Quintana, "que Ventura y los inmigrantes caboverdianos del barrio de Fontainhas son descendientes directos de los viejos esclavos y, de algún modo, sufren ahora una nueva forma de esclavitud. Curiosamente, Ventura llegó a Lisboa después de una revolución (la de la independencia de Cabo Verde), encontrándose de repente con otra revolución (la de los claveles), pero ninguna de ellas ha conseguido que su situación cambie, que deje de ser un subalterno".

1.- Su primer largometraje fue O Sangue (1989) [La sangre], película que, de algún modo, está desconectada del resto de su filmografía posterior aunque en ella, como apunta Glória Salvadó Corretger, ya nos encontramos algunos de los rasgos distintivos de su cine: interés por personajes y espacios marginales, sensibilidad especial para el encuadre, presencia de puertas y ventanas por las que se filtra el fuera de campo, invocación de un misterio que nunca se define ni se resuelve... [^]

2.- Gracias al trabajo de Emmanuel Machuel, "un auténtico obrero cinematográfico" que ha colaborado con realizadores como Robert Bresson y François Truffaut y por el que, según Pedro Costa, los vecinos de Fontainhas sienten mucho respeto y aprecio (algo que no ocurre con otros miembros del equipo técnico de Huesos). [^]

3.- Y decimos "era" porque el barrio fue demolido y sus habitantes trasladados a un complejo de viviendas sociales blancas e impersonales en el que, como se refleja en la película Juventud en marcha, los antiguos moradores de Fontainhas se sienten totalmente desubicados, "pues ha cambiado radicalmente su forma de relacionarse con el espacio". [^]

4.- A lo que habría que sumar los casi nueve meses que duró la fase de montaje. [^]

5.- De hecho es el primer y, por el momento, único filme de Pedro Costa en el que hay flashbacks. [^]

6.- Ne change rien es un "documental musical" sobre la actriz y cantante Jeanne Balibar. Pedro Costa filma sus ensayos en el estudio del norte de Francia donde está grabando los temas de su primer disco y muestra cómo repite una y otra vez algunos pasajes de las canciones hasta que coge el compás que le marcan los músicos o siente que ha conseguido el tono adecuado. También la vemos actuando en una sala de conciertos o ensayando con una férrea profesora de canto (de la que sólo escuchamos la voz) la opereta Périhole de Jacques Offenbach, uno de los

compositores más influyentes de la música popular del siglo XIX. La película, que está rodada en blanco y negro ("en un blanco y negro carbonoso", en palabras Juan Antonio Miguel, "que baña los cuerpos y los rostros y traza una sombra que los camufla"), juega con el fuera de campo y la contraposición de planos sonoros. Costa explicó que su intención era filmar cómo trabaja una banda de pop/rock cuando entra en un estudio, cómo le van dando forma a sus canciones, qué relaciones (qué complicidades, qué tensiones) se generan entre sus miembros a la hora de actuar o de ensayar... En la película hay un pequeño guiño cinéfilo: uno de los temas que toca el grupo de Jeanne Balibar es Johnny Guitar. [^]

7.- Desde los años ochenta, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet realizaban tres versiones distintas de sus películas: una en francés, otra en alemán y otra en italiano. Esto le permitía ir introduciendo pequeñas variaciones pues, aunque la estructura era siempre la misma, en muchas escenas utilizaban tomas diferentes. [^]

8.- Danièle Huillet falleció en octubre de 2006. [^]

9.- Cofre en el que, además de este corto, se incluyen los largometrajes En el cuarto de Vanda, ¿Dónde yace tu sonrisa escondida? y Juventud en marcha, así como dos cortos de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet (El Caminante y El Afilador) y el documental Tout refleurit: Pedro Costa, cinéaste, dirigido por Aurélien Gerbault. [^]

10.- La idea de Costa era poner también Scénario du film Passion (un documental en el que Godard, sentado frente a una pantalla en blanco en una sala de montaje, habla de cómo surgen las imágenes de una película de la que únicamente se tienen vagas ideas e intuiciones), pero al final sólo se pudo proyectar la citada Puissance de la Parole. [^]

11.- No hay que olvidar que las películas de Chaplin siguen conectando con el público contemporáneo, especialmente con los niños, algo que no ocurre con los filmes de otros cineastas clásicos, como por ejemplo con los melodramas de Douglas Sirk. [^]

